

Gustavo Diverso

MURGAS

**LA REPRESENTACIÓN
DEL CARNAVAL**

1989

INDICE

PREFACIO.....	
PRIMERA PARTE: Las murgas en el carnaval.....	
0. INTRODUCCIÓN.....	
1. EL CARNAVAL.....	
1.1 El antecedente europeo.....	
1.2 El carnaval uruguayo.....	
1.3 Las comparsas de carnaval.....	
2. EL ORIGEN DE LAS MURGAS URUGUAYAS.....	
2.1 Las murgas de Cádiz.....	
2.2 Las murgas en Montevideo.....	
3. LA CULTURA POPULAR DEL 900.....	
3.1 De la tradición oral a la cultura escrita.....	
3.2 Zarzuela popular/Opera culta: dos referencias posibles.....	
SEGUNDA PARTE: La descripción.....	
4. LAS EXPRESIONES DE LA MURGA.....	
4.1 La música.....	
4.1.1 El acompañamiento rítmico.....	
4.1.2 El recitado y el canto coral.....	
4.2 El movimiento escénico.....	
4.3 La vestimenta y el maquillaje.....	
4.4 La literatura murguera.....	
5. LOS ROLES MURGUEROS.....	
5.1 El director.....	
5.2 El presentador.....	
5.3 Los músicos.....	
5.4 Los integrantes del coro.....	
5.5 El letrista.....	
TERCERA PARTE: El hecho artístico.....	
6. EL ESPCTÁCULO.....	
6.1 La presentación.....	
6.2 La retirada.....	

6.3 El popurrí.....

6.4 El cuplé.....

7. LA REPRESENTACIÓN.....

7.1 Los tablados.....

7.2 El carnaval como representación.....

BIBLIOGRAFÍA.....

NOTAS.....

PREFACIO

El presente trabajo fue concebido a partir de la experiencia adquirida como integrante de una murga en los años 84,85 y 86; y de la labor periodística realizada posteriormente en el semanario EL POPULAR y punto de partida de este libro, reformulados y ampliados con bibliografía específica y consultas al material de prensa archivado en la Biblioteca Nacional.

Creemos firmemente que el fenómeno artístico y social de las murgas merece ser observado con la mayor atención, como uno de los factores fundamentales e la conformación de nuestra cultura en general. Actualmente resulta imposible desestimar el hecho de que durante el carnaval, en cuarenta días de representaciones, la mayoría de nuestra población ve, oye y comenta espectáculos de murgas ofrecidos en más de medio centenar de escenarios callejeros ubicado en casi todos los barrios montevideanos: en 1987, se vendieron 2.800.000 entradas en total.

Nuestro modesto objetivo es ampliar, en lo posible, el estudio de nuestra cultura cómica popular (dentro de la cual este tipo de conjuntos constituye una de sus manifestaciones más representativas) como introducción a futuros trabajos sobre el tema, que consideramos absolutamente necesarios.

En términos generales, digamos que las murgas han mantenido hasta nuestros días cierta tradición secular de la cultura cómica popular, a través de su crítica, cuestionando y satirización de algunos aspectos de la ideología dominante. En el capítulo 1 describimos dichas particularidades en el carnaval europeo como el antecedente más lejano, y nuestros festejos de principio de siglo, donde las comparsas de carnaval en parte ya conforman el embrión de la tradición expresiva que se continuó luego en las murgas. Cortejando versiones de autores anteriores y consultando a la prensa de la época, en los capítulos siguientes (2 y 3), intentamos reconstruir el verdadero origen de las murgas en nuestro país a partir de sus claros antecedentes gaditanos, ubicándolo en su contexto histórico-cultural con el propósito de rastrear las circunstancias y condiciones que hicieron posible su inmediata aceptación popular.

En la segunda parte de este trabajo (caps. 4 y subsiguientes), y a partir de sus expresiones actuales (tomando como punto de partida una observación exhaustiva de la totalidad de los espectáculos de murgas representados en la ciudad de Montevideo durante el carnaval en los años 87 y 88), lo con algunas referencias históricas y textos representativos a modo de ejemplo. Se trata, en última instancia, de un intento de sistematización de todo un bagaje expresivo que las murgas han venido utilizando desde siempre en forma más o menos intuitiva.

En la última parte, tratamos de explicar en parte el funcionamiento del espectáculo en relación directa con el público, conscientes de que no estamos agotando, ni mucho menos, todas las consideraciones socioculturales que un análisis de este tipo merece. De todas formas, consideramos que las murgas constituyen un grupo definido de acción cultural desde el punto de vista de su función social más que de las posibles coincidencias estructurales de sus espectáculos, y en el último

capítulo intentamos relacionar someramente estos niveles tal como presentan actualmente.

Quisiéramos finalmente nombrar aquellas personas que de alguna manera contribuyeron a la formación de algunas ideas desarrolladas en este libro: Gustavo Verdesio, Sandino Nuñez, Prof. Ruben Tani. Nuestro agradecimiento a la “Antimurga BCG” y a quienes también ofrecieron desinteresadamente parte del material bibliográfico utilizado: Ember Martínez, Dino Armas, Juan Capagorry, Laura Benavídez, Artigas Trindade, Enrique Filgueiras, Héctor Beiro.

Las fotografías incluidas pertenecen a Horacio Zarza, Jorge Vidart, Fernando Gonzalez y Carlos Cortera.

Junio 1988
Gustavo Diverso.

PRIMERA PARTE

LAS MURGAS EN EL CARNAVAL

0. INTRODUCCIÓN

“Murga son las mil esquinas
que atesoran su recuerdo...”
(Carlos Modernell, 1968)

El diccionario de la Real Academia Española, ha acuñado el término murga desde el año 1884, y lo define de la siguiente manera:

“Compañía de músicos instrumentistas, más o menos numerosa, que a pretexto de Pascuas, cumpleaños , etc, toca en las puertas de las casas acomodadas con la esperanza de recibir propina”.

El vocablo proviene probablemente de musga, una forma semipopular de la palabra música. Aun hoy, en España, la expresión dar la murga es usada para significar que alguien está importunando o fastidiando demasiado.

En nuestro país, a pesar del origen común, el término murga ha adquirido una acepción diferente: refiere a un tipo específico de conjuntos artísticos que representan en carnaval, reconocidos por el público dentro de nuestra cultura cómico-popular a través de ciertos rasgos característicos.

En los últimos tiempos, tal vez debido a disgresiones más o menos bruscas que algunas murgas innovadoras han introducido en la continuidad de las formas expresivas más reconocidas como tradicionales, se han originado discusiones y se han adoptado distintos puntos de vista para definir la “esencia” murguera. La dificultad de clasificar en forma fija cualquier expresión artística, no constituye un problema nuevo, se ha venido repitiendo sistemáticamente a través de toda la historia de las murgas. Creemos conveniente tener en cuenta que al igual que cualquier otro género artístico, la “identificación” de una murga depende en última instancia e sus propias funciones socio-culturales. Es decir, análogamente a lo que sostiene VAN DIJK (1986:18) para el discurso literario, la murga se define fundamentalmente en términos de lo que la tradición popular y algunas instituciones (los medios de comunicación, el gremio de Directores de Agrupaciones de Carnaval, el conjunto de Normas Básicas Municipales de Carnaval, etc.) llamen y decidan definir como murga.

En una primera aproximación diremos que la murga es una es una expresión artístico-popular, de carácter masivo, emparentada con otros géneros como el teatro callejero, la zarzuela o la opereta, generalmente opuesta a formas del arte

considerado “culto” y que ha desarrollado caracteres propios tradicionalmente reconocidos. La sátira de los acontecimientos sociales y un modo específico de representación, constituyen sus rasgos más sobresalientes, tradición que ha sido en parte recogida por las “Normas Básicas Municipales de Carnaval” de la ciudad de Montevideo, que en su artículo 25 establecen:

“La categoría Murgas recoge una expresión netamente popular: lo que la gente ve, oye y dice a propósito de los acontecimientos salientes del año tomados en chanza y en su aspecto insólito o jocoso. Distingue a la murga, (...) la mímica, la vivacidad, el movimiento, el contraste, la informalidad escénica y lo grotesco..”

Desde sus comienzos, constatamos que estos conjuntos han funcionado como “cajas de resonancia” de expectativas y esperanzas reivindicativas de los sectores sociales más bajos, razón que explicaría en parte su creciente incidencia en la conformación de la cultura uruguaya en general. La evolución de las murgas hasta sus formas actuales de representación se relacionan directamente con las características del contexto histórico; sus textos refieren siempre a situaciones conocidas previamente por el público a través de otros medios. A pesar de su constante evolución formal, las murgas han sedimentado y cristalizado ciertas “marcas” o rasgos específicos como los nombrados anteriormente, útiles para su reconocimiento como género diferenciado, que iremos describiendo en los capítulos correspondientes.

1. EL CARNAVAL.

1.1 EL ANTECEDENTE EUROPEO.

La palabra europea proviene del italiano *carnavale*, y ésta del latín *carnelevare*, asociada al comienzo del ayuno de Cuaresma (*levare*=quitar). A través de la historia ha ido unificando un conjunto muy vasto y heterogéneo de formas festivas y regocijos de orden muy diverso. A pesar de que estas formas han ido perdiendo su esencia o su razón histórica fundamental, han legado al carnaval sus elementos más representativos, como ritos esfigies, personajes, Máscaras, formas de actuación, etc.: “El carnaval es el depósito donde van a parar las formas que habían dejado de tener existencia propia” (BAJTIN, 1974:196).

Cada época histórica, por otra parte, asigna al carnaval la función específica que corresponde a su tiempo. La idea del carnaval ya se había manifestado en las saturnales romanas, donde se vivía como un retorno al país de la edad de oro, pero sin dudas es durante la Edad Media donde comienza adoptar en forma plena su particularidad m

As sobresaliente. Nos referimos a la tradición del carnaval medieval europeo, como fiesta pagana durante la cual las clases dominadas se permitían satirizar las

autoridades religiosas – la ideología religiosa constituía en aquel entonces un factor hegemónico de importancia fundamental- y se cuestionaba la jerarquía social existente. Aunque sólo duraba unos pocos días, este hecho nos permite afirmar que la crítica político –social se encuentra en la base de la cultura carnavalizada, como expresión de las clases dominadas por excelencia. Este tipo e manifestación popular consiste en expresiones de carácter artístico, ritual o verbal, adquirió considerable importancia en oposición al tono serio solemne de la cultura religiosa feudal: en el carnaval se acumularon como en ninguna otra parte, todas las expresiones verbales prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial.

En la parodia medieval, el pueblo convertía en juegos divertidos y burlones aquellos acontecimientos y ritos que dominante consideraba como más importantes, incluidos todos los aspectos de la doctrina y el culto oficial. Varias de estas parodias se encuentran documentadas y se han conservado hasta hoy día: ninguna forma “institucional” de dominación ideológica escapaba al tratamiento irreverente de estas expresiones populares.

Existían parodias de himnos, letanías, y de liturgias (liturgia de los borrachos, de los jugadores, del dinero), de los evangelios, de reglas monacales, leyes jurídicas, decretos eclesiásticos y sermones religiosos.

También los testamentos conocieron su forma paródica, como el “testamento de un asno”. Es *speculum stultorum*”, por ejemplo, relata la historia de un asno que va a Salerno a desembarazarse de su cola, estudia teología y derecho en París, se convierte en monje y funda una orden religiosa (BAJTIN, 1974.82).

La jerarquía eclesiástica, sin embargo, permitía estas manifestaciones populares acotadas temporalmente, e incluso muchas veces las justificaba conscientemente, como lo demuestra una circular de la facultad de Teología de París del año 1444:

“Los festejos (carnavalescos) son necesarios para que lo ridículo, que es nuestra segunda naturaleza, innata en el hombre, pueda manifestarse libremente al menos una vez al año... Los toneles de vino estallarían si no se los destapan e vez en cuando, dejando entrar un poco de aire...Por eso permitimos en ciertos días las bufonerías (ridiculizaciones) para regresar luego con duplicado celo al servicio del Señor...”

Posteriormente la cultura popular fue tomando otra dimensión al pasar de la Edad Media al Renacimiento. Poco a poco se fue convirtiendo en la expresión de la nueva conciencia histórica de su época, ya que su posición opuesta a todo lo “oficial”, servía de apoyo a la nueva ideología del Renacimiento en su lucha contra las formas imperantes. La nueva “cultura” oficial comienza a absorber y a legitimar en parte aquellas formas carnavalescas que poco a poco van impregnando la literatura y otras formas en el proceso de institucionalización cultural de la época,

trasponiendo los estrechos límites de las fiestas y penetrando en todos los círculos de la vida ideológica del Renacimiento.

En nuestro país observamos un proceso similar a fines del siglo XIX, coincidente con la urbanización creciente de nuestra capital, momentos en que la cultura escrita termina por imponerse a la tradición oral imperante hasta aquel entonces.

1.2 EL CARNAVAL URUGUAYO.

El español JULIO BAROJA, en análisis histórico-cultural del carnaval, resume prácticas carnalescas comunes a fines de la Edad Media. (1965:50):

Arrojar salvado y harina

Correr gallos

Mantear perros y gatos

Colgar a la cola de estos animales vejigas, cuernos, etc.

Arrojar agua con jeringas

Apedrearse con huevos, naranjas, u otros objetos.

Aporrearse con porras y vejigas.

La importancia de algunas de estas prácticas por parte de los primeros pobladores de la ciudad de Montevideo, dieron origen a los festejos de carnaval en nuestro país. Como anota J:C PATRON, es posible que en el año 1760, cuando fueron presupuestadas dos fuentes que se transformaron en los Pozos del Rey, las “guerrillas acuáticas” se difundieron y conformaron las primeras prácticas populares de manifestación carnalesca. La costumbre de tirarse con huevos frescos o vaciados y rellenos con agua, completaban los festejos a semejanza del carnaval medieval europeo: en el año 1585, un observador anotaba que en carnaval español existían “muchas bombas de olor con cáscaras de huevo” (BAROJA, 1965:59).

Los sucesivos intentos oficiales de “racionalizar” las prácticas de carnaval comenzaron ya a fines del siglo XVIII, cuando el gobernador español Don José Bustamante y Guerra dictó un bando el 2 de febrero de 1799, que prohibía jugar con agua y con huevos. El portugués Juan José Durán en 1818 vuelve a prohibir “arrojar huevos de avestruz, de gallina y otras aves grandes, ni otra cosa que pueda molestar al público”; y Don José Ellauri en el año 1831, también intenta reprimir enérgicamente las batallas de agua sin el éxito esperado (J.C.PATRON, 1976 a: 5) Recién el decreto dictado en mayo de 1870 por el presidente Lorenzo Batlle, que autorizaba a “Los Jefes Políticos para prohibir el juego del carnaval del modo como se ha practicado hasta la presente época”; puso fin a estos festejos generalizados, privilegiando las representaciones artísticas que ya en esa época habían pasado a ocupar el centro de la atención del público montevideano.

La progresiva institucionalización y manejo oficial de nuestro carnaval, sustituyendo las prácticas de carácter espontáneo imperantes durante todo el siglo

pasado, avanzaba coincidentemente con la conformación de una nueva cultura escrita. La población montevideana a fines del siglo XIX estaba caracterizada por dos rasgos sobresalientes que incidían directamente en sus formas culturales: “ la temprana urbanización y europeización de hábitos mentalidades a través de la inmigración” (BARRAN-NAHUM, 1979:71). En este contexto terminan por imponerse los modelos europeos de festejos de carnaval, especialmente el prestigioso carnaval de Niza con todas sus influencias renacentistas. Un observador europeo describe el “corso” del carnaval e Montevideo del año 1968:

“El cortejo carnavalesco es inmenso – precedido por el Teniente General de Policía- con un piquete de caballería y música militar, al cual siguen esos numerosos carruajes, públicos o particulares... Está compuesto por una agradable reunión de máscaras a pie, a caballo, en coche o encaramados sobre carros alegóricos y grotescos, y comparsas (organizaciones de artesanos o sociedades musicales),llevando cada una ricos trajes del mismo diseño, las cuales caminando acompasadamente – con un pendón adelante ejecutan alternadamente los más bellos trozos musicales” (J.C. PATRON, 1976 a: 6.).

1.3 LAS COMPARSAS DE CARNAVAL.

Siguiendo el modelo europeo, o a través de las influencias culturales africanas de los primeros esclavos traídos a Montevideo, las comparsas en general constituyen el perfil más característico del carnaval en su forma institucional. El antropólogo brasileño CARVALHO NETO anotaba hace ya unos años: “El carnaval de Montevideo me parece sumamente interesante por sus influencias africanas y europeas a la vez. Además por su concepto de teatro.. no puede compararse, en casi nada, a los carnavales de raíces indígenas de culturas interandinas...” (1964:9).

