



UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY



Facultad de
Psicología
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Trabajo Final de Grado

Monografía

La Murga, portavoz del sentir popular navegando en una marea hegemonizante

El devenir subjetivo atravesado por lo artístico y la intervención del estado en lo cultural, utilizando a la murga como objeto de estudio.

Nicolás Laureiro

C.I.: 4.382.335-0

Montevideo

Tutora: Ana Carina Rodriguez

Revisora: Adriana Rovira

Diciembre 2023

Índice

Resumen	3
“De ningún lado del todo y de todos lados un poco” (Introducción).....	4
“El hijo profano de la tierra. El ser humano” (La subjetividad).....	6
“Los zapatos gastados recorriendo la ciudad” (Modernidad)	7
“Las certezas del ayer son cenizas” (El pensamiento complejo).....	9
“Su luz como un faro me guía” (El papel de la murga).....	12
“Hay diecisiete gladiadores templando el corazón” (¿Qué es una murga?).....	13
“Carnaval de las noches sin tiempo” (El carnaval en sus inicios).....	15
“Peligrosa, misteriosa, venenosa, no la pueden callar” (El estado y su intervención en lo cultural).....	17
“Herencia africana candombeando chirigotas” (El origen de la murga montevideana).....	21
“Hace mil años un tablado floreció” (Surgimiento del tablado de barrio).....	24
“Noches de libretos quemados” (La murga en dictadura).....	26
“Comienza el tercer milenio, nuevamente está estallando un volcán descomunal” (El carnaval del S XXI).....	29
“Llevo en mi garganta la voz de los que no tienen voz”(Lo hegemónico Vs. lo murguero)...	32
“Cada murga es un baluarte de la cultura de los barrios” (El arte como bien intangible).....	35
Reflexiones finales.....	40
Referencias bibliográficas.....	42

RESÚMEN

Este trabajo consta del análisis de la intercomunicación entre la subjetividad y lo cultural. La subjetividad es la forma de ser y estar que tiene el sujeto en el mundo, y lo cultural es el conjunto de tradiciones, conocimientos y costumbres que caracterizan a determinado grupo. Se problematiza el hecho que desde lo artístico, en particular desde la murga se exprese el sentir de los sectores populares. Así como también se marcan determinadas posturas políticas y éticas, que no son escuchadas en otra época del año y en otro medio de comunicación. Esto provoca que el estado y otros medios de poder intenten regular esta fiesta. En las últimas décadas, la murga adquirió una gran popularidad, que incluso traspasa las fronteras del Uruguay. Esto ha provocado que desde los medios masivos de comunicación, cuestionen desde una mirada hegemónica, el hecho que desde el carnaval se expresan ideas relacionadas con la izquierda, provocando de esta manera una especie de deslegitimación de una mirada disidente a lo hegemónico. Basándonos en lo dicho anteriormente veremos cómo los grupos de poder en diferentes momentos históricos, tratarán de regular lo artístico para generar una subjetividad conveniente a su época. A pesar de estos intentos históricos por regular lo que la murga podía decir, este género se transformó en un baluarte de la contracultura montevideana. Y se convirtió en un elemento identitario para las clases más populares de nuestra capital, que encuentran en la murga un lugar desde donde pueden escuchar la reivindicación de sus necesidades.

“De ningún lado del todo y de todos lados un poco”

Introducción

*Nunca estamos quietos, somos trashumantes
somos padres, hijos, nietos y bisnietos de inmigrantes
Es más mío lo que sueño que lo que toco
yo no soy de aquí, pero tu tampoco.
De ningún lado del todo y de todos lados un poco.
(Drexler, J. 2017, 1m31s)*

El presente trabajo se enmarca en la instancia de trabajo final de grado de la carrera de psicología. Y tiene como propósito profundizar en la generación de subjetividad en la ciudad de Montevideo, más precisamente en lo que tiene que ver con lo cultural, profundizando en la función que cumple el arte para la sociedad de fin del siglo pasado, y lo que va de este.

La inquietud sobre este tema surge luego de ver la charla TED brindada por Jorge Drexler (TED, 2017), en la cual partiendo de una anécdota, acerca de como compuso su canción “milonga del moro judío”, se introduce en el devenir de la historia de una forma poética llamada décima. La décima tiene una estructura muy compleja que se forma por 10 versos, de ocho sílabas cada uno, en los cuáles el primer verso rima con el cuarto y con el quinto. El segundo rima con el tercero. El sexto con el séptimo y con el décimo, y el octavo con el noveno. Esta forma poética se inventó en España en el año 1591 por un músico llamado Vicente Espinel nacido en Málaga.

Luego esta forma se propagó por toda América latina, tomando varios nombres y siendo acompañada por los más diversos ritmos a lo largo de todo el continente.

En Uruguay, tanto como en gran parte de la Argentina, es la forma literaria que usan los payadores. Personajes fundamentales en nuestra cultura popular. Y se la puede encontrar bajo diferentes denominaciones, por un lado se la denomina décima propiamente dicha, pero Coriún Aharonián (2007) menciona algunas otras como “estilo”. También lo asocia con el “triste” un formato similar a éste, que proviene desde Lima. Y también se la conoce como “espínela”, en honor a su creador Vicente Espinel.

Aharonián (2007) afirma que “El estilo es, sin duda, una de las expresiones culturales más refinadas del Río de la Plata y, específicamente, del territorio uruguayo. Lauro Ayestarán la consideraba “la forma lírica más noble y más socializada en el ambiente rural uruguayo” (p.45). Lo llamativo es cómo una forma cultural tan arraigada a nuestra cultura, y que nos forma como sociedad, que nos atraviesa y crea subjetividad. En realidad no es nuestra del

todo, ya que viene circulando por todo un continente que a la vez también se la apropia y la esparce en su cultura bajo otros nombres y otras formas rítmicas.

El propósito de este trabajo es analizar cómo diferentes elementos de nuestra cultura popular, que en principio están muy arraigados a este territorio, son en realidad construcciones multiculturales y de qué manera estos mismos elementos crean subjetividad.

Para esto tomaré como referencia la rama musical del arte, y me voy a basar principalmente en la Murga montevideana, género musical representativo de nuestra capital y de gran parte de nuestro país.

Algunas de las preguntas que pretendo responder son, ¿Cuál es el proceso histórico que transita el género “murga” en nuestro país?, ¿qué lugar ocupa este género en la cultura montevideana?, ¿de qué manera este espacio cultural genera subjetividad en el entorno? tanto en aquellos en quienes participan del mismo como en aquellos que lo ven desde afuera. ¿Qué lugar ocupa el discurso social que emerge de esta fiesta y donde se ubica comparándose con el discurso hegemónico?, ¿Qué papel juega el estado y los grupos de poder a la hora de gestionar la cultura?

Para responder a estas preguntas, pretendo realizar un breve repaso de la historia de nuestro carnaval, como es que llega a nuestro país la primera murga (en este punto hay cierto paralelismo a la forma en la que se propagó por América la “décima” antes mencionada), cuál es el valor que adquirió la misma en momentos de crisis como lo fue la dictadura, o las crisis institucionales de principios de éste siglo. Cuál es el efecto que esto genera en el entorno cultural de los habitantes de Montevideo. Y cómo es valorada la postura de aquellas posiciones no hegemónicas.

Para introducirnos en el tema de la subjetividad, comenzaré definiendo la misma, y realizando un breve repaso de la noción de sujeto en tres etapas significativas de la evolución de la humanidad como lo son, la antigüedad, la modernidad y la posmodernidad. Luego de esto voy a definir el concepto de carnaval y el de murga más específicamente, repasando cuál es el espíritu de esta fiesta y cuáles son sus características principales. Luego realizaré una reflexión acerca de qué lugar ocupa en la subjetividad de los participantes directos e indirectos de la misma.

Profundizaré en el rol del Estado con respecto a la gestión cultural, más específicamente con el carnaval, transitando por las diferentes etapas históricas. Notando que de acuerdo con la época y con el gobierno de turno, se maneja de una manera u otra la relación con este arte. Sobre todo teniendo en cuenta que el carnaval representa a un gran sector popular, no solo de la capital, sino también de algún departamento vecino a la misma. Por otra parte, el carnaval, y sobre todo la murga se ha convertido con el paso de los años en

un arma para transmitir mensajes contestatarios y expresar reflexiones profundamente ideológicas, lo que ha transformado a esta fiesta cultural en un foco, al cuál todos los dirigentes políticos y de todas las épocas han prestado atención.

Para finalizar, voy a relacionar todo esto con el lugar de los discursos dominantes, y cuál es la voz que surge desde el carnaval. Y como es valorizada/desvalorizada por los medios de comunicación masivos y cómo estos temas son tratados por estos discursos dominantes.