Diferenciaba además tres aspectos formales de sus festejos, a saber: la representación, el cortejo (corso, desfiles), y los bailes.

Del primero de ellos nos ocuparemos en lo sucesivo, por ser el ámbito principal de nuestro carnaval en el cual se desarrollaron las murgas.

Hay datos que prueban la existencia de comparsas negras ya en el año 1832: el diario “LA MATRACA” del 13 de marzo del mismo año, contiene algunas referencias periodísticas que hablan de “los negros con el tango”. Pero en este sentido creemos conveniente aclarar que las comparsas en general, adquieren importancia como elemento central de la representación de nuestros carnavales, a partir de 1860, aunque todavía no existía organización estatal de los festejos. Eran destacadas por la prensa las comparsas negras “ La Raza Africana” “Pobres Negros Orientales” y “Los Negros” junto con otras doce comparsas blancas (1). Unos versos compuestos por un tal Francisco González, cantados por “La Raza Africana” en el año 1870, decían:

Bailan tango las negritas
Y los negros a su vez
Penas aquí no sienten
Solo se goza placer

Niñas bellas que tanto desean
Vera los negros bailar y cantar
Poned atentos ojos en ellos
Y elogios mil habréis de lanzar.
(PLACIDO, 1966:100)

Las comparsas blancas, por su parte, tenían influencias de las “estudiantinas” españolas. En el año 1870, diario “EL SIGLO” (3/3/1870), destaca a las comparsas “ Los oportunos” y “Los mentirosos”. Con respecto a la primera de ellas, reproducimos parte de su repertorio del año 1871, la canción denominada “Sufragio Universal”.

JUECES DE PAZ: Para votar, amigos, es necesario
revise las boletas el comisario
sería un infierno
si triunfan ustedes y no el gobierno.

PUEBLO: El pueblo es soberano gritan los doctores
Y denotan al pueblo los celadores
Pues es muy viejo
Que en leyes progresamos como el cangrejo.

JUECES DE PAZ: Cuando a mí me nombraron Teniente Alcalde
no fue por mi figura, no fue en balde.
Salí triunfante,
porque chupó seis reales cada volante.

PUEBLO: El día de elecciones, en un momento
se transforma el soldado en sargento.
Todos somos clases,
En un naipe compuesto por puros ases.
(PLACIDO, 1966: 102).

Las letras referían a situaciones político-sociales en forma irónica, de la misma forma que medio siglo más tarde lo harían los conjuntos actuales de carnaval (murgas, parodistas, humoristas). Al menos desde el año 1870 en adelante, podemos asegurar que se fue conformando cierta tradición de crítica social utilizada posteriormente por las murgas cuando aparecen súbitamente en nuestro carnaval en el año 1909.

Entre otros hechos igualmente importantes, diremos que en el año 1872, se organiza la actuación de las comparsas en el teatro Solís, y al año siguiente un edicto policial determina el horario y el orden en que se realizará el corso en los tres días de carnaval. Las autoridades estatales van tomando a su cargo la responsabilidad de organizar los festejos y en el año 1874 se organiza el primer concurso oficial de comparsas realizado el 16 de febrero en un gran escenario levantado en la plaza Matriz. Participaron 35 comparsas, de las cuales once eran negras, la concurrencia fue tan numerosa por la novedad del espectáculo, que al mediodía ya no había sitio donde ubicar un espectador más. (J.C. PATRON, 1976 a: 13). Se comenzaban a conformar, en sus aspectos esenciales, las condiciones socio-culturales en las cuales surgirían luego. A principios de siglo XX, las murgas.

2. EL ORIGEN. DE LAS MURGAS URUGUAYAS.

2.1 LAS MURGAS DE CADIZ

La murga surgió en nuestro país durante el primer gobierno de Claudio Williman, y su origen está relacionado con una de las compañías de zarzuelas que viajaban asiduamente a nuestro país a principios de siglo provenientes de España.

Recordemos que murga era el vocablo originalmente usado para designar a ciertos conjuntos españoles de músicos desafinados integrantes de una orquesta desentonada que, en principio, sólo se juntaban para pedir dinero y cantar en fiestas populares. Estas formas artísticas de carácter netamente callejero habían sido asimiladas por otras formas más institucionalizadas del arte popular español, y es así que el género “zarzuela” comúnmente usaba “murgas” en sus representaciones. El apuntador de zarzuelas Fernando Cabezalit (CARVALHO NETO, 1964), sostiene que en Cádiz –lugar de origen de las murgas– los mejores autores de zarzuelas eran quienes escribían los versos de las murgas que actuaban en las calles o en los teatros. Actualmente, en el carnaval de Cádiz, este tipo de conjuntos mantiene sus características esenciales, lo cual nos permite establecer el “parentesco” que hacíamos referencia. Divididos en categorías como “chirgotas”, “comparsas”, “cuartetos”, “coros”, cantan sus versos que refieren a situaciones políticas y sociales, muchas veces en tono “picaresco”, acompañados con instrumentos caseros, percusión y guitarras. Utilizan melodías de rumbas y pasodobles para interpretar sus popurrís y cuplés, los personajes femeninos son interpretados por hombres, se disfrazan y se pintan la cara: todas modalidades expresivas que llegaron a nuestras murgas a principios de siglos y que han mantenido en sus rasgos más generales.

PASODOBLE: “SEGURO QUE LO SABEN”

Seguro que todos ustedes sabrán
Que habrá que meterla donde corresponde.
No diga que no sabe como y por que,
Eso es lo de menos, es cosa de hombres.
Algunos habrá que les guste
De distinta forma y raras maneras.

Por culpa del bañador no me la encontraba.
Pero por favor no critique usted, yo no soy grosero.

Estamos seguros que usted en la raja la meterá.
Es que por supuesto me refiero a la papeleta
Dentro de la urna.
Cuando vayan a votar.

CUPLE: “ ESTAMOS UN POQUITO ENFADAO”

Estamos un poquito enfadao
Con esos impuesto que pone el gobierno.
Hay que ver qué hay qué hacer
Pa’ pagar tuve que vender: la nevera,
La silla y la televisión,
Porcelanas, cocina, el sillón, el bidet,
El reloj de pared.
La cama, la estufa, lavadora y sartén...
(Chirigota del puerto, 1985)

2.2 LAS MURGAS EN MONTEVIDEO.

El 900 era la época de la popularidad de la zarzuela: varias compañías españolas viajaban a nuestro país donde generalmente encontraban una excelente acogida popular. Debemos de tener en cuenta que España era la principal proveedora de inmigrantes al Uruguay, y fundamentalmente a Montevideo, una gran ciudad de 300.000 habitantes.

“ Admitamos un saldo positivo para el Uruguay de 1903 a 1916 de unos 70.000 ‘extracontinentales’ , en su mayoría europeos, españoles o italianos, para ser más precisos” (BARRAN- NAHUM, 1979: 104).

En este contexto, a partir de una simple imitación formal, es donde nacen las murgas e inmediatamente pasa a ser uno de los tipos más originales de conjuntos de carnaval. Creemos conveniente establecer el origen de las murgas uruguayas en el año 1909, como prueban algunas crónicas de la época y declaraciones de algunos de sus protagonistas.

Una modesta compañía de zarzuelas procedente de Cádiz – tal vez representando La Gran Vía”, como recordaba años más tarde el director de murgas “Tito” Bermejo – llegó a nuestro país para representar largo tiempo en el teatro “Casino”. Con esta compañía había viajado el actor Diego Muñoz, quien dirigía un conjunto llamado “La Gaditana”, al cual podemos considerar como la primera murga española en Montevideo: *como una imitación de esta murga es que nacen*

los conjuntos que actuarán durante los festejos de carnaval desde el año 1909 en adelante.

PAULO DE CARVALHO-NETO, antropólogo brasileño que entrevistó a Antonio Garín en su libro “EL CARNAVAL DE MONTEVIDEO” (1964) anota algunas declaraciones del primer director del género murguístico en nuestro país:

“ En 1909 trabajaba en la tienda “La Uruguaya” cuando cierta noche fuimos con varios compañeros al teatro ‘Casino’, donde se presentaban varios números revisteriles y de zarzuelas. Ahí tuvimos la oportunidad de conocer un quinteto llamado ‘Murga la Gaditana’, recuerdo si pertenecía a ‘La Gran Via’ o a ‘ El pobre Balbuena’. La Gaditana’ se componía de cinco integrantes, saxofón, flauta, pistón, bombo y platillos, además del director. Entre broma y broma decidimos sacar una murga y la llamamos ‘La Gaditana que se va’ “.

Esta fue la primera murga uruguaya que actuó en los carnavales, y en la prensa de la época aparecen referencias a estos conjuntos en el mismo año: 1909. El periódico “Tribuna Popular” del 28/2/1909 publica una crónica carnavalera que avala las declaraciones de Garín:

Afortunada imitación de la famosa “murga Gaditana” que por largo tiempo actuó en el ‘Casino’, en esta sociedad compuesta por media docena de jóvenes de buen humor. Con meritoria exactitud ‘Ejecutó’ los trozos más celebrados de la murga auténtica, haciéndose aplaudir con toda justicia. Aquí como allí vimos la gimnasia dislocadora del frenético director, la indescifrable fisonomía del bombo, la cara patibularia del trombón y la pierna multiforme del clarinete, que parecía atacado por el mal de San Vito. Esta es otra nota saliente del carnaval, pues a pesar de constituir una imitación, merece todo el aplauso que estimula porque todo atiende a salir de la rutina abrumadora en que nos ha sumido la falta de iniciativa personal.

Otras crónicas establecen que la murga “ La gaditana que se va” salía de la calle Ejido Nº 6 y que “presidente” era Antonio “Guerín” Cantaban versos referidos a acontecimientos nacionales, extranjeros, políticos, de interés público. A modo de ejemplo de versos “zafados”, “La Gaditana que se va” apelando al doble sentido, hizo popular unos versos que posiblemente aludían a cierta viuda famosa de la “alta sociedad” de aquel entonces:

“Una tortuga tenía Doña Beatriz,

yo no sé el mérito de aquel animal
miles de personas la fueron a ver
y ofrecían por ella un dineral
pero ella la tortuga no quiso dar...”

Pero las letras no sólo se limitaban a estas expresiones escandalosas, recordemos que por aquellos años triunfaba en nuestro país un deporte dirigido a la masa urbana como espectadora y de neta ascendencia inglesa: el “foot-ball”. “La Gaditana que se va” reflejaba en sus versos el inicial interés de los uruguayos por este deporte:

“Que lindos centros tira Pendibene,
tan derechitos a la puerta del gol
donde los apaña el manco Manito
gran centro-forward de Peñarol.”

La revista “La Semana”, luego del carnaval de 1910, comenta las actuaciones de “La Gaditana que se va” y la “Hispano-Uruguaya” destacando la originalidad de este tipo de conjuntos surgidos súbitamente el año anterior en los carnavales montevidianos:

PAG. 25 FOTOGRAFIA

“MURGA LA GADITANA QUE SE VA”- Original bajo más de un aspecto, fue el espectáculo que ofreció en las carnestolendas pasadas la máscara de la que ofrecemos este grabado. Compuesta de jóvenes de chispa, lució una colección de instrumentos caseros con los que ejecutaban las variadas composiciones de su variado repertorio”.

FOTO 1 (LA SEMANA, 12/2/10)

PAG.F 26 FOTOGRAFÍA.

“MURGA LA HISPANO-URUGUAYA”- Una de las notas más aplaudidas y originales en el género mascarada, que se ven en las actuales carnestolendas, la ofrece la murga que se ve en nuestro grabado. Lo intencionado de sus canciones, lo apropiado de la música, lo cómico de su indumentaria, lo grotesco de los instrumentos, forma detalles tan adecuados al fin que los conduce, que el éxito no se hace esperar, como efectivamente sucede”.

FOTO 2 (LA SEMANA, 19/2/10)

“La Gaditana que se va”, al igual que las murgas que surgieron inmediatamente después estaban por sólo seis integrantes además de su director. Cada uno de ellos ejecutaba un instrumento distinto: flauta, pistón, saxofón, bombo y platillos, a los cuales se les agregaron otro tipo de instrumentos caseros: una especie de caños o tubos con una hojilla de fumar en un extremo, que el murguista hacía vibrar con su propia voz.

Existen algunas referencias a otras murgas como “la Excéntrico Musical” que usaba una batería de cocina a modo de instrumentos de percusión, o “Los Pichones de este año”, con candelabros que hacían sonar con el recurso de la hojilla de fumar. Lo cierto es que hasta 1915 cuando una murga llamada “Los Profesores Diplomados” introdujo el redoblante las murgas utilizaron instrumentos musicales de todo tipo. Las canciones tenían la música de las zarzuelas más populares de la época, iniciando así la tradición murguera de usar melodías ya conocidas para vehiculizar nuevas letras, tradición que en parte se ha mantenido hasta hoy día.

Ya en el año 1910, eran varias las murgas que actuaban en el carnaval, y su aceptación popular era cada vez mayor. Por el reducido número de integrantes, estos conjuntos (en un principio considerados dentro de la categoría “mascarada”) eran más dinámicos que las comparsas. Sus instrumentos informales y su vestimenta usada en forma caricaturesca, junto con la introducción de algunos momentos “teatrales” dentro del espectáculo constituían los motivos principales de su éxito popular, además de la adhesión que lograban a través del tono desenfadado de sus versos:

“De nuevo aquí se presenta
la murga que hizo furor
Los Amantes al Engrudo,
Larai
Con el lanudo
Larai del director

Y el director
tiene un hijito
muy chiquitito
muy cabezón
que de noche toca el bombo
Larai
en un quilombo
que hay en el Yermal...”

MURGA “LOS AMNATES AL ENGRUDO”

La lista completa de títulos de murgas que participaran en el concurso de carnabla hasta el año 1914, indican indirectamente el origen social de estos conjuntos: revelan en general un habla sociolectal compartida por los sectores más bajos de las sociedad

1909: “La Gaditana que se va”, “Amantes al engrudo”, “Los Saltimbanquis”, “Don Bochínche y cía”, “Los Bufo Bufo”, “Los murguistas de la época”, “Murga trasnochadora”, “La Internacional”, Formale el cuento a la vieja”, “La Murga Moder...”, “Murga los desconcertados”, “Murga los seis ambulantes”, “Muga Floridense”, “hispano-Uruguay”.

1912: “La Gaditana que se va”, “La asturiana que se viene”, “Hispano-Uruguay”, “Falta Murgana”, “Los Bemoles”, “Los seis ambulantes”, “Los Satíricos”, “Borrachos protestantes”, “Ya somos seis”, “Don Bochínche y cía”, “Los elegantis”, “Los aristocráticos”, “Ma que murga”, “Murga cosmopolita”, “Los modernos”, “Amantes al engrudo”, “Los desiguales”, “Los intoxicados”, “Los sapricos”, “Ocho cascarudos”, “La Internacional”, “Los domadores de suegras”.

1913: “El instrumento”, “La corte del faraón”, “Sensa –Nazo”, “El Tripotaje”, “Don Bochínche y cía”, “Pelandrunes atravesados”, “Hispano Uruguay”, “Los Pierunes”, “Los 3 Yankees”, “largale otra, largales”, “Ta-te-ti”, “Los cascotes”, “Tírame la punta...del naso”, “Los extaños”, “A la p...a la casera y tres veces a la montera”, “La reforma de Musio”, “Última Hora”, “Los chincurretas”, “Los viñeros unidos”, “Los 3 PBTs”, “apuntes del natural”, “Hijos de cocoliche”, “improvisados al viento”, “Don Pucho y Cia”, “Rondalla Settimana”, “Hispano-americana”, “Sinfónica”, “Donadores de suegras”, “Salimos por no uedarnos en casa”, “En busca de una picpocha”, “Los hijos de Bracamonte”, “los champurriados”, “Devotos del 7”, “los peludos terribles”, “La piolita”, “Masagille del Uruguay”, “Los camellos del Reducto”, “-2Los amarrados”, “La matunga”, “amantes al engrudo”, “Los amurados”, “Don Ramón”.

1914: “Hispano-Uruguay”, “Profesores diplomados”, “Washones”, “Don Bochínche y cía”, “Echale papita al loro”, “7 jorobados”, “La desbobada”, “la voz de la calle”, “Profesores del viento”, “La revoltosa”, “No llegamos a 7”, “La improvisada pajarilla”, “Patos cabreros”, “El tripotaje”, “Los caruestolendos”, “Andaluces en América”, “Ya somos bastantes”, “los Ratifusos”, “Pacho uruguay”, “Aquellos locos “,”Vagabundos unidos”, “Robustos criticones”, “Locos por conveniencia”, “los comoquieras”, “Chufaseca y cía”, “murga del día”, “la sinfonía”, “Los chirigotas”, “Quien sabe lo que dirán”, “Criticones arruinados”, “Los chicorrientos”, “7 la chicoria”, “Los 3 porotos”, “Devotos del arte”, “Perdidos con...”, “Los bebedores”,

“¿Quieres ver a Mewelin”, “Los neurasténicos”, “Senza gruppò”, “Quevedo sin un pro”, “Mascagnini”, “Magnates arruinados”, “Carnestolendas”, “Don Batuque y cía”, “Excéntricos musicales”, “los que sufren la chicoria”, “Murga asturiana que se va”, “Amantes al salamín”, “Petolini y cía”, “La cucaracha”, “La chiguana”, “No firmamos un compromiso”, “12 locos”, “Amantes al engrudo”, “Los 3 PBTs”, “Sinfonía Ta-te-ti”, “Atorrantes cuenteros”, “Atorrantes peregrinos”, “Hijos de Don Bartolo”.