“El hijo profano de la tierra (el ser humano)”

La subjetividad

*Hoy con ustedes, señores, el hijo profano de la tierra.
El heredero de los dioses, el rey pensante de los animales.
El niño emperador de este planeta en ruinas.
Hoy con ustedes señores...el ser humano.
(Agarrate Catalina. 2007. 0m42s)*

La forma de ser y estar que tiene el sujeto en el mundo, ha cambiado a lo largo de toda la historia de la humanidad. Hasta el comienzo de la modernidad, se puede decir arbitrariamente, hasta la aparición de Descartes, según menciona Castro, E. (2005). El sujeto cumplía un rol totalmente pasivo. Pasaron varios siglos en los que la concepción misma del sujeto era tomada como algo totalmente pasivo. Este autor marca como un término importante para estudiar la noción de sujeto, el de *Psyche*, el cuál pasa por 4 etapas. En un primer momento, encontramos al sujeto Homérico, el cuál es un ser fragmentado. No existe como tal el cuerpo, ni existe como tal el espíritu; así como tampoco existe la distinción entre ambos:

En Homero el que tenía más fuerza se imponía. Toda la obra homérica se basa en una moral del éxito; en Homero, si el héroe mata a otro, conquista una ciudad, se enriquece y se impone a los demás es un héroe; eso es ser moral en Homero. (Castro, 2005, p. 521)

Una segunda etapa la podemos visualizar con la concepción de sujeto que nos trae Platón, donde uno de los conceptos más importantes que introduce es el de justicia. Aquí se ve una contradicción importante acerca de la concepción Homérica.

Platón:

quiere construir una ciudad justa, no donde se imponga el más fuerte, que no sea simplemente el éxito, tiene que reformular tanto la noción de individuo cuanto la noción del vivir en común de la ciudad; y ahí desarrolla o una psicología de la ciudad o una política del individuo. (Castro, 2005, p. 521)

En este caso según comenta Castro (2005) Platón divide al alma en tres partes y le otorga a cada una de ellas una funcionalidad. Lo mismo hace con la ciudad, haciendo un paralelismo entre ésta y el sujeto. A diferencia de la primera etapa, esta concepción de sujeto logra una unificación, pero aún no obtiene una interioridad.

Una tercera etapa en la noción de sujeto la encontramos en Aristóteles. Para éste las cosas se dividen en dos categorías, “en móviles e inmóviles; o sea aquellas que tienen movimiento y aquellas que carecen de movimiento. O si ustedes quieren, para usar otro lenguaje, las sustancias físicas y las sustancias divinas” (Castro, 2005, p. 525). Las sustancias divinas son inmóviles mientras que las sustancias físicas sí implican movimiento. Aristóteles sostiene que las cosas a la misma vez que están quietas, están en movimiento. Así como también hay que pensar en que las cosas en movimiento implican a su vez, quietud.

Por último la cuarta etapa, es en la que el concepto de psyché da paso al concepto de mente, y se comienza a pensar al sujeto en términos de conciencia. En este caso se pasa a hablar de cuerpo y de mente. El primero se mueve en el plano de lo público, mientras que la segunda se encuentra en el ámbito de lo privado. Ya que es la misma persona la única que tiene un acceso privilegiado a lo que pasa en su mente.

“Los zapatos gastados recorriendo la ciudad”

Modernidad

*Los zapatos gastados recorriendo la ciudad,
construyendo razones que te lleven hacia un mismo lugar.
Defendiendo la alegría de este nuevo amanecer.
(Curtidores de hongos. 2010. 0m, 38s)*

Por otra parte, Najmanovich D. (2005) hace referencia a la noción de sujeto en la modernidad, describiéndolo como abstracto y universal. Por lo cuál el interlocutor no habla

por sí mismo, sino que lo hace de una manera más generalizada y deslindando la responsabilidad. Esta no es solo una forma de hablar, sino que es una forma de ver y sentir el mundo. Tanto el campo científico, como la población en general conciben al sujeto de esta manera. En la modernidad sólo se reconoce la legitimidad de una única mirada. En la ciencia por ejemplo, esta mentalidad se ve reflejada en la tendencia a la estandarización, por otro lado, en la pintura se ve una perspectiva lineal, en la cuál el sujeto estaba ausente de la misma. El conocimiento estaba por fuera de los sujetos, estos eran independientes al mismo. La autora utiliza la metáfora del espejo, es decir, el sujeto no afecta ni es afectado por aquello que conoce, al igual que hace el espejo con la imagen que devuelve, cuanto menos aporte en la misma es mejor.

Una característica de esta época es que “los hombres modernos creyeron que era posible <encerrar> el tiempo dentro de los relojes, <capturar> el espacio dentro de un cuadro y el movimiento en un conjunto de “leyes naturales” necesarias y eternas” (Najmanovich D. 2005. p.11). Por otro lado, la modernidad se caracterizaba por el dualismo cuerpo-mente, considerando a estas dos como entidades totalmente separadas e independientes entre sí.

Ese modelo propuesto por la modernidad, luego de algunos siglos entró en crisis, ya que “el pensamiento contemporáneo se ha abocado a desenredar la compleja madeja de conceptos, metáforas, inferencias que han estructurado la concepción moderna del mundo” (Najmanovich D. 2005. p.4). Se comienza a cuestionar el dualismo antes mencionado, introduciendo de esta manera un nuevo espacio cognitivo. No se busca encontrar una nueva visión de la modernidad, “sino que los desarrollos contemporáneos exigen la construcción de un nuevo espacio cognitivo donde cuerpo-mente, sujeto-objeto, materia-energía son pares correlacionados y no oposiciones de términos independientes” (Najmanovich D. 2005. p.5). Esta autora hace referencia a que cuando nosotros hablamos, estamos traduciendo al lenguaje verbal, nuestra experiencia corporal. Si bien son experiencias que pertenecen a diferentes órdenes, las mismas están ligadas en cierta forma. Entre ambos hay una comunicación, existe una traducción que no es total, pero sí parcial, que nos permite hablar sobre nuestra experiencia corporal. Estos cambios se atribuyen, entre otras cosas, a que se deja de considerar a la ciencia moderna en función de las matemáticas lineales, lo que incluía al sujeto considerado como una superficie reflectante, capaz de formar una imagen de la naturaleza que le era totalmente externa e independiente. Y se comienza a considerar en la actualidad, modelos de pensamiento no lineales, ya sea en la ciencia, como en el arte y también en la vida de relación. Estos modelos no lineales proponen una multiplicidad de espacios. El sujeto de la modernidad no

estaba dentro del cuadro. El sujeto de la actualidad forma parte de la pintura, es protagonista.

En cuanto a lo cultural, Hall, S. (2010) dice:

El “modernismo” que dominaba el arte, la arquitectura y la imaginación cultural de las décadas tempranas del siglo XX, y que llegó a representar la apariencia y experiencia de la “modernidad” en sí, tocó su fin. (...) El “postmodernismo”, por el contrario, celebra la penetración de la estética en la vida cotidiana y la ascendencia de la cultura popular por encima de las bellas artes. (p. 489)

“Las certezas del ayer son cenizas”

El pensamiento complejo

*En mi espejo un carcelero viejo se escapó de todos los cerrojos,
inauguro incierto mi futuro con los pies pisando en el temblor.*

*Las certezas del ayer son cenizas,
mariposas de azafrán arden en un cielo azul.*

(Agarrate Catalina. 2016. 1m13s)

El siglo XXI trae consigo un cambio de paradigma, necesariamente se debe abandonar la lógica de la simplicidad, para dar lugar a los pensamientos no lineales. En esta nueva concepción del mundo se torna imprescindible generar un escenario en el cuál la actividad subjetiva, y la experiencia multidimensional del sujeto, sea un elemento fundamental para el análisis de la realidad vivencial de un tiempo determinado. Se abandona de esta forma la vieja costumbre moderna de evitar poner el foco en lo diverso, y se comienza a reconocer lo diferente y lo creativo. El universo comienza a divisarse como una red de interacciones en la cuál no existen elementos del todo independientes. Todas las acciones se conforman en un ida y vuelta con diferentes nodos de esta red. Najmanovich D. (2005) utiliza una metáfora para ejemplificar este concepto, dice que en el universo “se enseñoorea el <efecto mariposa> (cuya versión popular dice que cuando una mariposa aletea en el Mar de la China puede <causar> un tornado en New York)” (p. 35). El conocimiento del sujeto posmoderno no se concibe separado de la naturaleza, sino que se entiende como una interacción entre el ser y el mundo que lo rodea, del cuál es el creador y a la misma vez por el cual el sujeto es creado. De esta manera el individuo no es algo creado específicamente con determinadas

características que le serán fijas para toda la vida, sino que éste deviene sujeto, es decir es una creación continua en función del entorno en el cuál vive. En esta nueva era se caen los viejos ideales que buscaban la certeza absoluta. El nuevo paradigma se basa en la aceptación de la incertidumbre (Najmanovich D, 2005). Todo esto se da en el marco de un giro epistemológico en el cuál se prioriza la multidimensionalidad, y se pasa de utilizar metáforas lineales y mecánicas a lo que se dio en llamar “pensamiento complejo”. Morin E. (1990) afirma que “La complejidad no sería algo definible de manera simple para tomar el lugar de la simplicidad. La complejidad es una palabra problema y no una palabra solución” (p.10). Es decir que se abandona la idea de la simpleza, apegándose más bien a un pensamiento que negocie e interactúe con lo real, con lo que le ocurre en el día a día al sujeto. Este pensamiento complejo rechaza en cierta forma los reduccionismos, las miradas unidimensionales, y cegadoras de lo diverso. Así como también rechaza la posibilidad de saberlo todo. Afirma que el conocimiento completo es imposible. Morin E. (1990) menciona que la complejidad es un tejido de constituyentes heterogéneos que a su vez están asociados. Esto incluye lo uno y lo múltiple, y representa rasgos de lo enredado, del desorden, de la ambigüedad, la incertidumbre, etc.. Nos muestran seres singulares, en sus contextos y en sus tiempos. Nos muestra la vida cotidiana de cada sujeto, incluyendo los diferentes roles sociales, que dependen de quienes sean en la sociedad, o en relación con sus familiares o amigos. Esto se contrapone a la simplicidad en la que por ejemplo la ciencia trataba de eliminar lo individual, lo particular, para retener solamente las leyes generales. En aquel viejo paradigma se entendía que tenía que reinar el orden, y condenaba al desorden.

El paradigma de la complejidad, se da en el marco de la posmodernidad. En esta época por ejemplo Bauman (2002) menciona la metáfora de lo líquido para contrarrestarlo con lo sólido que implicaba la etapa de la modernidad que estaba finalizando. Lo líquido según menciona este autor no conserva por mucho tiempo su forma, sino más bien que ésta va cambiando a lo largo de su existencia, tomando diferentes formas. Lo sólido por su parte es más perdurable en el tiempo y en el espacio. “La fluidez” o la “liquidez” son metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual” (Bauman, 2002, p.8). Esta fase se encuentra atravesada por lo que Félix Guattari dio en llamar Capitalismo Mundial Integrado, el cuál se basa en una redimensión de los viejos mapas económicos, se borran las territorialidades establecidas en otras épocas, el poder se dispersa en varios centros, ya no se encuentra en un lugar fijo e inamovible sino que el mismo circula por todo el mapamundi de acuerdo a su conveniencia. Guattari (2004) menciona que el capitalismo ya ha colonizado prácticamente todo el territorio. Son muy pocos los lugares a donde esta forma de dominio no pudo ingresar. Y de alguna forma u otra pretende dominar todas las

actividades posibles. Esta forma de capitalismo no respeta ningún tipo de territorialidad, así como tampoco respeta las características culturales de cada lugar. Su forma de dominio es generar estilos de vida hegemónicos que sean funcionales a este sistema. De esta forma se convierte en una necesidad para el sujeto de esta época pertenecer al sistema sin caerse del mismo, sin quedar excluido. Guattari, F. (2004) dice que "Cada individuo enuncia por sí mismo, de forma aparentemente libre, el conjunto de frases que sellan su lugar en el capitalismo mundial integrado, y hace lo necesario para quedarse en éste" (p.28). Pero por otra parte, existe un discurso hegemónico que divide lo correcto de lo que no lo es. Discurso al que hay que adherir para poder pertenecer. Y los medios de comunicación masivos replican este discurso y generan subjetividad:

El individuo representa los papeles que los medios de comunicación de masas le han soplado. De esta suerte, la subjetividad está modelada por la nacionalidad y, dentro de ésta, por las grandes orientaciones de los medios de comunicación de masas de referencia. (Guattari, F., 2002, p.28)

El devenir de esta modernidad líquida se convirtió en una catarata de oportunidades. La vida del sujeto dejó de ser como era en épocas anteriores, donde uno llevaba una vida lineal en la que pasaba sin mayores cambios en cuanto a costumbres y formas de vida. Al respecto Bauman (2002) afirma:

Vivir en un mundo lleno de oportunidades -cada una más seductora que la anterior, que "compensa por la anterior y da pie a pasar a la siguiente"-, es una experiencia estimulante. En un mundo así, no hay casi nada predeterminado, y menos aún irrevocable. Pocas derrotas son definitivas, pocos contratiempos son irreversibles y pocas victorias son, esenciales. Para que las posibilidades sigan siendo infinitas, no hay que permitir que ninguna de ellas se petrifique cobrando realidad eternamente. Es mejor que sigan siendo líquidas y fluidas, con "fecha de vencimiento", para evitar que despojen de accesibilidad a las otras oportunidades, matando de ese modo la incipiente aventura. (p.68)

Este autor plantea la metáfora del buffet en el cuál se encuentra un menú más amplio del que la persona pudiera llegar a consumir. De esta manera la tarea más tediosa es la de establecer cuál es la prioridad de elección, sabiendo que a la vez de que está eligiendo también está desechando otras oportunidades. Se vive una realidad en la que reina el exceso, nunca la escasez.

“Su luz como un faro me guía”

El papel de la murga

*Refleja su voz melodía y un coro ilumina la ciudad
en que su luz como un faro me guía, destello de vida en la inmensidad.
Curtidores de Hongos, 2020, 0m, 18s.*

Basándonos en esta mirada de la complejidad, entendemos que el sujeto se forma en marcos culturales que no le son indiferentes. La cultura musical, entre tantas manifestaciones culturales, ha sido fundamental en la historia de la humanidad. Pensando por ejemplo en el pasado más reciente, vemos que fue un bastión de lucha en momentos complejos, como por ejemplo en la dictadura, donde lo musical fue un modo de comunicación muy importante para decir y escuchar lo que se estaba prohibido. Más precisamente la murga (en la ciudad de Montevideo y en gran parte del país), como veremos más adelante, se convirtió en un lugar fundamental para sostener la voz de los que no podían hablar, fue un lugar en donde aquellos quienes estaban callados podían decir. Este género se transformó en contracultura que luchó en contra de la cultura popular hegemónica. Michel de Certeau citado por Zapata, J. (2016) define la cultura popular como “aquella que se construye en la cotidianidad, de actividades triviales y renovadas de cada día. En este sentido, la cultura popular no desaparece, pero tampoco se haya claramente identificada o localizada, es multiforme y está diseminada.” (p. 796). Por su parte Herrera B. (2006) menciona, que la cultura dominante es la que determina cuales son los horizontes que persiguen determinada sociedad. Las prácticas culturales que articulan los principales procesos sociales de la población, lo hacen, o porque la comparten la mayoría de sus integrantes, o porque se dispone de una gran capacidad para diseminar sus valores y/o para invisibilizar o desprestigiar los de las otras culturas. Si se dan ambas características y se logra imponer sus prácticas como marco básico para la mayoría de la sociedad, hablamos de cultura hegemónica. Las contraculturas serían las articuladas alrededor de prácticas en explícita oposición a sus contrapartes de la cultura dominante.

Por su parte para hablar de lo hegemónico podemos decir que tal cuál lo plantea Perry Anderson, citado por Giacaglia, M.:

El sistema hegemónico de poder se definía por el grado de consenso que obtenía de las masas populares a las que dominaba, y la consiguiente reducción en la cantidad de coerción necesaria para reprimirlas. Sus mecanismos de control para asegurar

ese consenso residían en una red ramificada de instituciones culturales (escuelas, iglesia, partidos, asociaciones) que manipulaban a las masas explotadas a través de un conjunto de ideologías transmitidas por los intelectuales, generando una subordinación pasiva. (p. 153)

Por su parte Gramsci también citado por Giacaglia, M. define a la hegemonía como:

“dirección política, intelectual y moral”. Cabe distinguir en esta definición dos aspectos: 1) el más propiamente político, que consiste en la capacidad que tiene una clase dominante de articular con sus intereses los de otros grupos, convirtiéndose así en el elemento rector de una voluntad colectiva, y 2) el aspecto de dirección intelectual y moral, que indica las condiciones ideológicas que deben ser cumplidas para que sea posible la constitución de dicha voluntad colectiva. (p.153)

La murga se convirtió en un bastión que se enfrentó al poder de turno, molestando e incomodando con su canto a las clases más acomodadas.

La música y el arte en general, también es el modo por el cuál podemos conectarnos con nuestros antepasados al escuchar un tango de principios del siglo pasado. O es la forma en que los adolescentes de hoy encuentran para manifestar sus inquietudes cuando se juntan en una plaza a hacer “freestyle”. Género que con diferentes claves musicales y diferentes raíces culturales, en cierta forma, cumple un rol muy similar al de las “payadas”, género característico desde el siglo pasado hasta hoy en el interior de nuestro país.

“Hay diecisiete gladiadores templando el corazón”

¿Qué es una murga?