MURGA PATOS CABREROS FUNDADA
EN EL AÑO 1914
CARNAVAL DE 19.....
Sr.

Tenemos el honor de comunicarle, que la Comisión Directiva de la murga Patos Cabreros, ha designad a usted Miembro de Honor de esta Agrupación, formada en su mayoría por canillitas. En la seguridad de que, como en años anteriores, contribuirá a nuestro esfuerzo tanto moral como material, quedamos desde ya agradecidos.

SECRETARIO

PRESIDENTE
.....

PATOS CABREROS (Carnaval 1933)
Letras: Ernesto Nogara

EMPRESARIO: Respetable público, ahora con el mismo personal que desfiló ante ustedes

formaré un solo conjunto, haciendo de esta manera el cuarto y último cuadro de esta murga, que se titula: PATOS CABREROS.

DIRECTOR: He aquí la murga compuesta por todos nosotros, que somos unos granujas bullangueros y musicantes de ocasión, siendo yo, por mi audacia consumada, Director. Oirán ustedes tocar, con limpieza y maestría, en primer término una sinfonía y luego cantar, unas coplas hechas por pirincho, el que toca el bombo, colas estas sumamente estrafalarias, con sal sílice calcáreas que hace al vientre rezongón y pone en circulación a las vías urinarias. Verán ustedes, atención, uno, dos y tres.

Para que quiero el marrón, para que quiero la gragua
Si todos me arrojan agua y se me apaga el carbón.

CORO: Mientras Terra en la presidencia no emboca una,
Chigliani no se cansa de meter pluma.

CORO TUTI: Es una cosa tan complicada que a simple vista parece pavada e te hacene tanto pamento, que a lo finale no llegan a nada.

TUTI: Por razones de economía todos los viejos quedan el vía, y el dinero de aquellas pensiones, se lo comen en los batallones.

CORO: poniendo un fuerte impuesto al capital, puede que lo ablanden al Gallinal.

TUTI: Que representa quiso a la naciones, con tanta fortuna no hace produccion. Ni por acto de patriotismo, mueve a la plata que tiene a montones.

CORO: Lo pais de lo vinteno le quiaman a esto. Y es propiamente un nombre, que está bien puesto.

TUTI: Si en cien leguas de campo, hay mil arados. Sería floreciente el resultado, aquí se engordan las vacas para llevárselas al extranjero, mientras nosotros muy caro pagamos el ordinario kilo de puchero.

(CAPAGORRY – DOMINGUEZ 194 :29)

3. LA CULTURA POPULAR DEL 900

3.1 DE LA TRADICIN ORAL A LA CULTURA ESCRITA.

Hemos visto que las murgas surgieron en nuestro país como una manifestación artística del carnaval, a raíz de un hecho fortuito que pudo haber sucedido en cualquier otro momento de la historia de nuestra cultura: un grupo de uruguayos que decidieron imitar una manifestación artística española en tono de broma, fue suficiente para que las murgas se constituyeran en unas de las expresiones populares más importantes.

Pero indudablemente debemos tener en cuenta que cierta particularidad de nuestro contexto social, junto con la tradición cultural del público montevideano y su forma particular de festejar el carnaval, posibilitaron la inmediata aceptación y el futuro desarrollo de las murgas.

La población de nuestro país vivía a principio del siglo pasado ciertos cambios de hábitos y mentalidades por demás importantes, que influían en forma decisiva en la conformación del gusto y en sus actitudes receptivas con respecto a las distintas manifestaciones artísticas.

Montevideo del 900, con una población de 300.000 habitantes (el 30% del país), se europeizaba vertiginosamente con el arribo de inmigrantes españoles e italianos. Juntos con la agudización del proceso de urbanización temprana, al cultura escrita termina por imponerse en forma definitiva a la cultura de tradición oral en unos pocos años: el porcentaje de analfabetismo descendió de un 80 % en 1876 a un 39,77% en 1908.

“había nacido una cultura letrada popular. Si los intelectuales exigentes la criticaban por chabacana en lo literario y gruesa en la adjetivación, en cambio no pueden negarle diversidad y dinamismo. representados por los 12 diarios y los 4 o 5 semanarios montevideanos que reflejaron todas las tendencias políticas e ideológicas del país, haciendo participar por vez primera a las masas en un proceso que el siglo XIX había reservado a los menos”.

(BARRAN-NAHUM, 1979:142)

La gran prensa de principios de siglo, permitió el acceso de la mayoría de la población a los sucesos y los principales problemas del país, que ya no pasaban desapercibidos para los sectores más bajos de la sociedad montevideana, los cuales

constituían más de la mitad de su población y , a su vez, la amplia mayoría del público de los conjuntos que representaban en carnaval.

Las murgas continuando la tradición española y en parte siguiendo también la práctica iniciada anteriormente por algunas comparsas uruguayas, referían sus letras directamente al contexto social y satirizaban realidad criticando los hechos más relevantes, tal vez porque encontró receptividad en un público que ya había pasado a tener una visión más o menos coherente de su propio entorno y que, por lo tanto, estaba capacitado para juzgar en forma “crítica” la representación de las murgas. Cuando eran caricaturizados los hechos reales apelando a la risa del público, éste además de reconocer la situación aludida, tenía una versión o un punto de vista común sobre cada acontecimiento.

A través de la ironía como figura retórica fundamental, la murga se hacía eco de expectativas y rumores de la población, especialmente de los sectores socioculturales más bajos que, como vimos, constituían la mayoría de su público.

MURGA HISPANO-URUGUAYA

carnaval 1929

Letras: Ernesto Nogara.

SIN GARANTIAS ESTAMOS

Rechiflados los botones
ya no quieren más servir
faltan en todas las secciones
el deseado guardia civil. (Música)
Tenemos los regimientos
con gente acuartelada
hagan de ahí guardias civiles
que allá no producen nada. (Música)
Ellos piden un aumento
para poder mejor vivir
y esas tales pretensiones
no se pueden concebir.
Sembrando papas en campaña
en campos abandonados
ahí tendrán estos señores
un brillante resultado. (Música)
La pala no es machete
esto quién lo va a ignorar
pues para conseguir aumento
sin hacer tanto aspamento
deberán de trabajar.
(CAPAGORRY-DÓMINGUEZ, 1984:21)

3.2 ZARZUELA POPULAR / OPERA CULTA DOS REFERENCIAS POSIBLES

Entre 1905 y 1913 se produjo en nuestro país la primera oleada inmigratoria del siglo XX. Por otra parte, los demás pobladores de Montevideo eran hijos o nietos de extranjeros, y en general, como señalan BARRAN-NAHUM “...La urbanización a través de la gran ciudad puerto imponía el cosmopolitismo y la mayor de las aperturas a lo extranjero”. El 1900 es la época de la popularidad de la zarzuela, y simultáneamente los espectáculos operísticos eran el centro de las preferencias de los sectores más distinguidos de la sociedad. En el año 1905, Giácomo Opuccini llega a nuestro país para dirigir varias obras y estrenar “Edgar” ; al año siguiente nos visita Arturo Toscanini para dirigir “Tristán e Isolda” en el Teatro Solís:

“La ópera no era solamente una manifestación artística.
Era al mismo tiempo una reunión social, la más suntuosa,
la más distinguida, la más brillante en su tiempo”.
(GOMEZ HAEDO, 1969:6)

La murga nace a partir de una compañía de actores zarzueleros, utilizando la música de las zarzuelas más populares de la época para vehiculizar sus versos y caricaturizando, a su vez, los espectáculos operísticos por medio de sus instrumentos grotescos, en cuanto y su vestimenta.

J:C PATRON cita al periodista Luiggin de la Batería, quien sostiene en un artículo periodístico.

“...los intérpretes de ‘La Gaditana que se va’ usaban instrumentos de viento que consistían en una caña con un extremo soplable y en éste una hojilla de papel de fumar en el que el murguista hacía zumbiar tratando de sacarle un sonido semejante al que da el papel con el peine. La vestimenta: levita y pantalón de arpillera con puños , solapas y bajos de satén y fulgurante, corbata de lazo de poeta y galera de copa rebajada Todo imitaba ridículamente al profesor de música en decadencia.”

(1976 b:3)

A diferencia de las comparsas que en mayor o menor medida trataban de imitar o popularizar formas artísticas imperante, las murgas comienzan a tratar en forma irónica los gustos y preferencias de la clase mas distinguida, ridiculizando lo que se consideraba verdadero “Arte” en aquel entonces, para beneplácito de un público que conocía a través de la prensa, pero que no tenía posibilidad de acceder directamente a los conciertos y veladas operísticas. Muchas de las letras de aquellos conjuntos se oponían al supuesto “contenido elevado” de las formas del arte europeo

siguiendo así, de alguna manera, la tradición medieval de usar expresiones verbales o ciertas referencias indirectas a temas moralmente prohibidos en la cultura oficial:

A una dama y su chofer,
lo que hay que ver
se les paró el automóvil...”
MURGA “AMANTES AL ENGRUDO”

“Traemos también la muchacha
que por una moneda les da
un poco de humilde belleza
y por dos le agrega algo más...”
MURGA SIEMPRE CON GANAS”

“Un profesor brasileño
a una chica le enseñaba
el juego de la raqueta
y ella muy bien lo imitaba...”
MURGA “LOS PICHONES DE ESTE AÑO”

En el momento en que surgen las murgas, las comparsas eran los conjuntos que centralizaban la atención del público y existían premios sólo “al conjunto”, “a la letra”, “al canto”, “a la música” y “al traje” sin distinciones precisas entre los distintos tipos de agrupaciones que representaban en carnaval (I). Las comparsas eran grandes conjuntos que llegaban a tener hasta 250 integrantes (“La Marina Nacional”, 1917), y con instrumentos de banda tradicional, cantaban versos que en parte, imitaban las formas prestigiosas de la literaturas “cultas” de la época.

SANSON CARRASCO (Daniel Muñoz) describe una de estas grandes comparsas llamada “la mitológica” en una crónica del año 1883:

“Como su nombre lo indica, era aquella comparsa formada por Dioses del Olimpo, y cada cual tenía su traje y sus atributos expresamente mandados venir de Europa...”

La mitológica no era una comparsa de mera exhibición. Los dioses cantaban como simples mortales, y al efecto, Vicente López compuso unas canciones con sabor Olímpico, erizada de esdrújulas, y Carmelo Calvo las puso en Música, en una música mitológica, también, como correspondía a tan mitológica comparsa.

Decía el coro: Llenos de júbilo /Los mitológicos /Que manda Júpiter /El inmortal /De los empiéros / Al mundo mísero /Todos bajemos /Al carnaval.”

(CARRASCO, 1984:66)

En 1905, un grupo coral llamado “Los Trasnochadores” cantaba sobre música de vals:

“Pintor de mil hechizos
pinta en la flor la ambrosía
en el ave, melodía
y en la mar nevados rizos...”

Otra comparsa llamado “Hijos del Trabajo” cantaba a los obreros de Montevideo de esta forma:

SOLO: “Bebamos en el yunque
dormita el golpeteo.
La sombra y el silencio,
envuelven al taller.
Bebamos que en el alma
se siente el aleteo
de más ansias ardientes
de besos de mujer.

CORO: Obreros levantemos el canto de la vida
un himno es cada rayo que está brillando el sol.
Brindemos hoy que el alma para el placer convida
y ofrece en cofre de oro el néctar del amor...”

Aunque como dijimos en el capítulo anterior, debemos tener en cuenta que también existían conjuntos cuyos versos referían a situaciones políticos – sociales, caso de “Los Vagabundos de Fibra” dirigidos por el famoso “Porteño” Nogara, quienes nunca fueron premiados en el concurso oficial:

“Bello premio a la conducta
que donó la burguesía
para todo el proletario
que perdió su robustez,
un asilo a los ancianos
que es inmundo lazareto
donde llevan al inértico esqueleto...”

(J.C. PATRON, 1976 A.

7)
El éxito que las murgas iban obteniendo a través de sus actuaciones en el carnaval montevideano, se debía fundamentalmente al contenido social y al tratamiento informal e irónico de sus versos, que establecían cierta desviación de la norma “cultura” dominante, posibilitando una mayor identificación del público. En parte, podemos decir que estos conjuntos, incluidos en la categoría de “mascarada” en un principio, estaban rescatando el hondo sentido paródico de la cultura cómica

carnavalesca, carácter que de alguna manera ha mantenido hasta sus formas actuales de representación.

MURGA “ASALTANTES CON PATENTE”
fundada en 1929.

HACETE AIGO DEL JUEZ (popurrí)

SOLO: A la prensa de tranvías
le dieron la concesión
para que coloque vías
hasta en el último rincón.

CORO: El tráfico quedará
con el aumento de vías
reducido en un gran match
entre ómnibus y tranvías.

SOLO: Esta empresa explotadora
con millones se menea
y es capaz de colocarle
vías hasta en la azotea.

CORO: Aunque rebaje el pasaje
no le aumenta el personal
y eso que son protectores
de la industria nacional.

SOLO: Pero por qué no publican
los millones que tragan
los que tragan actualmente
y otros tanto que prestaron.

CORO: Esos millones prestados
que ascienden a 32
le servirán para el pueblo
igual que una fuerte coz.

Porque el refrán dice así
y ellos confirman lo mismo
sembrar para recoger
es obra de patriotismo.

Letras : Manuel Pérez

(1934)

Dedicado al gremio de los canillitas.

SEGUNDA PARTE

La descripción

4. LAS EXPRESIONES DE LA MURGA

Desde sus primeras manifestaciones, la murga ha conformado una modalidad de expresión que hoy día podemos reconocer como propia del género. En sus representación coexisten elementos teatrales, de opereta, zarzuela y otras vertientes que son tratados de un modo particular.

Haremos una descripción de las características formales murgueras, sin intentar cristalizar ningún modelo en especial: la murga siempre se ha caracterizado por la continua asimilación de otras formas artísticas para sus fines de comunicación. Es posible identificar arreglos corales, estilos actorales, vestimenta, maquillaje y otros elementos expresivos de variada procedencia, usados en forma particular por estos conjuntos para hacer llegar al público su mensaje. Con el tiempo, todas estas expresiones pasaron a ser reconocidas como típicas de las murgas, e incluso muchas veces vuelven reformuladas a su medio original (música popular, teatro, TV, etc.). En este sentido, resulta bastante arbitrario el intento de determinar qué es lo específicamente murguero y que es préstamo de otras manifestaciones artísticas. A pesar de ciertas insuficiencias explicativas, utilizaremos para este fin la enumeración propuesta por T. KOWZAN (1968) de los sistemas significante de la representación teatral, más que nada por su interés pedagógico para aquellas personas que no conozcan el fenómeno de las murgas en forma directa.

4.1. LA MÚSICA

En la murga, la música es el punto de partida del espectáculo, y ésta casi nunca es original. El coro canta los textos a través de melodías que ya han sido popularizadas por otros medios y que el público es capaz de reconocer en su primera audición, al menos en forma intuitiva desde las primeras murgas que surgieron utilizando los motivos musicales de zarzuelas más populares de la época, hasta las murgas actuales que utilizan las melodías de canciones impuestas y adoptadas por el gusto popular, ha sido una constante de su forma de representación. Incluso algunos conjuntos que ocasionalmente han compuesto sus propias melodías, nunca se han alejado mayormente de los cánones y formas armónicas más comunes de otras canciones anteriormente difundidas por los distintos medios de comunicación. Sin embargo, conviene tener en cuenta el hecho de que estas mismas melodías, despojadas totalmente de instrumentación y textos originales, adaptadas con arreglos rítmicos y corales específicamente “murgueros”, se vuelven difícilmente reconocibles. El hecho de utilizar melodías conocidas, permite que el espectador se encuentre en condiciones de prestar una mayor atención al texto, que en última instancia es la información verdaderamente nueva que ofrece la murga.

Debemos aclarar que además de la música, otros medios de fundamental importancia como “modeladores culturales” caso del cine, la radio o la TV, han sido también asimilados formalmente por las murgas en su incesante “antropofagia” que las ha caracterizado a través de su historia.