*Hay diecisiete gladiadores templando el corazón,
Ansiosos de ir a dar batalla armados con su voz.
(Contrafarsa, 2000, 4m,59s.)*

La murga hoy en día es una forma de hacer arte que es representativa del Uruguay. Si bien no es en todo el territorio en donde este género es preponderante, la murga “al estilo uruguayo” es un sello que nos caracteriza en el exterior y por el cual nos reconocen en otros países. Raúl Castro (El legado, 2020, 21m31s) al hablar sobre la murga dice lo siguiente: “una murga es una parodia del arte, pero lo que pasa es que en el Uruguay se transformó,

el estilo de la murga uruguaya y los carnavales [...] está por toda la argentina, explotó. Hay cientos, no me equivoco si digo que llegamos a mil, las murgas estilo uruguayo que andan por toda América. Hay en Colombia, hay en Chile, hay en Perú, hay en Ecuador.” En lo que se refiere a la conformación del género murga, vemos que ha sufrido muchas modificaciones producto del avance y la profesionalización de las cuestiones artísticas, así como también, producto del cambio de los tiempos y las condiciones sociales a lo largo de toda su existencia. Hoy en día tiene unas características bien definidas. Al decir de Lamolle (2005) una murga:

Es una expresión teatral-musical fuertemente (aunque no de forma exclusiva) asociada con el carnaval, con una forma de canto, baile, plástica y discurso verbal característicos que a su vez se diversifican en distintos estilos. Una murga consta de un coro de unos trece integrantes, una batería de tres percusionistas que tocan cada uno un instrumento (bombo, platillos y redoblante), y un director escénico. (p.20)

En cuanto a la cantidad de integrantes que describe este autor, es a los efectos del concurso oficial que se lleva a cabo durante el carnaval montevideano en el Teatro de Verano Ramón Collazo. Fuera de este concurso, el número de integrantes es más flexible, y suele tener diversas formaciones, pero siempre con un coro de base, un director escénico y la percusión compuesta por bombo, platillos y redoblante. En Montevideo, la murga es una forma de expresión artística que traspasa generaciones, y cada cuál se la apropia de diferentes maneras y utilizando diferentes códigos comunicacionales. Aparte de ese concurso oficial que se lleva a cabo durante los primeros meses del año, se realiza lo que se llama “carnaval de las promesas”, un concurso en el cuál participan niños/as y adolescentes, todos menores de 18 años. Por otra parte, durante el mes de noviembre se lleva a cabo el encuentro de “murga joven”, en donde los jóvenes que no tienen un lugar en el carnaval más profesionalizado de febrero, pueden expresarse artísticamente. Esto sin contar los diferentes grupos que deambulan por la ciudad, que sin ningún otro propósito que juntarse a cantar, forman murgas en diferentes rincones de la capital. Por esto la murga es un género transversal, que ocupa a sujetos de todas las edades sin excepciones. Y por otro lado, es un termómetro para saber lo que le pasa a la gente, ya que la misma es un medio para manifestar el sentir de las clases más populares, que no tienen lugar en los medios de comunicación masivos, y cuyas voces no se dejan oír fácilmente en la multitud.

“Carnaval de las noches sin tiempo”

El carnaval en sus inicios

*Carnaval de las noches sin tiempo, de poesías que nacen
Sonetos que viajan en camiones, en las voces del aire.
(Araca la cana. 2007. 0m, 23s)*

Para enmarcar el género Murga y entender de dónde viene y qué significa para este país, es preciso hablar del carnaval en el Uruguay. El carnaval en Uruguay es una de las fiestas más importantes, y una de las que porcentualmente siempre movió una gran cantidad de público. Esta fiesta hoy en día es muy distinta a la que fue en sus comienzos. Barrán, J.P. (1989) describe cuáles fueron las características principales de los carnavales en el devenir del nacimiento de nuestro país y sus primeros años de vida. A mediados del S XIX el carnaval del Uruguay bárbaro, como lo llamaba este autor, consistía en la salida masiva del pueblo a la calle, sin distinción de ningún tipo. Todas las clases sociales se mezclaban en igualdad de condiciones. También se entrecruzan diferentes razas, y todas las diferentes culturas que habitaban este territorio. La fiesta, en el contexto de una ciudad en donde la violencia era moneda corriente, consistía en mojar con agua a toda la gente que pasara por el camino, tirar huevos, también se realizaban bailes de máscaras así como salidas a las calles con disfraces. El espíritu festivo de esta sociedad bárbara era tan grande, que esta fiesta pensada para unos días, cada vez se fue extendiendo más, llegando en algunos momentos a más de 15 días, Barrán, J.P. (1989).

Dominguez P. (2015) menciona que la fiesta del carnaval, fue pensada para celebrar los tres días previos a la cuaresma. Previo a este culto sagrado en el que el cuerpo y la mente se refugiaba en las cuestiones religiosas, se daba esta licencia en la que los sujetos quedaban librado a sus deseos. Es un período en el que se forma, como dice Bayce, R.:

Una brecha en el tiempo, donde los protagonistas de la fiesta, se toman una revancha simbólica y reinan en un paréntesis social de la continuidad cotidiana, ordinaria, en la que son súbditos. Los subordinados critican, satirizan, caricaturizan y subordinan en la fiesta a los superiores, a las élites, a los gobernantes, a los poderosos (Bayce, R. citado por Dominguez P. 2015 p.4)

Este momento festivo, en una sociedad entregada al ocio y a la libertad sexual, lentamente se fue extendiendo en el tiempo. Y poco a poco se va transformando y traspasando las fronteras de lo imaginado en un principio:

El verdadero clímax de la alegría física y el desborde emocional, se lograba cuando el carnaval se transformaba en "combate", así se le llamaba, en juego en que la agresividad liberada se convertía en diversión violenta, acercamiento físico y risa estruendosa. (Barrán J.P., 1996, p.126)

Este carnaval era un reflejo de una sociedad en la cuál la fuerza y la violencia era un valor indispensable para relacionarse entre los sujetos. El papel del estado lejos de cumplir un rol regulador u ordenador, era un participante más de esta lógica de funcionamiento. El mismo Barrán, J.P. (1996) describe:

A eso de las cinco de la tarde, cuando el bárbaro juego estaba en su mayor auge, se oía un trepidar ensordecedor [...] y de pronto gritos, aplausos y vivas". Aparecía la bomba de la policía, "un armatoste pesado, inmenso, arrastrado por muchos celadores que venían" -¿a restablecer el orden dirá el lector, como pensó la primera vez que lo leyó el investigador?, no-"a pelear con los cantones". Casi todos le temían porque sus mangas de cuero desbordaban torrentes de agua pero se la quería derrotar y ciertos cantones la desafiaban. "La bomba inundaba la azotea o el balcón; las mujeres[...] pasaban a retaguardia y hombres se entregaban a la salvaje lucha". (p. 128)

Como se puede ver, lo cultural no escapa a la subjetividad de la época, sino que por el contrario, marca las pautas de lo que sucede en un tiempo y espacio. En este caso, en el marco en donde lo que reina es la violencia y el individualismo, es lógico lo que sucede en el carnaval. Allí se lleva adelante una fiesta en la cuál la violencia emerge por todos los rincones. Triunfa el más fuerte, el que le tira más agua al otro, el que tira más huevos, incluso se tiran con piedras. El objetivo es atacar al otro, incluso intentando agarrarlo de imprevisible para hacer más efectivo el ataque. Todo esto se da en el marco de un país, en el que el valor que se le daba a la vida no es el mismo del que se le da en estos tiempos. La expectativa de vida era muy corta y la convivencia con la muerte era moneda corriente. El modo de vida que se llevaba en el Uruguay naciente, teniendo en cuenta la poca higiene con la que se vivía, el poco avance de la medicina (lo que provocaba muertes hoy en día evitables), y los comportamientos librados a todos los excesos posibles, hacía que la esperanza de vida sea muy corta en comparación con lo que pasa hoy en día. En la actualidad se le da un valor superlativo al cuerpo y a la salud. Se tiende a llevar adelante conductas preventivas que alarguen la vida y la calidad de la misma.

“Peligrosa, misteriosa, venenosa, no la pueden callar”

El estado y su intervención en lo cultural

*Menos mal, que la murga está acá
Peligrosa, misteriosa, venenosa, no la pueden callar.
(Cardozo, T. 2002. 1m06s)*

Con la entrada del siglo XIX, emerge un cambio en la visión del sujeto y del entorno en el cual éste vive. Comienza a visualizarse una conceptualización capitalista del mundo, en donde este país como los países del resto del continente comienzan a tener una economía basada en lo comercial, la subjetividad comienza a cambiar. Con ello también cambia la concepción del ser humano. Se transforma en un sujeto productor y se comienzan a formar desde niños sujetos que sean funcionales a la economía de la época.

A raíz de esto surge la necesidad por parte del Estado, de cambiar el ambiente basado en la violencia, por uno más civilizado. Para esto utiliza el arte en general y específicamente el carnaval que hasta el momento estaba regulado por la iglesia y la moral cristiana, para intervenir y poder generar una nueva conciencia. De esta forma, pasa de ser la iglesia quien marcaba las pautas del carnaval, a ser el Estado como poder dominante quien regule la forma de vivir esta fiesta.

Se busca crear una sociedad más civilizada, que se base en las normas de la buena conducta. Normas que hagan que sea una sociedad más funcional para los nuevos intereses del orden internacional. Unas de las características que marcó esta nueva época civilizada, fue la separación rotunda entre lo serio y lo alegre. En la nueva sensibilidad “el bien tendía a identificarse con lo serio y el trabajo, y el mal, es decir el placer vivido con culpa, con la alegría, la risa y el juego.” (Barrán,1990, p.223) Este autor menciona que para la nueva sensibilidad, es decir para la nueva subjetividad, basada en la modernidad y encabezada por las clases altas, era muy necesario conjugar el trabajo con la seriedad. Por el contrario, se sabe que estas dos características junto con la risa y el juego son inherentes a cualquier cultura. Lo que sucede en esta nueva subjetividad, es la separación de ambos pares. El carnaval era un lugar de cuidado para las clases dirigentes, ya que fue uno de los últimos bastiones que tuvieron los defensores de la cultura bárbara para defender esa forma de vida. En esta acción se puede ver ya las diferencias de clases, “Es así como a favor del Carnaval <bárbaro> militaron los sectores populares, los jóvenes, los niños y las mujeres, y como a favor de su <civilización> estuvieron sobre todo los hombres maduros.”

(Barrán,1990, p.224). Las clases dominantes intentan moldear los comportamientos de los pobladores de la ciudad, y utilizan entre otras cosas al carnaval para establecer un nuevo marco de normas morales. En este nuevo marco se procura realizar una fiesta mucho menos escandalosa, en la cuál los excesos cometidos en años anteriores no tengan lugar en la nueva celebración. A esto se refiere Foucault (1991) cuando habla de la relación de poder. El autor dice:

Esta forma de poder se aplica a la inmediata vida cotidiana que categoriza al individuo, lo marca por su propia individualidad, lo adhiere a su propia identidad, le impone una ley de verdad que él debe reconocer y que los otros tienen que reconocer en él. (p.60)

De esta forma el estado interviene para generar esa conciencia que va a ser funcional al nuevo Uruguay moderno. El mismo Foucault (1991) mencionaba el hecho de que desde la aparición del Estado como estructura política se ignora al individuo y se pone el foco en el interés de la totalidad, o en determinado grupo o clases de ciudadanos. El poder se convierte en individualizante y totalizante.

Las características del nuevo carnaval según Barrán (1990) son las siguientes:

la sustitución del juego con agua y huevos, por el juego con los pomos de éter perfumado, los papelitos y las serpentinas multicolores; de las comparsas sin orden ni sosiego recorriendo las calles, por los corsos regimentados por la autoridad municipal y aun estatal; el cambio de los asaltos a las casas en que las señoritas (y los Jóvenes) dejaban mal parados su pudor, por los bailes de sociedad en que la máscara recordaba, muy parsimoniosamente, la locura "bárbara" (p. 225)

“El nuevo carnaval tiene una fecha bastante precisa de nacimiento: febrero de 1873, en que se desarrolla el primer desfile controlado y se inicia el proceso de domesticación de la fiesta” (Alfaro, E. & Laura, I. 2016, p.4) Por supuesto que esto trae aparejado una cierta tensión como ocurre cada vez que se intenta cambiar algo. Lo cierto es que poco a poco el carnaval se fue transformando en una fiesta adecuada a las imposiciones de la nueva sensibilidad. Aquí se comienza a ver como cada vez que el poder hegemónico quiere imponer cambios, se apoya fuertemente en lo cultural, ya que todo aquello que surge de los movimientos culturales es un gran regulador subjetivo, sobre todo aquellas manifestaciones que surgen de las masas populares como claramente sucede con el carnaval. Como menciona García Canclini, N. (1982) “Mediante la reproducción de la adaptación, la clase

dominante busca construir y renovar el consenso de las masas a la política que favorece sus privilegios económicos” (p.50).

Dominguez, I. (2015) también menciona que a partir de los novecientos, comienza una transformación del carnaval con el estado como principal actor. Se intenta cambiar la fiesta, intentando que la misma sea acorde al nuevo Uruguay, y deje de ser una fiesta bárbara para transformarse en un carnaval civilizado. Esto iba acompasado a un mundo que lentamente ingresaba a la modernidad.

La eficacia de esta imposición-disimulación de la arbitrariedad sociocultural se basa, en parte, en el poder global de la clase dominante y en la posibilidad de implementarlo a través del Estado, sistema de aparatos que representa parcialmente y simula representar plenamente no a una clase sino al conjunto de la sociedad. También porque el Estado extiende cada vez más su organización y control a toda la vida social: lo económico, lo político, lo cultural, la existencia cotidiana. (Canclini, G. 1982, p.52)

Por lo tanto, luego de finalizado el Uruguay bárbaro, el estado entendió que el carnaval era una fiesta que movía a las masas y que generaba subjetividad. Por lo cuál trató de regularlo para generar una fiesta que sea funcional al Uruguay naciente. Por ejemplo ya en los novecientos, el gobierno Batllista genera un sólido relacionamiento con la fiesta carnavalesca. Relacionamiento que fue decisivo para la futura consolidación del carnaval en el futuro inmediato. De pronto el gobierno intentó mostrar por intermedio del carnaval, la cara festiva de un país que era modelo. Proyecto perteneciente al primer gobierno Batllista que acorde a la entonación democratizadora, con el afán de nivelar a la sociedad, intentó por intermedio de la fiesta, generar una conciencia que le fuera funcional a sus intereses. En este tiempo el carnaval se transformó en el lugar que el gobierno ofrecía a la población como entretenimiento, así como también un atractivo turístico. Se comenzó a realizar un carnaval centrado en desfiles, en los cuáles se desplegaba un detallado preparativo, decorando las avenidas, creando carros alegóricos y centenares de cabezudos. Pero esa idea lentamente fue perdiendo terreno y si bien algunos desfiles y algunas costumbres de esa época sobreviven hasta hoy, el espíritu central del carnaval, dejó de estar en la calle y pasó a los escenarios. (Alfaro M. & Di Candia A. 2013/2014).

Finalmente este período de disciplinamiento llevó indefectiblemente al cambio subjetivo buscado, que se vió reflejado en lo cultural, y por supuesto que el carnaval no pudo escapar a esta transformación. En una primera instancia, al decir de Alfaro, E. & Laura, I. (2016) se reinventa el espacio delimitando al mismo, otorgando un lugar específico para que se

llevara adelante el desfile, dando lugar a que participen en el mismo conjuntos que guarden una determinada sobriedad. Se comienza a premiar la decoración de las calles, lo que provoca una cierta prolijidad, y un cierto interés por el orden y por lo visual. Pero sobre todas las cosas comienza a intervenir el estado como organizador de la fiesta.

Poco a poco se fue cristalizando un cambio estético, que se vio reflejado en que lentamente el carnaval se comenzó a teatralizar (sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX y todo el siglo XX), y así poco a poco dejó de lado la calle, para ocupar un lugar en los escenarios. Y el público, que era protagonista de aquella fiesta, pasó a ser espectador. De esta manera se fue dejando de lado las viejas costumbres de los disfraces y de la participación activa. Pero como contrapartida, el carnaval se convirtió “en el primer espacio masivo con que contaron los uruguayos para verse, pensarse y representarse arriba de un escenario. Poderoso instrumento de producción simbólica que nace, precisamente, en momentos en que (...) el país está sentando las bases teóricas de la nacionalidad.” (Alfaro, 2002, como se citó en Alfaro, E. & Laura, I. 2016, p.6) Sin dudas que surge en ese momento la posibilidad de tener un lugar en el cuál las voces, que en general no eran escuchadas, tuvieran la posibilidad de decir y sobre todo, de expresar el sentir de una gran parte de la población. De esto se desprende en parte lo que menciona Dominguez, P. (2015) cuando dice que el carnaval se convierte en un escenario privilegiado para abordar el estudio de las sociedades donde el mismo sucede. En él se puede ver cuales son las necesidades que tiene la población, cuál es su sentir, cuáles son los objetivos coyunturales, etc.. Es decir, se puede estudiar, en parte, la subjetividad de la época. Ya que las clases populares, expresan durante esta fiesta una postura política y contestataria, dejando entrever cuales son las carencias de este sector, así como también se puede estudiar las inquietudes filosóficas que tienen en determinado momento.

En la actualidad el carnaval se ha profesionalizado profundamente. Lo que queda como último bastión de aquel viejo carnaval del Uruguay naciente, son los corsos barriales. Que no sin transformaciones profundas, mantienen características de antaño, como por ejemplo el hecho de tomar las calles, de la participación del barrio en organización del mismo, la utilización de papel picado e incluso la utilización de agua. De todas formas es un evento regulado, organizado y financiado por el gobierno departamental. Pero lentamente este tipo de festividad ha ido perdiendo relevancia, dejando paso casi exclusivamente al concurso oficial de carnaval, y los tablados que emergen a raíz del mismo, como escenarios principales en donde se vive esta fiesta.

Hoy en día el carnaval es la fiesta popular más importante de Montevideo, tal es así que es la que en proporción, moviliza más personas en Uruguay. Se suele decir que es el carnaval

más largo del mundo, ya que a diferencia de lo que pasa en otros países en los que los carnavales no duran más de una semana aquí la fiesta dura aproximadamente 40 días. Iniciándose en la segunda mitad de enero con el Desfile inaugural y culminando a mediados de marzo con el cierre del Concurso oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Pero, más allá de ello, las actividades vinculadas a la fiesta se extienden a lo largo de todo el año. Por un lado, la preparación de los espectáculos comienza a mediados de año, aproximadamente en junio o julio. Por otro lado cada vez más las murgas ofrecen sus espectáculos por fuera del carnaval, ya sea en salas de teatros como en diferentes escenarios del país e incluso yendo fuera de fronteras. Todo esto implica la movilización de miles de personas que, directa o indirectamente desarrollan su trabajo en relación al carnaval y todo lo que lo rodea, en particular lo que deriva del carácter competitivo que adquiere a través del Concurso oficial.