4.1.1. EL ACOMPAÑAMIENTO RITMICO

Un cambio fundamental en el acompañamiento musical de las murgas, lo constituyó, sin dudas, la introducción del redoblante en el año 1915.

Tal vez debido a su efectividad durante los desfiles, o porque resultó ser una solución ideal a los problemas originados en las actuaciones en tablados con amplificación deficiente, el redoblante fue desplazando a los demás instrumentos de viento –cuyos ejecutante, la mayoría de las veces, terminaban afónicos- hasta llegar a ser el instrumento fundamental de la batería actual (bombo, platillos y redoblante) de las murgas.

Según una versión del director de murgas Ernesto Nogara (“Porteño”) en el año 1915, la murga “Los Profesores Diplomados” incorporó al conjunto a un moreno, que era soldado y tambor de la Escuela Militar, para que tocara el redoblante. Esta sencilla innovación, que tal vez no tuvo mayor trascendencia en un principio, fue tomada y perfeccionada por el director José Ministeri (“Pepino”) quien implantó y popularizó en 1918 con sus “Patos Cabreros” la batería de murgas tal como la conocemos actualmente. El mismo “Pepino” cuenta en un reportaje:

“Allá por el año 1917, nadie prestaba atención a las murgas. Lo más importante del carnaval eran las grandes comparsas, que a veces tres cuerdas desfilando. A los murguistas, que a veces no llegábamos ni a diez, ni nos miraban. Entonces buscamos la manera de dar mayor espectacularidad a la murga. Primero empezamos por abandonar los instrumentos a viento antiguos y los platillos que eran vulgares tapas de cacerolas que producían un ruido poco agradable, el bombo, que era una barrica vieja de yerba y todo por el estilo. Me tocó a mi introducir el redoblante, el bombo de verdad actual y los platillos auténticos.

Aquello fue otra cosa. El redoble y el suspenso de los platillos llamaba de Inmediato la atención-

Como veremos más adelante, no fue esta la única innovación importante impuesta por Ministeri en las murgas montevideanas.

JAIME ROOS en una conferencia sobre el tema (1985), sostiene que la batería de murgas acompañaba al coro con ritmos característicos que fueron variado a través del tiempo. Hasta las murgas en su forma actual, cuyas posibilidades rítmicas se han ampliado considerablemente, es posible diferenciar tres etapas se han ampliado considerablemente, es posible diferenciar tres etapas en la modalidad percusiva. En un primer momento. Tal vez influenciadas por el ritmo de marcha de los desfiles, las murgas cantaban sus melodías con un ritmo similar al que aún hoy podemos apreciar en algunas comparsas del carnaval argentino (provincia de Corrientes), adecuado para el desfile.

FIGURA DE LA PÁGINA 43

Tal vez las influencias de la música montevideana fueron variando este ritmo hasta la forma conocida como "marcha camión", ritmo de las canciones de murgas más conocidas y que se ha convertido en uno de los rasgos más representativos del estilo musical de estos conjuntos. Cierta similitud entre los golpes utilizados en la ejecución del tambor "chico" en el candombe tradicional y algunos golpes enfáticos del redoblante en este ritmo, apoyarían la afirmación antedicha. Es posible que haya sido algún "tamborilero" de candombe el que introdujo directamente esta modalidad rítmica, o pudo haber sido asimilación intuitiva de las formas básicas del candombe ejecutados con instrumentos de murga, lo que dio origen al ritmo de "marcha camión":

FIGURA DE LA PAGINA 44

Ultimamente, ritmos de la música brasileña y centroamericana han sido tomados por las murgas, introduciendo además síncopas y variaciones rítmicas, así como también otras vertientes musicales de variada procedencia (rock, jazz) que han obligado a cambiar incluso la modalidad tradicional de ejecutar el redoblante, el bombo y los platillos. La batería de murgas ha continuado ampliando sus posibilidades sonoras hasta permitirse hoy día variantes bastante complejas.

Existen también algunos intentos dentro de la categoría, de usar otro tipo de instrumentos de percusión y de viento ("Diablos Verdes", "La Reina de la Teja", Antimurga BCG") al estilo de las murgas de principio de siglo pero no estamos en condiciones de definir si se impondrán nuevamente como una característica común en estos conjuntos.

4.1.2. EL RECITADO Y EL CANTO CORAL

En las murgas, la palabra está íntimamente ligada a la música, pero existen momentos de la representación en que ésta se manifiesta en forma aislada. Nos referimos a las partes declamadas del texto, generalmente recitadas por un representador (animador) o por el director escénico del conjunto. Existe cierta modalidad estatuida por la tradición murguera, de la acentuación y el énfasis en la locución de estos momentos. Muchas veces acompaña el resto del coro al recitado, cantando con menor volumen, especialmente en la "retirada".

El canto coral, por su parte, es el elemento definidor del género. El canto de varias voces simultáneas conformando un coro, se remonta hasta los orígenes de la

murga y se ha mantenido como un rasgo más característico en lo que respecta a las distintas formas expresivas adoptadas. El coro de una murga se divide en tres voces principales: *segundos*, *primos* y *sobreprimos*. Los segundos incluyen una subdivisión (los bajos) y ocasionalmente existe otra voz llamada *tercia*; que alterna en el coro adornando el acorde base con una tonalidad más alta que las demás. Era muy común en las murgas de antaño, pero actualmente hay quienes sostienen que ya no se ven buenas *tercias* en carnaval.

De cantar todas una misma voz, la murga ha ido perfeccionando sus arreglos corales y actualmente utiliza acordes completos, inversiones, disonancias, dodecafonías y cánones de varias voces junto con la preocupación cada vez mayor por la impostación y proyección de la voz.

El conocido timbre usado por los murguistas en su canto y que se ha transformado en uno de sus rasgos más característicos, tal vez deba su origen primordialmente a la conjunción de dos factores: las malas condiciones de amplificación de los escenarios callejeros y a la gran cantidad de vendedores ambulantes de prensa (canillitas) que integraban estos conjuntos (muchas murgas se conformaron sólo a partir de un grupo de canillitas). Indudablemente que la voz nasal y penetrante del vocero callejero, servía para proyectar la voz a mayor distancia, lo cual solucionaba los problemas de audición de los escenarios abiertos, evitando así, en parte, el gran esfuerzo que significaba hacer llegar la voz al público en deficientes condiciones acústicas. Esta modalidad de canto se continuó y se convencionalizó formalmente, a pesar de que las circunstancias que la originaron fueron desapareciendo paulatinamente junto con el perfeccionamiento de las condiciones de amplificación de los escenarios. Este timbre se ha mantenido incluso en las distintas grabaciones discográficas en estudio de varias murgas actuales: ha pasado a ser una "marca" identificatoria del género en su forma de cantar.

4.2. EL MOVIMIENTO ESCENICO

El movimiento escénico de las murgas, en donde incluimos, en forma más o menos arbitraria, la mímica del murguista, la expresión de su cuerpo, y la relación espacial entre sus componentes, ocasionalmente varía e acuerdo a cada momento de la representación y a las condiciones de cada escenario.

En términos generales, diremos que el coro, cuya cantidad de integrantes varía entre 15 y 20 personas por razones reglamentarias, se dispone en el escenario formando una medialuna y el director escénico ocupa el lugar que queda entre aquél y el público. En las breves representaciones (cuplés), o en los momentos que cantan solistas (popurrís), los protagonistas ocupan el espacio escénico con el director. Los integrantes del coro efectúan movimientos ya estatuidos y codificados por la tradición, al ritmo de la batería: movimientos con los brazos y un paso de

baile casi en el lugar, fácilmente reconocible como propio del género. Ultimamente es notoria una mayor preocupación en la utilización consciente del movimiento escénico, aprovechando las posibilidades espaciales que ofrece cada escenario, sin llegar aún a conformar una coreografía, propiamente dicha, en el sentido teatral del término.

En el año 1917, el director Ernesto Nogara (Porteño) con su murga "Los políticos de la época" montó una coreografía que simulaba una sesión de comité presidida por alguien que, al decir de J.C. PATRON, era imposible no identificar como Don Feliciano Viera, en aquel entonces presidente de la República. Luego en 1930, el mismo Nogara, esta vez con "Los Saltimbanquis", imitaron coreográficamente el movimiento de "gorilas enloquecidos" que, según cuentan algunas crónicas de la época, causó sensación. Todos los integrantes de la murga aparecían con la cabeza rapada dejando grandes trenzas a sus costados: se destacaban claramente en la mímica "Pamento" (Domingo Espert) , "Rabullo" y "Velorio", un murguista que, según dicen, aunque desafinaba, tenía una figura y un movimiento verdaderamente impresionante. En el año 1934, los integrantes de "La Gran Muñeca" se disfrazan de monos y - en una práctica que muchos años después rescatará la "Antimurga BCG"-antes de subir a los tablados se trepaban por los árboles, ventanas y rejas de las casas vecinas. Uno de los murguistas, al tocar un cable de alta tensión, resultó electrocutado, según J.C. PATRON (1976 b: 10). Algunos conjuntos actuales han comenzado a utilizar el movimiento escénico tratando de ampliar sus posibilidades expresivas ("La bohemia", "La Soberana", "Falta y Resto", Antimurga BCG", "Diablos Verdes", "Araca la Cana") lo cual marcaría cierta tendencia hacia la revalorización de la puesta en escena en el espectáculo global de las murgas.

4.3 LA VESTIMENTA Y EL MAQUILLAJE.

Las murgas utilizaban, en un principio, un vestuario que en grandes líneas imitaba en forma paródica a los directores y grandes profesores de la música "cult": levita y pantalón de arpillera con puños, solapas y bajos de satén, corbata de lazo de poeta y galera de copa deformada. Esta costumbre iniciada por "La Gaditana que se va" fue modificada por J. Ministri ("Pepino") en el año 1917, según sus propias expresiones:

“... se me ocurrió cambiar el traje roto y peluca lanuda por un verdadero y bien hecho frac y galera de felpa.”

(J.C. PATRON, 1976 b: 9)

Desde que “Los Patos Cabreros” de Pepino se presentaron con su vestuario renovado, ha habido una constante preocupación por parte de las murgas de lucir sus trajes como un aspecto más integrado al espectáculo. Tal vez haya que nombrar a Carlos Céspedes y sus “Curtidores de Hongos” por el lujoso vestuario que

renovaban año a año. Contrataban a especialistas en disfraces sin reparar en gastos, lo que les valió el reconocimiento popular en aquellos años; en 1950 disfrazados de lechuzones, 1951 de gitanos, 1952 de escoceses, 1953 hongueros profesionales, 1954 de embajadores de Momo, 1955 invasores marcianos, 1956 de cocineros. Esta forma de encarar el vestuario se impuso entre todas las murgas, y actualmente es posible encontrar a los mejores vestuaristas y diseñadores de modas de Montevideo, e incluso de Buenos Aires, contratados por las murgas para el diseño de sus vestuarios.

En un primer momento, los trajes y las letras tenían cierta relación, es decir, el vestuario de alguna manera traducía visualmente los tópicos elegidos para tratar en los textos. Poco a poco, sin embargo fue tomando cierta autonomía y conformando un perfil independiente dentro de la representación, que incluso es premiado especialmente en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. En el año 1986, la “Antimurga BCG” intenta de alguna manera volver a la práctica de las murgas de antaño, cuando en un momento de su canción “presentación” relaciona su vestuario fabricado con arpillera con un referente político-social bien definido:

CANCIÓN DE LOS TRAJES
(presentación 1986)
ANTIMURGA BCG.

Salimos otra vez con estos trajes
porque nada cambió, todo es lo mismo.
Salimos otra vez con estos trajes
porque también sus trajes son los mismos.

¿Cuánto hace que no cambia su vestido?
¿Cuánto hace que usa el mismo calzoncillo?
¿Cuánto hace que tiene ese saco sport?
¿Y cuántas veces perforó su cinturón?

Si sus medias siguen siendo las de siempre,
si sus zapatos resisten a media suela,
si su traje es el mismo del casamiento
que después será heredado por su hijo.

Si esa pollera que hoy aparenta ser nueva
es el viso que le quedó de su abuela,
si en camisas, pantalones y camperas
un remiendo remienda otro remiendo.

¿Cómo entonces cambiar nosotros los trajes,
si estos trajes junto al suyo están viviendo?
porque nada cambió, todo es lo mismo,
sus trajes no cambiaron, son los mismos,
nuestros trajes no cambiaron, son los mismos.

(ESMORIS/DIVERSO)

Generalmente el vestuario de las murgas deja para los protagonistas del cuplé significación mas fuerte. Esto se justifica en los momentos en que el coro se diferencia claramente, en forma visual, de los “cupleteros” para que éstos puedan focalizar la atención del público. Aquí el vestuario adquiere un lugar más ambicioso dentro de la representación, tratando de imitar en sus rasgos más característicos al personaje representado.

finalmente, al maquillaje puede considerársele otro elemento definidor del género: “carapintada” es una de las metonimias usuales para caracterizar al murguero. Cumple funciones de enmascaramiento tendientes a reforzar o a fijar la mímica del rostro. la práctica tradicional de pintarse la cara ha pasado a tener importancia fundamental, y es común asociar un correcto maquillaje a una buena voz.

Los murguistas se pintaban la cara originalmente con el tizne de un corcho quemado, hasta que se pasó a la práctica de usar pinturas fabricadas a base de vaselina sólida mezclada con tierras de colores.

En cierto momento, e incluso hasta hoy día, los motivos dibujados sobre un fondo totalmente blanco iban desde dibujos del cerro de Montevideo, el más, botones, gaviotas, insectos, frutas, hasta banderas y escudos (P. de CARVALHO-NETO, 1964). Actualmente los motivos son de tipo más variado y hay profesionales maquilladores trabajando junto con las murgas en el diseño de los dibujos utilizados; existe la tendencia a lograr una mayor relación entre el vestuario y el maquillaje, a la vez que se han introducido elementos del maquillaje teatral (pinturas, brillantinas, etc.).

4.4 LA LITERATURA MURGUERA.

Creemos que aún no es posible hablar de un “literatura” de textos de murgas en el sentido más común del término: su tradición ha sido mayormente de carácter oral y perecedera. Los textos que una murga cantó cierto año, son automáticamente sustituidos al año siguiente por otros nuevos, y nadie más se interesará por ellos.

Debido a la existencia de algunas publicaciones y grabaciones comerciales de canciones de murgas, algunos textos han logrado una supervivencia temporal mayor, pero sólo en AGADU (Asociación General de Autores del Uruguay), en la

Intendencia Municipal y en la Biblioteca Nacional es posible encontrar un cierto “corpus” de letras e murgas suficientemente representativo, y aún lejos está de constituir una documentación completa sobre el tema.

Como ya hemos visto, las letras de murgas se definen antes que nada por el contenido temático, es decir, por sus referencias al contexto político-social, antes que por el uso de ciertos tropos verbales o por su construcción literaria. En primer lugar, diremos que dependen directamente de la métrica, es decir, son textos que deben llenar obligatoriamente el “espacio vacío”, adecuarse al “molde” que ha dejado otro texto anterior. Por no ser la música original, el letrista está condicionado por la estructura de la canción elegida (ver cap. 4.22), y muy pocos son los cambios que en este sentido puede realizar: las murgas constantemente usan canciones conocidas, que reformulan y aprovechan con otras funciones comunicativas.

El léxico utilizado es, a grandes rasgos, diferente en la presentación y la retirada del popurrí y el cuplé. En el primero de los casos, hay ciertas formas verbales estatuídas y socializadas reconocidas como propias del género. No es casual que éstas sean las canciones en forma oral, muchas de las cuales han llegado hasta nuestros días y han sido recogidas en grabaciones discográficas:

PRESENTACIÓN (SALUDO) 1937

ARACA LA CANA (letra: Radamés Veccio).

Hoy
rompió la lira su mutismo triste
Van
mariposillas portadoras de ilusión.
Y en
sus alas que cristales son,
reflejan la alegría
que despierta el día
cuando sale el sol.
Llegaron y en sus alegres cantares van dejando los pesares
y alegran los corazones.
Cantando llega el amor.
Viva la vida, viva el amor.
Cantando, al templo de Momo
que es un encanto
Araca la Cana le brinda un canto
que llega hasta el alma
y a su corazón.

RETIRADA 1932

ASALTANTES CON PATENTE (Letra: Manuel “huesio” Perez).

Como el día más glorioso
hoy queremos festejar
la alegría bulliciosa
que nos brinda el Carnaval,
entre aplausos y serpentinas
se despide con dolor
la murga que siempre ha dado
a la fiesta un buen color.

Un saludo cordial
lanzan los Asaltantes
y en su paso triunfal
de caballero andante
y en las horas más tristes
que recuerda la orgía
pensarás en los días
que gozoso veías
que era todo alegría.