De esta manera el carnaval se convierte en un pilar fundamental de la cultura montevideana, y va generando una personalidad particular que nos forma como sociedad. Como dice García Canclini, G. (1982) “La cultura popular no puede ser entendida como <expresión> de la personalidad de un pueblo, al modo del idealismo, porque tal personalidad no existe como entidad a priori, metafísica, sino que se forma en la interacción de las relaciones sociales.” (p. 61)

“Herencia africana candombeando chirigotas”

El origen de la murga montevideana

*Herencia africana candombeando chirigotas
que prendió en la gente rota, se hizo murga en tu corazón
(Asaltantes con patente. 2023. 3m, 02s)*

La murga es el género más representativo del carnaval, cuenta con el mayor número de grupos participantes, y es el género que ha traspasado fronteras, llevando el arte uruguayo a diferentes países no solo de América sino también a Europa. Piñeyrua, P. (2007) afirma que “La murga uruguaya es un género musical-teatral del carnaval, y como tal ocupa un lugar en el campo de la cultura popular de ese país” (p. 132). Respecto a esto, lo define como género ya que se basa en ciertos enunciados estables en cierta forma, pero que a la vez deja lugar a la innovación, a la evolución. Y se refiere a lo musical-teatral ya que la murga está compuesta por un coro acompañado por instrumentos musicales, y a la vez

representan situaciones. Alguna de las características de la murga es la “inversión, crítica, parodia y burla de los acontecimientos sucedidos durante el año. Al menos en el discurso, la murga y el carnaval instauran un mundo al revés” (Piñeyrúa P, 2007, p. 132)

En cuánto al origen de la murga en el Uruguay no está del todo claro. Pero hay varias voces que se expresan al respecto. Una de ellas es la de Alfaro M, (2017) que habla de que debería de estimarse una fecha de inicio para este género a la década del 20 del S.XX. Pero de todas formas menciona que toda historia tiene su prehistoria, y en este caso la de la murga, “la construcción de ese relato gira en torno a la sucesiva elaboración y reelaboración de discursos basados en la aparición de la sociedad carnavalesca La Murga Gaditana que se va en el carnaval montevideano de 1909” (Alfaro M, 2017, p.1).

Pero esta murga “la gaditana que se va” también tiene sus antecedentes, ya que previamente a la aparición de la misma hay noticias del desembarco en Montevideo de un conjunto Gaditano llamado los Piripitipi, que al decir de Alfaro M, (2017), era un grupo de 5 músicos cómicos que deambularon por varios escenarios montevideanos. En una de esas actuaciones, fueron vistos por un grupo de muchachos que decidieron formar un grupo e imitarlos, este grupo se llamó la gaditana que se va.

Dominguez, P. (2015) dice:

Más mito que realidad parece ser el relato que sitúa en 1909 el nacimiento de la murga uruguaya. Pero a veces la repetición de una leyenda y la búsqueda de una historia elaborada que envuelva de literatura un hecho que no tuvo por qué ser romántico, hace que se siga reproduciendo esa narración de dudosa fidelidad con la verdad. Quizás sea el momento de no romper el encanto, para contar que una zarzuela gaditana que arribó en 1908 y cantó por las calles de Montevideo para costearse el pasaje de vuelta a Europa, inspiró a un grupo de músicos uruguayos a imitarla y constituir un año después la primera murga, “La gaditana que se va”. (p.3)

Lamolle, G (2005) realiza un interesante análisis acerca de la murga uruguaya y su origen. Menciona al carnaval de Cádiz como posible punto de partida del origen, pero sin dejar de visualizar que a su vez este carnaval tiene raíces de otros lugares como son Italia, más concretamente componentes genoveses y venecianos. Así como la influencia de ritmos cubanos que llegaban producto de la comercialización de ambos países. Es decir que al considerar que nuestra murga tiene origen en Cádiz, también es considerar que todas estas influencias, indirectamente están en los orígenes de este género. Por otro lado la raíz negra que habita el Uruguay, proveniente de los esclavos africanos también influyen a nuestra

murga de la mano del candombe, introduciendo ritmos que son producto de estas mixturas culturales. Por otro lado también hay que tener en cuenta que nuestro país se nutrió de todo tipo de inmigrantes, sobre todo europeos. No hay que desconocer la influencia que los mismos pudieron tener en los primeros años de creación de la murga. Por lo cuál el nacimiento de un género siempre es multicausal y difícilmente se remite a un hecho puntual, como puede ser la llegada de una agrupación europea a visitar nuestro país. Sin dudas este parece ser un hecho fundacional que le da forma a este nacimiento, pero el espíritu de lo que fue luego la murga, seguramente ya estaba en el inconsciente colectivo, y a partir de eso comenzó a crecer.

Es interesante lo que dice Alfaro, M. (2017) al respecto de el afán de buscar el origen de la murga:

Entre otras cosas, la necesidad perentoria de cruzar el océano para rastrear en Cádiz los fundamentos de una tradición cultural que nos define, parece remitir a las claves estructurales de un imaginario que ha convertido el 'afuera' en referencia configuradora de identidad desde la doble perspectiva de 'mirada constituyente' e 'imagen constitutiva'. A este respecto, resulta significativa la idea con que Coriún Ahoronián concluye su artículo titulado La murga, lo murguístico: No sería mala idea el tratar de empezar a sentir que tenemos cosas propias. Con mamás, papás, tíos, tías, por supuesto, pero propias. Y comunes a los habitantes de esta parte del mundo. Feas, lindas, groseras, sublimes, pero propias. Y por lo tanto artísticamente elaborables. (p.10)

La propia historia de América como continente, sobre todo pensando en la característica que la define como un continente pobre, colonizado por las civilizaciones europeas, hace que se menosprecie o se vea con recelo todo lo que surge como originario de este continente. Y por el contrario, se le de un valor superlativo a todo lo que viene con procedencia europea. En el caso del carnaval, es un hecho cultural que arriba a América desde varias regiones del mundo, pero que adquiere en este lugar del continente un ingrediente que en cierta forma lo hace único. Con antepasados, pero con identidad propia.

Más allá de la forma en la que la murga llegó a nuestro país, podemos concluir que con el correr de los años y la consolidación de la fiesta:

Juntos, candombe y murga se transformaron en la banda sonora de la identidad montevideana. Si bien el origen de esta manera de hacer carnaval se produjo al margen de los impulsos oficiales, en el marco del Novecientos, la celebración

experimenta un proceso de institucionalización que se consolida en la década de 1920. (Alfaro, E. & Laura, I. 2016, p.8)

Montevideo es desde sus inicios una ciudad conformada por inmigrantes, lo que trae aparejado un multiculturalismo interesante que se refleja en estos géneros antes mencionados. Y va formando una identidad en la cual se van a ver reflejada las clases populares. Esta identidad surge como diferente, en comparación con las políticas que tienden a normalizar. Como menciona Hall, S. (2010) “Junto con las tendencias homogenizadoras de la globalización, está <la proliferación subalterna de la diferencia>. Es una paradoja de la globalización contemporánea que las cosas se vean culturalmente más semejantes. Sin embargo, al mismo tiempo, existe una proliferación de <diferencias>”. (p. 589). Esta identidad de las clases populares se ve reflejada en los tablados que se instalan por todo Montevideo, en el cuál los diferentes actores de la ciudad, sobre todo las clases más humildes, se congregan a celebrar un espacio en el cuál su voz es oída.

“Hace mil años un tablado floreció”

Surgimiento del tablado de barrio

*Una leyenda de esta esquina alguien contó
y es que hace mil años un tablado floreció
(Contrafarsa. 2002. 0m, 48s)*

Surge después de que el Uruguay de José Batlle y Ordoñez, procurara emular carnavales de otras latitudes, un carnaval que tomará un estilo propio. “Si el modelo de celebración proyectado por el estado Batllista tuvo su epicentro en el entorno de la gran avenida. La versión montevideana del ritual construido por la gente tuvo el suyo en los tablados de barrio” (Alfaro, M. & Di Candia, A. 2013/2014. p.15). Estos tablados eran organizados por los vecinos y se autogestionan con el trabajo de los mismos que ponían su tiempo para organizar la fiesta. Llevando con el correr de los años a una gran masificación de escenarios que nacían por todos los barrios de la ciudad. También eran muchos los grupos que recorrían los mismos, llegando a realizar jornadas maratónicas que comenzaban por la mañana y finalizaban en la madrugada. Esto provocó por cierto, la transformación del carnaval tal y como se acostumbraba a observar por estos lados:

Transformaciones sustanciales y de signo ambivalente porque reflejan un empobrecimiento del espíritu carnavalesco clásico pero también inauguran la dimensión más original e intransferible de nuestro carnaval: Su creciente equiparación con un singular torneo de teatro popular y callejero que, en el marco del país medio criollo y medio gringo que era el Uruguay del novecientos, cumplió con una función nacionalizadora, claramente asociada a la proyección de los tablados barriales y su entorno. (Alfaro, M. & Di Candia, A. 2013/2014. p.18).

De esta forma surge este nuevo “espacio característico de la celebración montevideana: el tablado de barrio. En ese ámbito se desarrolló la esencia del carnaval hasta los años 1960 en que entra en crisis, el tablado fue el ámbito de sociabilidad privilegiado de la fiesta” (Alfaro, E. & Laura, I. 2016, p.7). Los tablados comenzaron a realizar concursos que lentamente fueron tomando relevancia para el que hacer carnavalero, y en cierta forma sembraron la semilla de lo que terminó siendo el concurso oficial de agrupaciones carnavalescas que años más tarde se comenzará a llevar a cabo en el Teatro de verano Ramón Collazo.

El tablado propició una situación inédita para el pueblo montevideano, le otorgó al ciudadano, un lugar en el que se encontraba con un otro con el cuál se unía para verse a sí mismos y generar un sentimiento de unidad, de identidad. Es el lugar con el que “contaron los uruguayos para verse y representarse arriba de un escenario, el submundo del tablado le dio voz a un sinfín de lenguajes y relatos marginados por la alta cultura, pero decisivos en términos identitarios” (Alfaro, M. & Di Candia, A. 2013/2014. p.18).

Estos mismos autores hacen referencia a que esta transformación surgida al margen del impulso estatal (que buscaba un carnaval más volcado a los desfiles en las grandes avenidas), fue igualmente observada desde cierta distancia por los agentes estatales. El estado siempre siguió de cerca todo lo que tenía que ver con la fiesta. Y si bien el impulso de un carnaval alternativo, trasladado a los escenarios barriales, fue de corte netamente popular, su consolidación como tal remite a la presencia del estado como factor preponderante en este proceso.

Ya a mediados del siglo XX el país comenzó a atravesar una crisis económica pero por sobre todo una crisis política. Esta situación trajo aparejado muchos cambios para la fiesta del carnaval. Si bien la estructura organizativa no tuvo mayores modificaciones, lo que sufrió las consecuencias de la coyuntura política y social, fue la forma en la que se generaba el arte por aquellos tiempos. De pronto el carnaval, en especial la murga, se convirtió en un espacio privilegiado de confrontación política. La murga en estos tiempos y sobre todo los

que vinieron luego, dictadura militar mediante, se convirtió en un baluarte de la cultura popular. Fue la voz que decía desde un tablado, lo que no se podía decir en los medios de comunicación más masivos. (Alfaro, E. & Laura, I. 2016)

Como mencionaba anteriormente, luego de consolidarse el concurso oficial del carnaval, realizado en el teatro de verano, se produce un cambio en la forma de vivir esta fiesta. Como bien menciona Alfaro., E. & Laura, I. (2016):

Para fines de la década de 1950, el concurso oficial de agrupaciones se ha consolidado y cuenta con un escenario privilegiado en la costa de la ciudad, el Teatro de Verano. En contrapartida, los certámenes vecinales habían entrado en decadencia y la supervivencia de los tablados de barrio apenas alcanzará algunos ejemplos heroicos. Una vez más, la transformación del Carnaval da cuenta de la transformación social. La sociabilidad barrial fue dejando espacio a otras formas de interacción. A la vez, la progresiva profesionalización de los conjuntos les llevó a exigir la retribución por sus actuaciones. (p.9)

“Noches de libretos quemados”

La murga en dictadura

*Noches de libretos quemados
un poeta escondió su contraseña de alquitrán
Llueve, las canciones no alcanzan
Se discute el motín en una balsa en alta mar
(Agarrate Catalina. 2019. 4m, 40s)*

Ya en los años previos al golpe de estado ocurrido en el Uruguay en 1973, se viven épocas convulsionadas en cuanto a lo social. El carnaval no fue ajeno a esta realidad, y reflejó de alguna manera, la creciente conflictividad que vivía la población. Los repertorios murgueros de esta época son un claro ejemplo de los cambios que se vivían. Hasta ese entonces sus espectáculos se basaban en el comentario tímidamente crítico y sobre todo humorístico de los avatares de la sociedad. De pronto los repertorios se transformaron en portavoces de un tenso contexto, lleno de enfrentamientos violentos y promesas revolucionarias. Uno de los casos emblemáticos fue el nacimiento de una murga llamada *La Soberana*, la misma nace en el año 1969, e implanta una nueva forma de hacer murga. De esa manera se da el

desembarco de la izquierda a la fiesta, sobre todo a la murga. Con esto se da un gran impacto en el ámbito carnavalero, pero el mismo dura apenas unos años, ya que con la llegada de los militares al poder en junio de 1973, el carnaval se ve acallado. El fruto de estos cambios recién se va a consolidar en la década del 80. (Alfaro, M. & Di Candia, A. 2013/2014)

Consumado ya el golpe de estado el régimen militar aceitó considerablemente sus mecanismos de control sobre murgas de notoria filiación izquierdista (Araca la Cana, Diablos Verdes, La Censurada, entre otras) y prohibió lisa y llanamente al grupo las ranas y a la murga la Soberana, condenando a prisión a su director y letrista José Milton Alanis. (Alfaro, M. & Di Candia, A. 2013/2014, p.22)

“Queda explícito el control que el estado ejerció en la dictadura de los setenta sobre la libertad en carnaval con la Comisión de Censura (en parte integrada por militares)” (Dominguez, P. 2015, p.7).

Raúl Castro (en Sitio de memoria ex SID, 2022, 2m58s) menciona que en la dictadura todos los conjuntos tenían que presentar el repertorio diez o quince días antes de comenzar el concurso a dicha comisión, que era presidida por un militar y conformada además por funcionarios municipales. Estos evaluaban lo que decía tal repertorio y lo devolvían unos días antes con las tachaduras de lo que no se podía decir. Lo cuál dificulta mucho lanzar el espectáculo a los escenarios, ya que muchas veces tenían que cambiar prácticamente todo el repertorio en pocos días. Esto se transformó en un sentimiento de resistencia, y para esto fueron buscando estrategias para poder decir de otra forma. Acentuando palabras para darles una cierta intencionalidad, utilizando melodías establecidas en el inconsciente del público para hacer referencia a ciertos mensajes, o posturas corporales que dieran un significado a lo que decían.

El régimen buscaba generar una subjetividad que fuera acorde a lo que ellos entendían que era lo correcto para aquella sociedad:

Es enorme la importancia que la dictadura le va a dar a reubicar el lugar de que es lo uruguayo. De cuál es el futuro para los jóvenes, de cuales son las manifestaciones lícitas, y cuáles son las que hay que eliminar y erradicar para siempre. (Sitio de memoria ex SID, 2022, 1m32s)

La dictadura militar, como al principio lo había hecho la iglesia, y más adelante el estado democrático, para lograr una población más dócil y funcional a sus intereses, aplica políticas culturales, y el carnaval es una de las principales:

El golpe de estado en Uruguay, tuvo un proyecto cultural claro, porque para que se consolidara no fue solo a la fuerza (...) Fue tan importante reprimir como convencer, o sea, es tan importante censurar como generar consenso, o ganar adhesión, legitimarse. Buscaban exaltar cuestiones que hacían a lo oriental, a tradiciones patrias, a comidas tradicionales. (...) Buscaron un control hegemónico del imaginario cultural de la sociedad uruguaya. (Sitio de memoria ex SID, 2022, 12m06s)

La década del 70 fue una década dura en cuanto a la falta de libertades. El carnaval la transitó de una manera compleja, atravesado por la mencionada censura. Así como también la detención de varios componentes, derogación de los estatutos, suspensión de la personería jurídica de DAECPU (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay), entre otras cosas. De todas maneras siempre sobrevivió a esta coyuntura. Y como bien dice Alfaro, E. & Laura, I. (2016):

Aunque, la década de plomo es una época de persecución y autocensura, durante la cual los carnavaleros fueron víctimas de la represión política del régimen dictatorial y un sinnúmero de resoluciones de la administración pública procuraron reducir los impactos que la fiesta tenía en la comunidad, es también un período de gran significación en la constitución contemporánea de la fiesta. En la década de 1970 el carnaval decía poco, pero, tal como sostiene Dorothee Chouitem (2009), lo poco que decía era muy significativo por el simple hecho de hacer reír y la risa es una forma de subversión. El hecho de que los ámbitos de la risa pudieran sobrevivir a la acción del régimen da cuenta de una forma de resistencia sutil y eficiente contra la que la represión material y simbólica de la dictadura no pudo. (p.10)

Que esa batalla se diera desde el tablado era un detalle significativo, ya que este lugar se había transformado en un importante ámbito de producción simbólica y de prácticas culturales identificadoras. Como todo régimen autoritario, el que se llevó a cabo en Uruguay por esos años, lo que buscaba era cambiar el sentido de la convivencia social y sus valores. La permanencia del tablado como espacio simbólico de resistencia, significó un logro importante para el marco cultural del carnaval y de una población muy vulnerable. Fue un bastión de lucha silenciosa en contra de un régimen muy violento. Un lugar en donde los encuentros colectivos hicieron posible la comunicación no verbal (Alfaro, M. & Di Candia, A. 2013/2014). La murga se consolida en esta etapa como portavoz de la contracultura que lucha, de manera silenciosa por momentos, en contra del poder hegemónico.