Las letras de murgas como verdaderos “trabalenguas”, cantadas velozmente y utilizando varias palabras fonéticamente similares en frases sin sentido preciso, pero con graciosa sonoridad en su pronunciación, fue una modalidad popularizada en la década del 20 por la murga “Los Curtidores de Hongos”:

“Aquí traemos un selecto y divertido repertorio,
de carácter fantástico y enciclopédico
salchichonífero, cucarachístico, tematerónico,
calipiónico, chunchunlífero, y piripitón.

pericochímbula, pericocchímbula,
saca la pámbula, la píbola, la pómbola,
mete la pátula en la narímbula de la panámbula”.

También el director Ernesto Nogara en esos años, hizo famoso un largo recitado que comenzaba de esta manera:

“Público presente, por poca plata, por puro patriotismo

personal, podemos presentar prueba perentoria probando perfectamente, porque pudimos pasar por pequeños...”

“Los Curtidores de Diablos”, adoptaron esta modalidad de composición años más tarde y se fue convirtiendo en una característica bastante común dentro de los textos de murgas:

“Chicos y chicas vengan sin miedo,
que en el infierno se chuparán los dedos,
pues todo es garufa y es diversión...”

Les garantibiris al infiernibiris y seribis
feliciribiris, pasearibiris, cantaribireis,
morfaribiris, chuparibiris, besaribiris
y reventaribiris de amoribiris...”

Esta tradición se continuó en varias murgas, y en parte ha llegado hasta nuestros días. La murga del departamento de San José “Los Maragatos”, cantaban en el año 1987 un cuplé llamado “El científico loco y su máquina del tiempo”:

“Me recibí de biólogo, sociólogo y sicólogo,
zoólogo y cardiólogo, geólogo y enólogo.

También soy historiógrafo, cosmógrafo y astrónomo
polígrafo y taquígrafo, geógrafo, gastrónomo.

Soy ginecotocólogo, filólogo, ingeniero
ecólogo, sicólogo, arqueólogo y partero...”

Ya en las partes del texto correspondiente al popurrí y al cuplé, el interés del letrista se desplaza hacia el contenido temático y los términos coloquiales de la jerga popular y las metáforas pasan a tener una referencialidad más directa e inmediata.

Uno de los temas de permanente interés entre los uruguayos es, sin dudas, el fútbol. Todas las murgas anualmente dedican parte de su repertorio a comentarios sobre este deporte, llegando a constituir a veces verdaderos “himnos” de homenaje a las hazañas de la selección nacional o ácidos comentarios sobre la mala performance de tal o cual equipo.

URUGUAYOS CAMPEONES (Patos Cabreros 1927)
Letra: Omar Odriozzole

Uruguayos campeones, de América y el mundo
esforzados atletas que acaban de triunfar
los clarines que dieron las dianas en Colombes
más allá de los Andes, volvieron a sonar...

El argentino, el team chileno
el boliviano y el paraguayo
fueron vencidos, por el invicto
pujante y fuerte, cuadro uruguayo.

Invictos en Europa, invictos en América
del mundo son campeones, de América lo son
lo mismo que en Colombes, en campos de Nuñoa
pasearon victoriosos el patrio pabellón.

Uruguayos campeones, de América y el mundo...

EL CAMPEONATO DEL LITORAL

(Los Asaltantes, 1942)
letra: Pedro Corbalán

En le campeonato del litoral, Paysandú es el pollo,
todos decían antes de jugar.
Practicaron bien el once contra un cuadro de Montevideo
y hasta hicieron ocho goles a un cuadro de Carmelo.

Pero cuando fueron en serio, las tabas se le aflojaron,
y Río Negro sin pamento cuatro goles les mandó.
nada se dijo, se dijo nada, pues esperaban
contra Colonia la Levantada.

Como bomba de mil quilos cayó sobre la ciudad,

cuando se supo que colonia había goleado a los crack.
Para enfrentar a Soriano hubo cambio en nuestro team,
pero no valió de nada, nos volvieron a golear.

Todo era bronca, todo aquí ardí,
pero juraron que el team de Salto le ganarían.
Se enfrentaron los dos guapos, pero no valían ni un pito:
por cinco a tres ganó Salto y éstos quedaron invictos.

Decí Galeta, decí “Galleta”. Si no viste para qué te ponés
la camiseta.

La ocurrencia de la Liga, poner dos burros en la zaga
cuando esa yunta en un carro le rendía mucho más.
La línea media, pues sí señor, corría y troteaba,
pero no la agarraban: era un colador.

La línea delantera fue lo mejor de nuestro team
lucharon atrás, ayudaron y también hicieron goles
Dalmaro y Fleitas fue gran pareja, del “Nene” Peralta,
Manfredi y Clerio no hay una queja.

le aconsejamos a la liga en bien de la población
que ponga al revés la tabla, y Paysandú es el campeón.
Y aquí termina la gran cachada, Los Asaltantes saludan
a toda la muchachada.

(Versión oral de J.C DIVERSO)

5 LOS ROLES MURGUEROS

Todos los integrantes de una murga están obligados a cumplir roles que está ya estatuidos, lo cual les exige cierta capacidad y especialización para cumplir con cada una de las funciones que asumen dentro de la representación. A través de su historia, el espectáculo de las murgas ha ido determinando roles más o menos estables, y es bastante difícil rastrear la supuesta evolución de estas funciones – que son también, en parte, definitorias del género- y más difícil aun prever sus futuras transformaciones, debido a la gran cantidad de propuestas renovadoras que surgen año tras año. Desde una perspectiva actual, entonces, diferenciamos a los integrantes del coro propiamente dicho (los solistas serían su particularidad singular); a los “Cupleteros” (cantantes – actores encargados de personificar los

personajes del cuplé), al “presentador”, (relator o animador), a los integrantes de la batería” (acompañamiento rítmico) y al “letrista” (compositor de los textos).

5.1 EL DIRECTOR.

Simplificadamente, podríamos resumir que en el director de murgas recae la responsabilidad de dirigir las voces del coro, de marcar el compás y de “fijar” el tono inicial de cada momento cantado (casi siempre sin la ayuda de un diapasón o de instrumento musical alguno).

En las primeras murgas, el director monopolizaba muchas de las funciones que luego fueron tomadas por otros integrantes del coro, como el recitado, el arreglo coral y la composición de las letras.

Creemos de interés citar brevemente la trayectoria de dos murguistas responsables de conformar la imagen de “director” de murgas, que fue tomada y continuada por la mayoría de sus sucesores.

Ernesto Nogara, más conocido como el “porteño”, comenzó su actuación como murguista en “Los Enamorados de este año” a los doce años de edad y ya a los dieciséis era director de “los Profesores a Viento”.

Discípulo de Diego Muñoz, Nogara se propuso como meta satirizar todo lo que consideraba moralmente intocable. Algunas de sus experiencias narradas por J. C. PATRON , nos dan una idea del carácter verdaderamente removedor de los espectáculos murguísticos que dirigía.

En la ciudad de San José, con “Los profesores a Viento”, el juez de Paz les decomisó los instrumentos musicales y los sentenció a ocho días de prisión (a pan y agua) por cantar versos “indecentes”.

Conviene aclarar que la señora del juez, a su vez, era la presidenta de la Comisión Pro Moralidad de la ciudad. Cuentan las crónicas que estuvieron encarcelados hasta cinco minutos antes de que el ferrocarril los trasladara nuevamente a Montevideo, y que las últimas palabras del “porteño” en aquel departamento fueron dirigidas precisamente a la señora del juez: “...y usted, con esa cara ¿Quién la va a ayudar a pecar?”

Al año siguiente, en 1917, formó la murga “ Los Políticos de la Epoca”. representaron un cuplé donde se simulaba una sesión de comité presidida por el entonces presidente de la República don Feliciano Viera.

Con la música de la marcha “Mi bandera “ cantaba la murga:

“Unidos al gran repúblico-repúblico
Debemos acompañar-acompañar
Así el erario público
Será fácil explotar”

En el concurso oficial del Parque hotel, fueron ubicados extrañamente al final del espectáculo. Cuando comenzó su actuación varias “mascaritas” fornidas subieron al escenario con garrotes y cachiporras, y procedieron a escarmentar a los irreverentes murguistas.

En el año 1918, formó una agrupación llamada “La Escuela Laica y sus Alumnos”, donde Nogara dirigía un coro cuyos integrantes estaban disfrazados de escolares. Aunque esta vez no se presentaron al concurso oficial debido a la experiencia de laño anterior, sus críticas al funcionamiento del sistema educativo, originó en todos los escenarios varias polémicas: en un tablado de la calle Maldonado (esquina Jackson), arrojaron desde un balcón sobre el director un balde lleno de queroseno mientras que algunos espectadores ubicados en la primera fila le tiraban fósforos encendidos.

Entre otras murgas, Nogara dirigió la “Hispano-Uruguay”, “Los Saltimbanquis” escribió las primeras letras de “la Gran Muñeca”, fue gramillero e “Los Guerreros de las Selvas Africanas” e integró el conjunto “Vagabundos de Fibra” y el quinteto “Los Ñatos”, escribió para los “Patos Cabreros” y en 1940 formó la “Milonga Nacional”.

José Ministeri)”pepino”), tal vez sea el personaje más representativo de los directores de murga que hayan actuado en carnaval, y es actualmente referencia obligada de la mayoría de sus sucesores. Fue quien popularizó la batería de murgas con bombo, redoblante y platillos y quien introdujo el traje típico de director de murgas junto con su mímica característica. Dirigió por más de cincuenta años a los “Patos Cabreros”, desde poco después de su formación en el barrio de la Aguada en el año 1910, hasta el año anterior a su fallecimiento, 1965. Al igual que la mayoría de los murguistas, pertenecía al gremio de los canillitas, y aunque se dice que no era un gran arreglador de voces, sus movimientos en escena lo convirtieron en uno de los más recordados directores de murgas, como bien los describe el cronista Eduardo Ferrari (J.C. PATRON, 1976 b: 8):

“Señor la mímica, rey de la pirueta, cómico de alma, es una institución nacional como animador del carnaval uruguayo.

Porque ser murguista, en Pepino es una vocación tan auténtica como la de un cómico

famoso que se destine con alma y vida al escenario. A pepino lo ha consagrado el

pueblo, supremo e frente de sus “Patos Cabreros” se llevó los máximos galardones municipales, tantas veces, que no se terminan de contar las copas, medallas, diplomas que ganó.”

Tito Ríos, Carlos Céspedes, Luis Bermejo, J.J. Márquez (“cocina”), Antonio Casaravilla (“Cachela”), Pedro Moriggia, Juan A. Iglesias, Juanita Silva (“Pochola”), Rómulo Pirri (“Tito pastrana”), Manolo Lemos (Piano”), Cipriano Castro (“Pianito”), Luis A. Carballo (“Finito”), Manuel Pérez (Huesito”), entre

otros, fueron directores de murgas que reafirmaron la tradición continuada hasta el presente.

formalmente el director de murgas se diferencia del resto a través de la vestimenta y por su ubicación en el escenario durante la representación.

Generalmente viste de frac y galera, y se ubica entre el coro y el público, compartiendo el espacio escénico con los “cupleteros” y los cantantes solistas. Durante la representación, recorre el escenario en forma continua con movimientos característicos: cada director, sobre una base común, instaura su propio estilo de mímica. Esta reúne elementos de la pantomima y la danza, conformando una gestualidad que puede ser premiada en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. El director cumple el papel de presentador y también “dialoga” improvisadamente con los protagonistas de un cuplé en varios momentos de la actuación, representando el “punto de vista” de la murga.

5.2 EL PRESENTADOR.

La función del presentador, muchas veces asumida por el propio director escénico o por cualquier otro integrante del coro, es ocuparse de la dicción expresiva del texto no cantado. El presentador debe dominar la declamación en la forma que se ha institucionalizado en el medio considerada como la forma enfática y muchas veces ampulosa de expresar: esta es una característica tradicional del recitado en una murga.

Quien asuma el rol, debe conocer ciertos esquemas retóricos, tanto de dicción como de gestualidad, los cuales se reducen esencialmente a ciertas figuras verbales reconocidas asumidas como propias del género.

5.3 LOS MUSICOS.

Nos referiremos concretamente a los tres integrantes de la batería (actualmente intervienen en una murga otros músicos que intercalan ocasionalmente instrumentos como guitarras, flautas o tríos de viento pero aun sin llegar a ser habituales componentes del acompañamiento musical), encargados del acompañamiento rítmico.

El bombo, el redoblante y los platillos son los instrumentos básicos, y sus ejecutantes se agrupan a un costado o detrás de la medialuna que forma el coro; durante la representación se mueven, dentro de sus posibilidades, al igual que el resto de la murga. La gestualidad y la mímica más acentuada le corresponde al platillero, que hace un uso más intencionado de sus movimientos: las limitaciones

que desde el punto de vista puramente musical ofrece el instrumento, amplía sus posibilidades de desplazamiento escénico. La mímica del platillero posee ciertas reminiscencias del tradicional Arlequín o bufón del carnaval, y su actuación es premiada en forma individual.

Dentro de la modalidad general de la murga de utilizar formas artísticas de variada procedencia, la batería adopta estilos de ejecución y ritmos también variados. En la ejecución del redoblante, usando originariamente como tambor de marcha, se pasó a imitar el ritmo de candombe o el sonido característico de los instrumentos de la música tropical, ya sea golpeando sobre el aro apagando el sonido con la propia mano del ejecutante. Las exigencias rítmicas en este sentido son cada vez mayores, y actualmente la síncopa, el contratiempo y la adopción de ritmos complejos, son comunes a todas las murgas.

5.4 LOS INTEGRANTES DEL CORO.

Los integrantes del coro de una murga, además de cantar con alto volumen, conocen la modalidad particular de impostación y timbre del “cantar murguero”. Deben tener cierta soltura y plasticidad en sus movimientos, que les permita acompañar y complementar en forma gestual los textos cantados.

El coro se divide en tres “cuerdas” (voces) fundamentales, es decir, grupos de murguistas que cantan en una voz, con un tono común y otra voz más “alta” que las demás, conocida popularmente como “tercia”, única dentro del coro, cuya función es la de “adornar” (complementar) el acorde base alternando en una tonalidad superior, con la prohibición tradicional de utilizar el recurso del falsete.

La murga a través de su historia ha ido perfeccionando arreglos corales cada vez más complejos, y actualmente el coro está dividido en segundos, primos y sobreprimos con otras subdivisiones según el caso, como ya vimos en 4.1.2. Hay en el coro quienes se especializan en “tirar”, o sea cantar con mayor volumen, y algunos que no poseen mayor potencia vocal, cantan lo más afinadamente posible, haciendo las veces de “monitor”, es decir, de apoyo y referencia a los demás integrantes de la cuerda. Quienes poseen capacidad para cantar como solistas y además dominan algunos fundamentos de actuación (no específicamente teatral), son los encargados de protagonizar los cuplés.

5.5 EL LETRISTA

La persona encargada de escribir los textos y elegir las melodías que vehiculizarán el mensaje, puede o no pertenecer al conjunto.

De hecho, algunos “letristas” de murgas se ocupan de escribir para varios conjuntos simultáneamente, aun de diferentes categorías. Su obligación básica es la de estar muy bien informado, ya que, como dijimos anteriormente, la realidad político-social es la materia prima indispensable para componer cualquier texto de murgas. Generalmente usa ciertos tropos y figuras verbales ya establecidas para tratar poéticamente todo ese material, teniendo siempre presente el fenómeno de la receptividad popular inmediata, responsable directo del éxito o del fracaso del conjunto que cantará y escenificará sus versos.

PATOS CABREROS (Despedida de 1953)

Letra: Eduardo Gamero.

Buenas noches auditorio
con satisfacción lograda
ya se marchan los Patitos
a alegrar otra barriada.
La comisión ha dicho
que la bronca ha tirado
porque muchos vecinos
no ponen para el tablado.

Cuando la colecta hicieron
y fueron a golpear
dijeron que perdonen,
nosotros nunca vamos:
y están todos acá.
Deben cooperar
pues es grande el deber
y así el barrio podrá tener
un lindo carnaval.

Y si es que usted no quiere un manguito largar
la comisión tampoco que venga a garronear.

Junto a Momo bullicioso brindamos como una ofrenda
nuestros versos bien jocosos en estas carnestolendas.

Muchas de las parejas
que están en el tablado
se están volviendo viejas
y aún no se han casado
sólo toman mate
programan su ilusión
y la vieja chilla
porque calientan silla
y ellas está de plantón.

Que se casen muy bien
ese es nuestro desear,
y pronto la cigüeña
los venga a visitar
y el carnaval que viene
de ese nido de amor,
podrán tener los Patos
un nuevo espectador.

QUE EL LETRISTA NO SE OLVIDE

(Letra. Raúl Castro y Jaime Roos.)

Que el letrista no se olvide de los versos de Gamero
De beber de alguna copa levantada a su salud
Que el letrista no se olvide de comprarse cigarrillos
Y pintarle un para de versos al glorioso Guruyú.

Que el letrista no se olvide del aumento del boleto
De agarrar la ventanilla y vivir la realidad
Que el letrista no se olvide de la hinchad del Basañez
Esa que los periodistas titulan “parcialidad”.

Que el letrista no se olvide de las barras trasnochadas
Que recorren madrugadas tapizando la ciudad
Que el letrista no se olvide de los mil pegatineros
Que han pasado más de una en alguna seccional.

Que el letrista no se olvide los lunes de mañana
Cuando el verdadero guapo se levanta sin chistar
Que el letrista no se olvide de los hombres de corbata
Que quisieron ser murguistas y no fueron a ensayar.

Que el letrista no se olvide de las madres del Pereira
Que recuerde la tristeza de los locos del Millán
Que el letrista no se olvide de los versos de Gagliardi
De los bailes de la IASA y el estilo de Roldán.

Que el letrista no se olvide de jugarle a las tres cifras
Para ver si se endereza y se puede dedicar
A escribir versos de murga frente a un plato de buseca
Y a mandarse alguna vuelta en honor el carnaval.

Que el letrista no se olvide de sacarse la careta
De mirarse en el espejo y pintarse un lagrimón
Que el letrista no se olvide de los cuzcos marca perro
De los gritos de la feria y del Parque Durandean.

Que el letrista no se olvide de la heroica minifalda
Del piropo que cosecha trepadita en el cordón
Que el letrista no se olvide en el quinto día del año
De ponerle pasto y agua al camello de Melchor.

Que el letrista no se olvide de los líos de la Extra
De las noches de la Vasca, de los tangos de Clarín
De la marcha de la Vuelta, de la voz del Pepe Guerra
Y que pica envenenada cuando agarra un adoquín.

No te olvides de cantarle a los cracks que no llegaron
Dedicarle alguna estrofa al borracho y su amistad
Y no vayas a olvidarte de dudar de tanto verso
Cuántas veces el silencio es la voz de la verdad.

Que el letrista no se olvide de arrimarse al veterano
De escuchar la rebeldía, de negarse a obedecer
Que no quede en el tintero...
Que no quede en el tintero lo que falta por hacer
Que no quede en el tintero lo que resta por hacer
Quiera tinta Falta y Resto... cuánto queda por hacer.

TERCERA PARTE
EL HECHO ARTÍSTICO.

FIGURA DE LAS PAGINAS 64.

5. EL ESPECTACULO

En primer lugar diremos que el espectáculo de las murgas se caracteriza formalmente por no ser un continuo donde el público deba diferenciar arbitrariamente los énfasis expresivos o diferencias temáticas, sino que se nos ofrece como una serie que consta de cuatro momentos bien definidos. Estas fases de la representación se conocen como presentación, popurrí (salpicón, pericón), cuplé y retirada.

6.1 LA PRESENTACIÓN

La *presentación*, que cumple el papel de introducir el espectáculo, incluye un recitado a cargo del director escénico del conjunto o de un presentador que se valen de figuras y tropos verbales muy estatuidos, socializados y fácilmente reconocibles, referidos casi siempre a la clásica mitología carnavalera: Dios Momo, Pierrot, Colombina, etc. La canción presentación propiamente dicha, es cantada por todos los integrantes del coro. En general, la intención de toda esta parte introductoria, es la de preparar y ubicar al espectador en el espectáculo.

LOS PATOS CABREROS (Presentación 1937)

Letras: Domingo Pérez.

PRESENTADOR: Buenas muy buenas, hoy nuevamente ante ustedes. Traigo el sano propósito

de presentarnos ante ustedes, una charada que más que charada es un bosquejo, llega Momo y su cortejo. Es la escuadra de los Patos, Patos Cabreros, todo un nombre, todo un nombre que de glorias va para viejo. Y con ese don que los caracteriza se proponen remover los cimientos... Es la escuadra tan tan bien disciplinada y sus personajes de primera. Con un repertorio de palpitante actualidad y con tanta hilaridad y tanta algarabía que reinará la alegría del presente carnaval.

(ENTRA UN INMIGRANTE)

INMIGRANTE: Música....música. Bonasera.

PRESENTADOR: Que italiano más grandote, con semejante bigote, capaz de quedar a flote.

INMIGRANTE: Ué... Paisano ¿fascista o antifascista?

PRESENTADOR: El gobierno es reformista, pero yo soy anarquista.

INMIGRANTE: Canta o galo, canta o galo, como dice el brasilero... Hace ganía o bon tiempo

Y o mundo estará arreglado.

PRESENTADOR: Pero la escuadra no llega... Qué dirá mi presidente.

(APARECE LA MURGA)

CORO: Llegaron los Patos, llegan Cabreros

Los marineros de la ilusión,

Tocando mil caminos, porque Dios Momo nos convidó.

Va Colombina, graciosa y fina

La serpentina cruza vivaz.

Se oye en la noche la mandolina

y reine alegre el carnaval.

ARACA LA CANA (Presentación 1960)

Letra: Eduardo Piedrahita.

Vuelve la historia a despertar y asomada a su balcón,

Oye, el sin par, cantar: ha vuelto Araca la Cana

y el pueblo vuelve a soñar.

En cada esquina de barrio se ha de escuchar su cantar.

Ha de aflorar a los labios la sonrisa que se enfrió,

En otoño, y las ausencias, pero todo ya pasó.

Traemos un bagaje de buen humor e ilusión.

Un nuevo sol de esperanza, iluminará los senderos,

por donde van nuestros anhelos,

y se olvidarán las horas en que apuramos

la copa cruel del pesar.

Que las carcajadas vuelvan las noches a llenar,

que el olvido hierva cual burbujas de champán.

Si la vida es sueño, soñemos, pero en gozar

que el tiempo nos sobra, para volver a empezar.

PATOS CRONICOS (Presentación 1979)

Letra: Jorge Pino

La noche llega a la cita, viene detrás de una huella
que va dejando la estrella fugaz
de Momo, Dios del risa, genial.

En este día, el mundo da la loca fantasía
vuelve a aflorar en su policromía
para brillar y estar aquí presente ... alegremente.

La luna amiga llega sutil a dar su bienvenida,
con su candil de plata se aproxima
a iluminar y a estar junto a este reino de tantos sueños.

El repique vibrante de un redoblante se escucha ya,
y su ritmo contagia la eterna magia de un Carnaval.
Patos Crónicos son alegre mascarada,
Hombres con cara pintada que a esta barriada dicen salud.

6.2 LA RETIRADA

La *retirada* también es una canción cantada por todos los integrantes del coro de la murga, alternando solistas, dúos, o tríos. Resumiendo su intención principal, digamos que intenta transmitir cierto sentimiento contradictorio de tristeza y alegría que tradicionalmente embarga al murguista al finalizar cada función. A su vez los textos recalcan la certeza de un próximo regreso, lo cual revela en última instancia un cierto carácter eufórico y esperanzador.

Este momento, la última parte del espectáculo, es anunciado por el animador, y se canta, al principio, sin acompañamiento musical (percusivo): esto permite al “arreglador” del coro exhibir todas sus posibilidades en la armonización de las voces. La retirada (despedida) se completa cuando al coro se le suma la batería y en un “crescendo” rítmico se enfatiza un estribillo que se enfatiza un estribillo que se

va repitiendo mientras la murga se despide del escenario, a veces como fondo musical a un recitado final.

LOS AMANTES AL ENGRUDO (Despedida 1949)

Letras: Domingo Pérez.

Ya se van, ya se van, ya se van
al repique triunfal del tambor;
volverán otra vez a reinar
y a cantar esta endecha de amor;
ya Dios Momo ha llamado a su fin
y agoniza tenaz el Carnaval.

De esmeraldas brillante rubí
salpicando con perlas del mar.
Brillante es la luna lunera
el sol de fuego tan abrasador
poncho de estrellas que son marquesinas
zafiro es un beso, topacio es amor:
ágata son tus manos, cuando me acarician
ónix es tu pelo amor y arrebol
unido va nuestro saludo
y queda el eco de nuestra canción
Los Amantes al Engrudo se van.

Ya se van, ya se van, ya se van
al repique triunfal del tambor;
volverán otra vez a reinar
y a cantar esta endecha de amor;
ya Dios Momo ha llamado a su fin
y agoniza tenaz el Carnaval.

LA MILONGA NACIONAL (“Clarín Triunfal”. Despedida 1952)
Letras: Carlos Soto y Pocho Duarte.

Clarín triunfal, cascada de armonía que hoy resuena.
Canción de amor, que cálida se esparce por la ciudad.
Milongueros trovadores que soñando van amores,
deshojan como una flor esta bagaje de ilusión
para el Uruguay.

Seguimos adelante hacia el amanecer
llevando como norte un beso de mujer,
que alegres suenan ya, dianas de libertad
proclamando su fe en la humanidad.

RECITADO:
Carnavales del mundo, pletóricos de lujo y belleza.
¡Tu recuerdo es un flor de perfume exótico,
que se impregna de añoranzas y deseos de vivirlos
una vez más!

La Milonga quiere recordar carnavales plenos de color,
surge emotivo y vibrante el himno triunfal
para dejarles así el eco de su cantar.

Carnaval de Niza en su esplendor
de Venecia, música y canción,
la algarabía brillante que tiene Brasil
quedan unidos aquí con un lazo de ilusión.

LA GRAN MUÑECA (Despedida 1958)
Letras: Peito Sánchez

Cuando la noche serena se escuche en algún bodegón
un coro de alegres muchachos, no los critiquen por Dios.
Son ellos los viejos murgueros que viven para el Carnaval
y elevan sus cantos al viento soñando que pronto vendrán.

Gracias pueblo querido
agradecemos las atenciones que nos brindaron
y al marchar les dejamos nuestras canciones
que con el alma cosechamos. Olé.

Serpentinas y papelitos cubrirá nuestro pasar
y una estela en el espacio nuestro rumbo marcará.
Silencio que en la partida queremos hacer notar
Que para el año que viene de nuevo vamos a estar.

Pues aquí lo esperamos
y entre risas y cantos
lo festejamos. Olé.

6.3 EL POPURRI

El *popurrí* y el *cuplé*, partes centrales en la representación de las murgas, de acuerdo a su función comunicativa, podríamos decir que exceden el carácter puramente *fático* de fórmulas ritualizadas de la representación y la retirada (JAKOBSON, 1981: 356). Son momentos en los que predomina claramente el contenido temático del texto, aunque conviene anotar que tampoco se trata de una referencialidad directa: la realidad aludida se encuentra siempre mediatizada por el tono paródico con que la murga trata sus versos. En este sentido, tal vez deberíamos hablar de una verdadera *satirización* del contexto social, ya que esos versos generalmente conllevan una cierta intención didáctica de tipo moral o político: aquí la murga trata de oponer a los valores o “actitudes: criticadas”, un sistema más o menos coherente de contravalores (PAVIS, 1983: 350).

El popurrí concretamente (también conocido como *salpicón* o *pericón*), es una canción cantada alternativamente por los solistas y el coro con acompañamiento percusivo. A través de melodías y ritmos de variada procedencia, la murga realiza una “reseña” de los acontecimientos y hechos más relevantes supuestamente conocidos por el público. La elección de los temas tratados está limitada cronológicamente por dos carnavales consecutivos: se trata más bien de una síntesis anual de noticias e información compartida, comentada en forma de sátira.

La murga recuerda hechos de actualidad (publicitados y comentados por los medios de prensa o que circulan socialmente en forma de rumores), y propone a su vez soluciones absurdas y exageradas, señala supuestos defectos, denuncia lo que considera injusticias y caricaturiza todos los sucesos. Se trata de una mirada general

sobre hechos conocidos, pues la murga necesita que el público recuerde y reconozca el acontecimiento original en forma inmediata: el texto satirizante no debe permitir que el destinatario deje de tener presente lo satirizado. Cuando cita y reformula situaciones cotidianas, discursos políticos, personajes conocidos (políticos, cantantes, actores, figuras de “sociedad”, autoridades), actos de gobierno, etc; apela al esfuerzo de reconstitución del espectador: ésta es una de las razones que llevan a que las murgas musicalicen sus textos a partir de melodías conocidas, aceptadas y “decodificadas” previamente: el espectador se encuentra de esta manera en condiciones de focalizar su atención en las letras, que es la información verdaderamente “nueva” que ofrece la murga en popurrí.

La versión que las murgas dan a conocer de los distintos hechos, se basa en comentarios y rumores generalmente sostenidos por creencias, supersticiones o expectativas de carácter político-ideológico: esperanzas reivindicativas de la más generales (reclamos de libertad, honestidad, justicia, democracia) a las más particulares (que el Intendente se ocupe del alumbrado de tal o cual barrio, de tapan los pozos de la calle, que tal legislador viaje menos, etc.) son los tópicos más comunes de un popurrí. Difícilmente faltan referencias a las nuevas modas de vestir o en las costumbres de algún sector social, las cuales son ridiculizadas con la exageración de sus aspectos más resistidos.

“Hacer siempre sátira de actualidad con picardía, gracia y mucha ironía”, aconsejaba a sus discípulos *Diego Muñoz*, el primer director de murgas en nuestro país (J.C. PATRON, 1976 b:3).

DON TIMOTEO (Pericón del carnaval 1964)

Letras: Carlos Modernell

Dedicado a los compañeros de la A.N.P.

CORO- Dando como en bolsa chicos
y grandes van desfilando. El pincel de
Timoteo cuadros risueños traen criticando.

SOLO- Todo el mundo empleos quiere
en el estado. –El criollo de nueva ola,
aunque no como es muy delicado. -Nada
de agacharse ni usar el arado.
Trabajó tanto el de antes.... que ahora los
hijos nacen cansados...

CORO- Dando como en bolsa, etc...

SOLO- Hicimos un censo y dio el resultado,
que somos pocos varones... mientras las damas
han aumentado.

CORO- Que lío pa’ los censores hacer la

revisación ...-¿Cómo sabe si eran damas...
si andan de gacho y de pantalón?
-Dando como en bolsa, etc...

SOLO- A Montevideo se nos viene un Club,
que cantan pisando puchos... y enloquecieron
a la juventud.

CORO- Las chicas para recuerdo cuando
a su lado pueden llegar... Aunque
sea un botón le arrancan... no importa
de qué lugar...

CORO- Volcando en su atención temas
de actualidad...- Sigue Don Timoteo
sacando trapos a ventilar... –Nadie se
escapará... estamos en la onda... – y
como dice el aviso...¿Está la moda ahí?
- Y que ponga.

SOLO- Nueva pollera la dama como moda
la implantó. – Y le puso tiro ajo
uno que la chamboneó.

CORO- El hombre era tiro corto... yo
sé porqué se lo digo... – si apenas van
desde el muslo hasta abajo del ombligo.
-Algunas al caminar la barriga, la barriga
se les infla. Y con el cinto allá
abajo quedan igual a Cantinflas...

SOLO- Observando al caballero, se pueden
hacer el plato... viendo el nuevo modelito
que se mandó de zapato.

CORO- Les llaman los gondoleros.... por
la punta para arriba. –Parece que el que los usa...
anduvo pateando vigas.

CORO- Volcando en su atención... etc.

SOLO- De nuevo fueron los bancos,
blancos de los asaltantes. –Solamente
los sistemas cambiaron a los de antes.

CORO- A uno que está en Garibaldi lo
afanaron cuatro veces. –Ahora al que
entra le preguntan: - El señor...¿es
chorro o cliente? – Unas inocentes monjas
resultaron ser dos pillos. – Y otro usó
como el del cuento... un revólver sin gatillo.
Volcando en su atención.... etc.

¿Está la multi ahí?

SOLO- Una gran liquidación puso una

Tienda en campaña. – Con pilchas que
Eran del tiempo de doña María Castaña.

CORO- La gente viendo los precios...

Gritaba qué maravilla... – Mientras
que un empleado atento.... espantaba las
polillas.

SOLO- Había camisas con cuello que
Parecían un babero.... Zapatos que fue
Chaplín.... el que los usó primero...

CORO- Con esos precios tan bajos...
no se podía pedir más.

SOLO- Yo con solo cinco pesos me compré este pantalón...
y tiene un bolsillo adelante...

CORO- Y la bragueta pa'tras.

Sigue el pericón ... con ritmo picado
Timoteo le trae... lo má comentado....
El suceso actual.... cantamos en broma...
Mientras que en usted la sonrisa asoma.

SOLO- Soco.... corre una leona...

Grande y cabezona – En las brujas vi
las patas caminando asíiiii

CORO- Ya va la autoridad.

SOLO- Por aquí... por aquí...

CORO- A la fiera a cazar...

SOLO- Está allá.... Está allá...

CORO- Y se encuentra a un perro...

que no tenía fuera... ni para ladrar.

En la playa nuestra dama para quemarse
parejo se frota la piel con un popular
refresco. Ya lo sabe el caballero si le habla
a una señorita... cuando la vaya a besar
debe hacerlo con pajita.

Dijo un diario que a un señor
los riñones le cambiaron
por los de un orangután
y que muy bien lo dejaron.

Ahora duerme arriba de un árbol
no quiere ni ver la cama
y de noche a su señora.

UNO- ¿Qué le dice a la patrona?

(HABLA UNO COMO MONO)

¿Y eso que quiere decir...?

CORO- Subí arriba de la rama.

CORO- Movido y retozón termina el pericón.

Busco alegre empeño
temas risueños de sensación.
Si grato resultó a vuestro paladar
Será Don Timoteo el grato aplauso que ha de pagar.

LOS MARAGATOS (Pericón carnaval 1987)
Letras: Fernando Ruis Herrero

RECITADO: Rie la murga con desfachatez
y pone el mundo girando a sus pies
y lo pinta del derecho y del revés
así como es
así lo ves

DUO: Al entrar al Capital
Muestra un cuadro bochornoso
un inmenso basural
y el glorioso Pantanoso

SOLO: La Intendencia indiferente
aunque el tema sea urgente
no lo mira ni lo toca
pero tilda de indecente
a los cuadros que pinta
Jorge Larroca

DUO: Se acuerda Ud. que increíble
como ANCAP, se nos mofaba
aumentando el combustible
mientras el crudo bajaba

SOLO: Dijo un viejo muy sereno
no preciso queroseno
con algo muy diferente
al invierno yo lo freno
si el país hoy más que nunca
está caliente

DUO: El furor del contrabando
le movió a Zerbino el piso

y nos terminó pasando
un muy ridículo aviso

SOLO: El reclame a nadie llega
dado que el mismo no agrega
“más de un sabandija hay”
que a la mano negra juega
desde antaño con los fondos
de Uruguay

DUO: La Guambia nos publicaba
El exilio de Borrás
Cuando la celeste ahogaba
Su esperanza de ir a más.

SOLO: Al viejo y querido Omar
tuve ganas de aplastar
como una cucaracha
cuando aquel día al jugar
los Daneses nos bajaron
las bombachas

DUO: Que el gobierno es una murga
es un hecho consumado
y que requiere una purga
tampoco es algo ignorado

SOLO: Los sordos del Parlamento
entonan desgañitados
con segunda el viejo cuento
que deja a muchos mancados
Chiarino con los platillos
hace el papel de Pierrot
al redoblante y los platillos
Medina es un robot
Marchesano, Zerbino,
Fernández Faingold, están
más de uno hay que no vino
faltan Manini y Pirán
Adelita hizo en un rato
un cuplé de tono verde
su don de arreglador nato
el F.M.I. no pierde

SOLO: Sanguinetti en la batuta
baila siguiendo la ruta
con mil mas detrás del bombo
y aunque alguno discuta
hoy Juan Pueblo en esta murga
marcha al bombo

Concluye amigos nuestro pericón
Curioso álbum de la diversión
No pierda Ud. su buena ubicación
que sigue la función

RECITADO: Un concurso original
ahora los Maragatos
para pasar buenos ratos
le traen al Carnaval
la idea no está muy mal
en un ensayo una vez
dijo alguien con lucidez
que entren todos los murguistas
se elija el mejor bromista
la gente ha de ser el juez.

CORO: Comienza ya, comienza ya
este concurso original
que pase ya, que pase ya,
el que desee concursar

A: Permítame ser primera
y hablar sobre la enseñanza
que la murga me acompañe
con un minuto me alcanza
Adelita vivía en Uruguay
donde se dice que hay
un sistema educativo
que es bastante privativo
y el docente que labura
en otro lado es muy vivo

CORO: Adelita, Adelita
Adelita, como andás
¡que misterio, tu Ministerio!
nadie lo sabrá jamás

A: Adelita se mata por viajar
de un lugar a otro lugar
mientras que Pivel Devoto
es motivo de alboroto
porque el IPA claro está
le importa menos que poroto

CORO: Adelita, Adelita...

A: Adelita, ya se desengañó
su puestito le pesó
con el nuevo luc francés
la reforma, salió al revés
que difícil es quitarle

las botitas de los pies
CORO: Adelita, Adelita...
Va bien de bien, va bien de bien
este concurso singular
Ud. también, Ud. también
Anímese a participar
B: Yo voy a ser el segundo
que ha de intervenir en esto
y traigo una buena broma
que habla de presupuesto
B: Llegó la hora de cortar la torta
de cortar la torta
de cortar la torta
B: A los pasivos no los convidaron
pero eso no importa
A la salud la dosis que le dieron
se quedó muy corta
B: Al productor la miga
Que ha sobrado
nada le reporta
B: Y los muchachos
Se la morfan toda
nadie les recorta
Llegó la hora de cortar la torta
de cortar la torta
Cortaron la torta...
CORO: Contá, contá, contá, contá, contá
todo lo que has observado
C; Un huevo moro, un bizcochuelo
un huevo moro, un canapé
un huevo moro, una tortilla
un huevo moro, un omelette...
Oh Yeah
DUO: Ahora entramos nosotros
con una sátira loca
P: Yo represento a la Pepsi
C: yo represento a la Coca
P: una inmensidad de guita
C: se reventó en comerciales
P: y regalamos mil premios
C: las dos multinacionales
P: más todo tiene su vuelta
C: en este mundo fulero

DIRECTOR: Claro, Uds. sacaron su tajada
me imagino

P: Si, yo soy dueño de medio mundo

C: Y, yo soy dueño del mundo entero

CORO: Coca, es el sabor que va a más
Pepsi cola es así

D: Permiso pido señores
Yo quiero hacer una pierna
En este lindo concurso
Mi tema es la deuda externa

Sabe Ud. cuáles son los 5 países
de América que tienen mayor
deuda externa per cápita

en quinto lugar: Chile
en cuarto lugar. Bolivia
en tercer lugar: Venezuela
en segundo lugar: Colombia
y en primer lugar

CORO: Uruguayos campeones,
de América y del mundo
reforzadas maletas,
se acaban de fugar
malandrines nos dieron,
justito en la colombes
un puntapié muy grande
que nos hizo sonar...

D: Seamos campeones del mundo
en derrotar la deuda externa

Uruguayos campeones
de América y del mundo

CORO: Va bien de bien...

E: Yo soy el participante
que va en último lugar
y les traigo una comedia
que mucho les va a gustar

Julio María dulce
Julio María ilusionado

Julio María niño
se pone colorado
vive en un pueblo que anda
recontrapelo
y todo el día está pendiente
del Senado
pues su pasión es jugar
en un lugar
donde se entrega el alma,
por gobernar
y luego pasa todo
y la constitución
puede ser violada
amada idolatrada, usada,
descartada
y luego abandonada
sin una explicación
Julio María siempre
Julio María todo y nada

No se pierda Julio María de nadie

CORO: Esto termina aquí
pero Ud. se queda ahí
pues nos tiene que contar
cuál de todos los murguistas
el concurso va a ganar

CORO: Murga que nos invita a gozar
con su loco trajinar
al compás de sus tambores
con humor y algarabía
todos somos ganadores.

6.4 EL CUPLE

El cuplé, sin dudas, es la parte más “teatral” en la representación de las murgas. También es el único momento verdaderamente narrativo donde existe la preocupación de componer personajes. El papel protagónico lo asumen los “cupleteros”, integrantes especializados del coro que poseen, además de ser cantantes solistas, cierta capacidad histriónica para esta modalidad de actuación. Comúnmente llegan a ser los personajes más populares del carnaval.

Los *cupleteros*, se diferencian del resto de la murga, en primer lugar por su vestimenta, que gana cierta precisión mimética para tratar de imitar en sus rasgos más característicos al personaje representado. Es necesario que éste sea fácilmente reconocido para que se comprenda su “punto de vista” sobre los temas que referirá en el cuplé (generalmente es presentado por el coro en una pequeña parte introductoria). Se personifican directamente figuras o personajes conocidos (políticos, actores, cantantes), roles más generales que resumen propiedades típicas de un comportamiento o una clase social (el borracho, el maricón, el acomodador de cine porno, Juan Pueblo), se corporizan entidades abstractas más o menos aceptadas por los códigos iconográficos de nuestra cultura (la Libertad, la Justicia, la Democracia), o simplemente objetos cuya representación muchas veces puede resultar insólita (la sábana de arriba, el lado oscuro de la luna, el jabón de hotel, un diccionario).

Durante la representación del cuplé, todos ellos cuentan sus propias experiencias, historias pasadas que los involucran directamente, pero que no son “revividas”, sino que la narración propiamente dicha es oral. No es posible hablar de acción dramática en el sentido teatral del término ya que no se representan “acciones”; éstas son referidas a través de procedimientos de exposición intermediarios. La parte puramente actoral de la representación, aunque importante, cumple más que nada una función identificatoria : se limita a reforzar la dimensión relativa al “ser” del personaje, ya insinuada en parte por el vestuario. De esta manera observamos que el cupletero en ningún momento intenta dar “naturalidad” a su personaje. Los murguistas que interpretan los cuplés hay son conocidos por el público de carnaval como “personajes”, es decir, el “cupletero” en sí ya es una interpretación del actor: cuando éste asume el papel de cada cuplé en particular, se trata en realidad de una ficción de segundo grado, en definitiva es el propio cupletero como personaje encarnando otro personaje secundario que justifica la narración. De esta manera el actor tratará siempre de dar a los personajes del cuplé, que generalmente reducen a algunas convenciones muy estatuidas, las características típicas del “cupletero” que ya todo el mundo conoce. En el sentido teatral del término, la verdadera “composición” del personaje se realiza en este nivel ;el murguista interpreta de la forma más “creíble” al “cupletero”, todos los demás son papeles de segundo grado impuestos por cada texto en particular.

Finalmente digamos que el humor surge también de la caricaturización y exageración de los episodios que el personaje del cuplé supuestamente “vivió” y narra a la murga desde la perspectiva de su clase social (el gaucho), su función (el acomodador de cine) o su simple ubicación espacio-temporal en la experiencia (el jabón de hotel, la sábana de arriba).

Para propiciar el desarrollo de la narración, el personaje es continuamente interpelado por el coro quien le pregunta es, de donde viene, qué busca, que le sucedió. Las intervenciones alternadas del coro van creando cierta expectativa, y generalmente finaliza juzgando la conducta del personaje en cuestión o la de otros protagonistas de la narración, con una reflexión final que cierra el cuplé. El coro cumple una función distanciadora, concretando ante el espectador otro espectador-juez de la narración, habilitado para comentarla a la manera de un espectador ideal. Compuesto de fuerzas abstractas, representando intereses morales, sociales o políticos, interpelando a los personajes interrumpiendo continuamente la narración en una instancia de comentario, el coro induce una visión crítica sobre los hechos narrados. Como en las formas teatrales más antiguas, el modo de representación de los hechos narrados. Como en las formas teatrales más antiguas, el modo de representación de un cuplé establece una constante definida; la alternancia de relato del personaje y el comentario del coro. El público identifica toda la murga con el punto de vista que asume el coro y se constituye en uno de los principales elementos de juicio para la aprobación del conjunto.

J.C. PATRON (1976 b:15), cuenta las alternativas de un cuplé escrito por Ernesto Nogara e interpretador por la “Milonga Nacional” en el año 1940:

”En 1940 se proyectaba cambiar la Estatua de Libertad. Se pretendía modificar la figura que desde 1867 estaba instalada en la Plaza Cagancha, obra del escultor José Levi, y nuestro hombre vio un magnífico motivo de sátira popular. En la representación se colocaba en la mitad del tablado un basamento sin estatua. Sucesivamente se iban proponiendo candidatos a ocupar el puesto de la Libertad, que el coro rechazaba de inmediato, explicando los motivos. Claro está que los no aceptados eran figuras populares de época. La escena, en realidad era un verdadero juicio político.

Al final había unanimidad que el basamento debía ocuparlo Juan Pueblo.”

LOS POLÍTICOS DE LA EPOCA (Carnaval 1917)

Letras: Juan Tenore

(Se simula una sesión de Comité presidida por el entonces Presidente de la República Feliciano Viera)

.....

PRESIDENTE: Ya es hora de la sesión, y habiendo número exacto doy pues abierto el acto y no admito interrupción. En inminente peligro hoy se halla nuestro partido, la prueba ya hemos tenido en el acto comicial. Es menester desligarnos de la tendencia avanzada, haciendo alto en la jornada extirparemos el mal. ¿Mi moción es aprobada?

CORO: Apoyada.

SECRETARIO: ¿Quién firma el expediente?

PRESIDENTE: El presidente.

CORO: Viera... usted si no escarmienta

este pueblo de mendigos, muerto de hambre y sin abrigo se ha dispuesto a traicionar

a un gobierno que encarnando Democráticos ideales sancionó leyes sociales por el magno bienestar.

PRESIDENTE : Del esfuerzo reaccionario no hemos de sentir su efecto.

Sancionando un buen proyecto, está nuestra salvación. Donde más adeptos haya, aumentaremos las bancas, e irán a las ferias francas los líderes de oposición. ¿Se APRUEBA LA MOCIÓN?

CORO: Sin discusión.

SECRETARIO: ¿Quién es que ha proyectado?

PRESIDENTE: El diputado.

CORO: Terra... significa tierra, en el idioma italiano. Y a ella irán los del llano, con su absurda pretensión. No es posible que un gobierno Democrático Avanzado permita ser derrotado por la reacción.

PRESIDENTE. si los bellos postulados de la franca democracia constituyen la desgracia del partido señorial, nuestra fuerza es soberana para repeler su efecto, pues no habrá voto secreto, y menos proporcional. ¿Mi moción es aprobada?

CORO: Apoyada.

SECRETARIO: ¿Quién firma el expediente?

PRESIDENTE: El presidente.

CORO: Viera... usted si no hará roncha. Este cambio de bandera del partido que se esmera por la suerte popular. Basta ya de horario obrero, ni de derecho a la sopa, vayan a comer estopa, así van a escarmentar.

PRESIDENTE: Camaradas, ya ha sonado la hora reglamentaria. De esta sesión ordinaria, bella, proficua y sin par. Ya los males reaccionarios han encontrado el remedio, vamos a cuarto intermedio, que es hora de descansar.

SEGUNDA ETAPA

PRESIDENTE: Presenta el número exacto. Declaro reabierto el acto. Siguiendo la contramarcha ante este pueblo maldito, el famoso plebiscito es menester derogar. Aboliendo el voto libre caerá indirectamente pues la acción constituyente la veremos caducar. ¿Mi moción es aprobada?

CORO: no apoyada.

PRESIDENTE: ¡Yo mando y debe cumplir!

CORO: No haga reír. Viera. Ud. si ahora respeta la tirana mayoría al fuerte mayoría en cualquiera discusión. Si ante fácil legislaron, sólo quedará el recuerdo sin los dos tercios de acuerdo, no se puede dar sanción.

PRESIDENTE: Un problema me han planteado, respondiendo de este modo pero yo resuelvo todo y es muy fácil definir. Compartiendo el presupuesto, menester es ser amigos porque así siendo enemigos, de continuo han de reñir. ¿Mi moción es aprobada?

CORO: Apoyada.

PRESIDENTE: levantada la sesión.

CORO: sin discusión. El presidente es muy bueno, pueblo ignorante escuchad, como él con gesto sereno nos predica la amistad.

HIMNO

CORO: Camaradas, entonemos, -entonemos
Nuestro canto hacia el turrón –hacia el turrón
sucumbir juntos juremos
Antes de hacernos traición.

Unidos al gran repúblico –repúblico
Debemos acompañar –acompañar
Así el erario público
Será fácil explotar.

Nuestra patria idolatrada –idolatrada
Nos dará la bendición –bendición
Al notar desarraigada
la terrible confusión.

En Ultratumba hoy se escribe –hoy se escribe

la igualdad tradición –tradicional
Juntos Rivera y Oribe
Forman coro fraternal.

LA REINA DE LA TEJA (Cuplé de los “delitos” 1983)
Letra: José Morgade

PRESENTADOR: Un delito para arriba significa aceptación si el dedito apunta el suelo significa negación. Traeremos dos personajes que están en la población son los famosos deditos que acaparan la atención. Ocurrieron tantas cosas en el año transcurrido. Que los deditos cansados han de contar lo ocurrido.

CORO: Dedito parrriba dedito pabajo expliquen ustedes sin ningún apuro por que no hay trabajo.

LOS DOS: Los deditos chuguaguachuguagua.

UNO: Soy dedo pa'arriba y les digo un ola yo rasco orejitas.

OTRO: Soy dedo pa'bajo y rasco las cosas.

UNO: Las cosas no pican no mientas dedito yo en la naricita a los más chiquitos les saco moquitos

OTRO: No soy mentiroso infame dedito cuando no se bañan y no me ve nadie les rasco el cosito (indica el ombligo).

UNO: Fui dedo de un capo en ginecología quedé muy cansado me ponían un guante yo nada veía.

OTRO: fui dedo de un viejo tremendo zafado siempre me rumbiada sin guante y sin dada para el mismo lado.

LOS DOS: hay dedos que nunca podrán ser humanos son los que ordenaron aplastar la tierra de nuestros hermanos. Los deditos chuguagua chuguagua.

CORO: Los deditos prestos traerán cositas muy buenas pues son ambidiestros harán deleite con sus escenas.

UNO: Soy un dedo artero me gusta ver las cositas hoy con gran esmero les traigo el tema de la tablita.

OTRO: Déjese de cosas no me amargue más la vida por culpa 'e tablita quedamos todos ruedas párriba.

CORO: Los deditos prestos traerán cositas muy buenas pues son ambidiestros harán deleites con sus escenas.

UNO: Les traigo otro tema aporte sus soluciones como es el asunto en la caja de jubilaciones.

OTRO: No es de mi cartera pero sin embargo estimo deben trabajar hasta un día antes de ir Pa' los pinos.

UNO: Quiero que describa la liberación de sueldos fue una gran medida en eso estamos los dos de acuerdo.

OTRO: Que los empresarios aumenten en forma libre eso es más difícil que acariciarle la cola a un tigre.

UNO: De Montevideo se nos fue toda la gente aprovechó el cambió y compraba del lado de

enfrente.

OTRO: Los exagerados usando un sin par alarde para ir al laburo desayunaban en Buenos Aires.

UNO: Cambiamos de tema el aparato prendemos Vanes Mariana mirando así nos entretenemos.

OTRO: Colorina en punta Verónica al otro lado todas tienen hijos y nunca pasan por el juzgado.

UNO: Con el tikitaka los niños levantan vuelo mañanas y tardes el buen ruidito causa desvelo.

OTRO: Las bolas se chocan se agrandan como espejismos a padres y abuelos les acontece siempre lo mismo les acontece siempre lo mismo.

UNO: El mundial de España nos mostró un jeque atrevido con gran desparpajo se dio un gran lujo y paró un partido.

OTRO: Si fuera un latino que hubiera entrado al terreno tendría mas chichones que la rodilla de un zapatero.

UNO: Trifulca en Palacio asunto dudoso.

OTRO: En cama de Reina había otro coso.

CORO: Siguen castigando los dedos chismosos.

UNO: El manya en la cima Uruguay explota.

OTRO: Bayano ligero se llevó el Toyota.

CORO: Deditos bandidos pasen la pelota.

UNO: Ni el extraterrestre aquí se ha salvado.

OTRO: Lo mandaron al seguro de paro.

CORO: Deditos chismosos son exagerados.

UNO: Con la minifalda las chicas te faja.

OTRO: Si no tenés guita hacete una idea.

SOLO: Marchan deditos contentos.

CORO: Vivieron momentos de auténtica fiesta pronto estarán de regreso esperando el beso de vuestra platea.

7. LA REPRESENTACIÓN DEL CARNAVAL

7.1. LOS TABLADOS

Como vimos anteriormente, una de las características que diferencia los festejos del carnaval uruguayo de otros más conocidos, es la notoria descentralización en la representación de sus distintas manifestaciones artísticas. El

carnaval uruguayo se reduce, además de algunos bailes y desfiles (“corsos”) inaugurales, a las actuaciones que durante cuarenta días los conjuntos realizan en medio centenar de escenarios callejeros esparcidos por los distintos barrios de la ciudad.

A distinta escala, este hecho se repite en las capitales departamentales y otras ciudades más o menos importantes del interior del país.

Los tablados de carnaval constituyen el escenario natural de las murgas y, de alguna manera, imponen sus propias reglas de representación, que involucran consideraciones como disponibilidad de espacio, condiciones de emisión-recepción acústicas y visuales, etc., en gran parte modeladoras del espectáculo murguero tal como lo conocemos actualmente.

Hay algunas crónicas que se ubican en el siglo pasado a los primeros escenarios callejeros de Montevideo. En primer lugar, digamos que el tablado es fundamentalmente la escena reducida a su más mínima expresión: tablas ubicadas sobre soportes de un metro a un metro y medio de altura antiguamente muy apropiado para el teatro representado al aire libre por feriantes y faranduleros. El tablado permite obviar la mayoría de los excesos de la maquinaria teatral, y el texto se nos presenta valiéndose solo de sí mismo con la responsabilidad de revelarse autoconsistente. El murguista sobre el escenario casi desnudo de toda escenografía, debe dominar en cada representación las coordenadas espaciales desconocidas de antemano (dependientes de las dimensiones de cada tablado); obligando a intervenir continuamente nuevas convenciones de actuación de acuerdo a las condiciones de cada escenario, mostrando a su vez la escena y la construescena.

Los tablados han sufrido varias modificaciones debidas más que nada al propio desarrollo socio-económico del fenómeno carnavalero en general desde aquellos pequeños tablados artesanales que cada barrio podía construir en la esquina en cierto momento llegaron a ser más de doscientos) a los grandes escenarios de hoy día con mayor capacidad y mejores condiciones de espacio para la actuación, amplificación, iluminación, etc. Las características de cada uno de estos escenarios son diferentes e imponen en mayor o menor medida ciertas reglas de representación. A modo de ejemplo, notemos que cada conjunto debe adecuar *in situ* sus desplazamientos según las disponibilidades de espacio y sin ningún ensayo previo. La cantidad de micrófonos disponibles constituye otra variable que los “cupleteros” deben dominar: la técnica de ubicar el micrófono correcto durante la representación de un cuplé garantiza una buena performance.

En definitiva, todas estas modalidades de expresión en cierta medida impuestas por las condiciones físicas de actuación (que siempre dejan un amplio margen para la improvisación e iniciativa personal del artista) han ido conformando un código particular de comunicación que ha pasado a ser específico del género. Se trata de un complejo de modalidades y formas de representación instituidos por la propia tradición y que se mantiene más o menos dentro del horizonte de expectativas del público que concurre a los tablados: su desconocimiento genera muchas veces el rechazo o la desaprobación directa por parte de aquellos

espectadores poco interiorizados en el fenómeno. Como cualquier otro tipo de representación, es espectáculo de las murgas funciona a través de una especie de “contrato” establecido previamente entre el conjunto y su público.

Los espectadores de un tablado constituyen un espectro heterogéneo de gustos y preferencias, y deben obligatoriamente ser “prendidos” durante la escasa media hora de espectáculo. Este tipo de escenarios en general no ofrece –como por ejemplo el teatro- la predisposición del espectador a ver y a escuchar atentamente todo lo que sucede en el escenario. Los motivos de distracción son muchos y constantes: vendedores de todo tipo, chicos jugando y otras perturbaciones propias de los escenarios al aire libre. Esto está obligando continuamente a los artistas a utilizar todo tipo de artificios para focalizar la atención del público ante el cual representan, son capaces de variar sus movimientos, atrasar o adelantar la melodía con respecto al ritmo de la batería buscando el momento justo de decir o enfatizar sus versos, e incluso improvisar otros de acuerdo a la respuesta que hayan logrado. Se trata de algo así como un *feed-back* inmediato logrado a través de una gran cantidad de chistes, pequeños diálogos, comentarios, etc.

El mayor “tablado” del Uruguay, es sin dudas el Teatro de Verano, anfiteatro al aire libre con capacidad para cinco mil personas, donde anualmente se realiza el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. El concurso oficial de Comparsas ya estaba instaurado desde el año 1874, pero ha sufrido varias transformaciones tanto en sus formas organizativas como en la cantidad de categorías de conjuntos participantes.

Digamos que actualmente en aproximadamente cuarenta jornadas realizadas en el Teatro de Verano, se premian cinco categorías (murgas, parodistas, comparsas negras, humoristas y revistas) junto con varias menciones a personajes destacados en los distintos géneros. Existe un jurado calificador compuesto compuesto de nueve miembros (uno por cada “rubro”) que se vale de un reglamento de Normas Básicas Municipales de Carnaval para otorgar el puntaje correspondiente. La propia dinámica de la evolución de los conjuntos origina anualmente todo tipo de polémicas con respecto a los fallos, lo que incluso obliga a ir variando esporádicamente el reglamento de acuerdo a las exigencias populares. De la continua adecuación y transgresión de estas reglas se nutre la evolución de las murgas, fijando formas nuevas y dejando de lado a otras más tradicionales que ya habían dejado de ser “operativas”. El premio consiste en dinero en efectivo que permite a los directores y/o propietarios de los conjuntos afrontar los distintos gastos que origina su “puesta en escena”, recaudado durante las distintas jornadas del certamen. Es común que cada murga tenga sus propios “seguidores” que, al igual que en el fútbol, alientan a sus conjuntos afrontar los distintos gastos que origina su “puesta en escena”, recaudado durante las distintas jornadas del certamen. Es común que cada murga tenga sus propios “seguidores”, que al igual que en el fútbol, alientan a sus conjuntos desde las gradas originando un verdadero clima de “competencia” durante el concurso.

7.2. EL CANAVAI COMO REPRESENTACIÓN

La “participación” del público durante la representación de las murgas difiere en términos generales del carácter dionisiaco de los festejos del carnaval universalmente más conocidos. Se “vive” el carnaval, por decirlo así, más que nada en forma distanciada y hasta crítica con respecto a las diferentes propuestas: las murgas representan el carnaval para que su público “juzgue”. También la delimitación de los roles actor/espectador está claramente definida y raramente es transgredida.

En una primera aproximación, trataremos de asociar el “modo de adhesión” a las representaciones de las murgas con la estructura de sus espectáculos por lo menos en algunos aspectos tal como se presentan actualmente, ya que sin duda están en relación con sus propias condiciones sociales (históricas) de recepción.

En los momentos de la representación conocidos como “cuplé” y “popurrí”, hemos visto que la murga se vale de hechos y situaciones que ya son de dominio público, es decir, están de alguna manera socializados como un discurso definido anteriormente por los modelos de comunicación. Tomado como referencia, este discurso es reformulado en forma de sátira con una “visión” particular y generalmente intencionada que involucra caracteres morales o ideológicos, utilizando para este fin cierto estilo de representación cuya estructura por diferentes razones, ha cristalizado la tradición.

En el punto 6.4., hacíamos referencia a que el “cuplé”, momento que podemos considerar parte central de la representación, establecía una constante definida de alternancia del relato del personaje protagonista y el comentario del coro. Es posible afirmar que aquí es el coro quien asume el punto de vista y sostiene los valores que la murga intenta difundir, en definitiva, lo que desea que los espectadores identifiquen como la “posición” del conjunto en su totalidad. Es así que siempre se intenta de que el espectador se reconozca en ese “espectador ideal” que constituye el coro para lograr la aceptación del público como un elemento fundamental de éxito de sus propuestas: la tendencia general de las murgas apunta a que los “valores” transmitidos por el coro, también sean los de su público, para facilitar de esta manera la identificación.

Las condiciones sociales han ido variando de acuerdo con su propio desarrollo histórico, imponen consecuentemente sucesivos contextos de recepción más o menos definidos, que las murgas tratan de adecuar a su espectáculo. A modo de ejemplo, observamos que las formas paródicas de representación de las murgas, han ido conformando a través de su historia sistemas más o menos coherentes de valores, para anteponer a los criticados. Es por esa razón que anteriormente creímos más correcto hablar de “sátira” moral y política con propuestas que en grandes líneas responden a intereses

definidos, cada vez más cercanas a la opinión generalizada de ciertos sectores de nuestra sociedad, específicamente de aquellos que conforman la mayoría del público habitual de las murgs (1). En algunos aspectos es posible hablar incluso de coincidencia más o menos clara con propuestas o discursos identificables con grupos políticos o sociales definidos.

Tengamos en cuenta que, como sostiene PAVIS (1983:103), el coro en su acepción más amplia, no tiene posibilidades de ser aceptado por el público si éste no forma una masa vinculada por un culto, una creencia o una ideología. En última instancia, es consecuencia de las condiciones sociales en que se ha desarrollado, ya que en general asume el “punto de vista” de algún sector social. El espectador, en cada representación, se encuentra obligado a contrastar al mismo tiempo su propia evaluación, con la opinión que implícitamente da la murga a través de la satirización del mismo hecho. En este sentido, la crítica jocosa de las murgas no sólo involucra hechos políticos o sociales, sino que también incluye consideraciones morales, pautas de comportamiento o instituciones sociales de todo tipo. La utilización de ciertos temas o del vocabulario dejado de lado por la “norma” culta dominante, origina por este simple hecho una cierta relación de complicidad con el público que ríe al ver trasgredidas sus propias reglas. Las murgas rescatan en cierto sentido las “voces de la calle” y las opiniones más comunes sobre infinidad de temas que son de dominio público: la “carnavalización” cultural a que hacíamos referencia, entendida entonces como la subversión de valores y normas establecidas, se da en este caso sobre un escenario, bajo la forma de *representación*.

La aprobación popular se materializa en lo inmediato bajo la forma de aplausos, y luego en una mayor concurrencia a los tablados donde actúe el conjunto preferido. Inevitablemente esto redundará en una mayor cantidad de contratos ofrecidos aquellos conjuntos que aseguren mayores contingentes de público. Este es un aspecto fundamental que siempre es tenido en cuenta por las murgas en el momento de preparar el “repertorio”, ya que una mínima cantidad de contrataciones es necesaria para afrontar los gastos que ocasiona preparar un conjunto. La murga busca, y también por razones económicas, la identificación con el público asiduo a sus espectáculos, y es otra de las razones a tener en cuenta en el momento de abordar un análisis de la inserción social del fenómeno.

Finalmente digamos que factores tales como la pura valoración estética, definida fundamentalmente por la misma tradición, y que determina las bondades de tal o cual conjunto, así como también la adhesión incondicional debida a circunstancia “geográficas” de identificación (cada murga tiene sus “seguidores” de barrio), indudablemente que también son responsables, en distinto grado, de la aceptación de los espectáculos y merecerían una atención aparte. Lo mismo sucede con otro tipo de interrogantes que surgen a medida que intentamos dar cuenta del proceso de interacción social de las murgas, como puede ser determinar el punto de articulación de su espectáculo con

otras formas del arte más prestigiosas, sus influencias mutuas, así como también dar cuenta de factores idiosincrásicos que están incidiendo en el desarrollo de esta práctica artística tan particular. Por otra parte, un intento de abordar hechos más nuevos, como puede ser la incursión de las murgas en otros medios (la TV), obligaría a replantear desde otra perspectiva el enfoque que hemos elegido para tratar el funcionamiento y el modo de recepción de su espectáculo. Pero también estamos convencido que su creciente incidencia social posibilitará futuros trabajos sobre este hecho artístico y su real incidencia en la conformación de nuestra cultura, muchas veces restringida artificialmente a unos pocos aspectos “prestigiosos”, canónicamente definidos a priori como “cultos” y que no siempre dejan lugar a otras expresiones que caen fuera de su registro, como es el caso, precisamente, de las murgas.

BIBLIOGRAFIA

BAJTIN, M 1974. “ La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento:

El contexto de F. Rabelais”. Barcelona. Barral.

BAROJA; J:C: 1965. “El carnaval. Análisis histórico-cultural”. Madrid. Taurus.

BARRAN-NAHUM. 1979. “Batlle, los estancieros y el Imperio británico. El

Uruguay del novecientos”. Montevideo. Banda Oriental

CAPAGORRY-DOMINGUEZ. 1984. “La murga”. Montevideo. Cámara uruguaya del libro.

CARRASCO, S. 1984. “Crónicas montevidéanas”. Montevideo. Banda Oriental.

CARVALHO-NETO, P. 1964. “El Carnaval de Montevideo”. España.

XXXIV Congreso Internacional de americanistas.

GOMEZ HAEDO; J:C: 1969. Cuadernos de Marcha No. 22. Montevideo.

JAKOBSON, R. 1981 “Ensayos de lingüística general”. Barcelona. Seix Barral.

KOWZAN, T. 1968. “El signo en el teatro”, en T.W. ADORNO (comp) “El teatro y su crisis actual”. Caracas. Monte Avila 1969.

PATRON , J.C. 1976 A. “200 carnavales montevidéanos” fasc.1. Montevideo “El País”

1976 b. “200 carnavales montevidéanos” fasc. 4. Montevideo. “ El País”

PAVIS, P. 1983. “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología”...

Buenos Aires. Paidós.

PLACIDO, A. 1966. “Evocación de Montevideo en la historia y la tradición”.

Montevideo. Ed. Letras.

VAN DIJK, T.A. 1986. “Estructuras y funciones de discurso”. México. Siglo XXI.

NOTAS

(1) Este hecho se vio agudizado, por ejemplo, en los últimos años de la dictadura, coincidente con el avance de los sectores populares en la conquista de espacios político-ideológicos de expresión.