Como plantean estos autores, más adelante la situación comienza a cambiar, esto ocurre en la década del 80. Sobre todo después del plebiscito llevado adelante al comienzo de esta

década, en el que el régimen militar recibió una derrota en las urnas. En este contexto el carnaval toma una postura opositora al gobierno. Y si bien todavía es asediado por el control de la censura, se convierte en un decisivo ámbito de resistencia en contra del autoritarismo. Para esto, como dijimos anteriormente, tuvo que recurrir a ciertos artilugios para evadir los controles que proponen las autoridades. Debieron utilizar el lenguaje metafórico, el humor, el lenguaje musical, las entonaciones y acentuaciones en determinadas frases etc.. de esta manera lograron llevar el mensaje contestatario por todos los barrios de Montevideo.

La necesidad que tenía la población de escuchar las cosas que nadie podía decir, más la lenta recuperación de las libertades perdidas una década atrás, provocó que la gente se volcara a los tablados. Esto generó una masividad de la fiesta que en 1984 llegó a su apogeo, contando con más de cien escenarios. Había tablados que comenzaban a la mañana y terminaban en la madrugada.

En el último cuarto del S.XX se dio la recomposición de las pautas institucionales que se habían visto alteradas con el régimen dictatorial. Por otra parte queda en evidencia el fracaso del mismo en materia de controles de voluntades. Ya que pese a su laboriosa tarea de hacer callar las voces que surgían de la escena artística (especialmente la murga) el arte brotaba por todos lados y de manera masiva. Por ejemplo, a pesar de la intención de minimizar y neutralizar el carnaval se obtuvo el resultado opuesto, ya que lo que se consiguió fue la proyección. A pesar de la censura y la represión el carnaval y la murga habían logrado forjar y mantener ese espacio de oposición al régimen. (Alfaro, M. & Di Candia, A. 2013/2014).

“Comienza el tercer milenio, nuevamente está estallando un volcán descomunal”

El carnaval del S XXI

*Comienza el tercer milenio,
nuevamente está estallando un volcán descomunal.
Desparramando en los barrios la lava de Falta y Resto
la noticia que faltaba ha llegado al carnaval.
(Falta y Resto. 2000. 0m22s)*

En lo que va del siglo XXI se puede decir que se visualizaron grandes cambios en lo que se refiere a la fiesta del carnaval. El más notorio es la creciente profesionalización de los espectáculos, que ya se comenzaba a vislumbrar en la última década del siglo pasado, pero que se acrecienta ya entrados los 2000. Esta profesionalización provoca indirectamente cambios en la estructura misma de la fiesta. Más calidad artística implica más inversión económica, lo que a su vez trae consigo un aumento en el valor de los espectáculos. Esto hizo que los modestos escenarios barriales que había en el siglo pasado comenzaran a desaparecer, y dieran paso a grandes escenarios manejados con criterios comerciales.

La aparición de estos grandes escenarios que a la vez están ubicados en lugares más céntricos, trajo consigo un cambio en el público que se acercaba a ver el carnaval. El perfil socio económico del nuevo asistente a la fiesta era cada vez más identificado con la clase media. A la larga este corrimiento del público asiduo al carnaval, provocó un cambio estético en la construcción de los espectáculos, sobre todo los de murga. En lo que en algunos casos se transformó en libretos más profundos y con mayor contenido. (Alfaro, M. & Di Candia, A. 2013/2014).

Lo que ocurre en este proceso es una conjunción de elementos, que otra vez muestran cómo la subjetividad de un tiempo influye en la forma de llevar adelante un modo de hacer arte. Como mencionan estos mismos autores, se vio una tendencia a emprolijar el género sobre todo basado en la voluntad de mejorar la calidad del coro y atravesados por el mundo teatral que comenzó a ver en el carnaval un lugar desde el cual también se podían expresar. Y de esa manera volcaron en este contexto, herramientas aprendidas en el teatro y eso produjo otro gran cambio en el carnaval, quizás dejando de lado algunos códigos tradicionales del viejo ritual.

Una de las características que tenía el carnaval de principios de este siglo era que su público era en general gente mayor, y la capacidad para atraer al público joven estaba por demás disminuida. Pero cuando todo parecía estar en crisis y todo evidenciaba el deterioro en la popularidad del carnaval, surge una nueva forma de ver la fiesta. Esto se da fundamentalmente en la murga y gracias a la creación del movimiento de murga joven. Si bien esto fue un movimiento en forma autónoma del carnaval y que poco tenía que ver con el mismo, terminó dándole un giro rotundo al género murguero. Esta fue una gran oportunidad para que los jóvenes de entonces se acercaran al género y se lo apropiaran del mismo, y así sucedió. En este ámbito los jóvenes tuvieron la oportunidad de hablar desde arriba del escenario, de inquietudes propias de la edad. Tuvieron la oportunidad de crear y de mostrar su producto de manera cada vez más masiva. Se apoderaron de la murga e

hicieron en el género una transformación importantísima, creando nuevos criterios de comunicación, nuevos criterios estéticos y nuevos códigos.

Rápidamente estos jóvenes traspasaron las fronteras y muchos de los grupos que algún día fueron murga joven, pasaron a ser protagonistas de la mayor fiesta del carnaval montevideano. Como ocurrió con murgas como *La Mojigata*, *Agarrate Catalina*, *Queso Magro*, *Cayó la Cabra*, *Metete que son Pasteles*, entre otras. De esta manera, se fueron creando tantos estilos de hacer murga como conjuntos habían. Esto supone un gran cambio en la concepción artística, ya que se venía de muchos años en los que había una dicotomía en cuanto a los estilos, ya que existían, en ese entonces, dos formas de hacer murgas. Una la llevaban adelante las murgas que salían desde el oeste de la capital, sobre todo del barrio La Teja, uno de los recintos más carnavaleros de nuestra ciudad. A esta forma de crear espectáculos se le llamó “estilo de la teja”, y su formato era con un gran contenido contestatario y de tinte político. Por otro lado están las murgas que salen del barrio de la Unión, otro de los lugares más significativos a la hora de hablar de lo murguero. A esta forma de espectáculo se le llamó “estilo de la unión”, con características más basadas en lo rítmico y lo humorístico. Durante muchos años las nuevas propuestas murgueras se acoplaban a un estilo o a otro, más allá de conjuntos que en cierta forma rompían con esta dicotomía como pudieron ser la *Antimurga BCG* o *Contrafarsa*. Lo cierto es que con la llegada de la murga joven al carnaval oficial, comenzaron a aflorar tantos estilos como murgas habían. Posiblemente esto tenga que ver con el nuevo paradigma al que se afilia el ser humano, en el que reina la complejidad, y la originalidad en cuanto al modo de transitar por la vida. Ya no se busca afiliar a viejas formas de realizar el arte, se comienza a innovar y a arriesgar en busca de una identidad propia.

El nuevo siglo a la vez, trajo consigo uno de los cambios más significativos y que más impacto tuvo en el carnaval en general. Se trata de la televisación del concurso oficial llevado a cabo en el teatro de verano Ramón Collazo. De este modo se trascienden los límites existentes hasta el momento llegando por un lado, a un público que el tablado había perdido debido a los cambios acaecidos en los años anteriores. Público que seguramente no iba a volver al carnaval, ya que sus hábitos culturales se habían volcado hacia otros lados, como por ejemplo a los programas televisivos de entretenimiento. Por otro lado se visibiliza en lugares donde nunca hubiera llegado de no ser por la televisación. Entre otros lugares se hace visible en el exterior, donde muchos compatriotas exiliados lejos del país, pueden disfrutar a su manera de la fiesta del carnaval.

Este recorrido que transita el carnaval lo deposita en un lugar muy distinto al que ocupaba en los primeros años de vida, incluso el carnaval de hoy es muy distinto al de la segunda

mitad del siglo pasado, donde su lugar de resistencia ante el régimen dictatorial lo posicionó en un lugar de privilegio para un gran sector de la población. Como menciona Domínguez, P. (2015):

La murga ha dejado de ser hoy de las clases populares, para llegar también a las clases medias, universitarias e intelectuales (Pereira, Mario, 2013) (Gandolfo, Javier, 2007). Con La Soberana de alto contenido político en sus letras y luego Araca la Cana, Falta y Resto, Reina y Diablos, se acerca este nuevo público que vuelve a significarnos un alejamiento del carnaval de su calificativo histórico de popular. La consolidación del carnaval como cantado, bailado, y sobre todo, hablado, en sustitución de un antiguo carnaval vivido, está consumada. (p.10)

“Llevo en mi garganta la voz de los que no tienen voz”

Lo hegemónico Vs. lo murguero

*Llevo en mi garganta la voz de los que no tienen voz,
de trabajadores de los que el tiempo no perdonó
de los marginados y del que no llega a fin de mes.
Soy la voz de hermanos que todavía hay que aparecer.
(La Trasnochada. 2019. 0m28s)*

La murga como género popular, siempre fue mirada con desconfianza por los representantes del poder de turno. Si bien en época de gobiernos progresistas, el arte en toda su extensión vivió épocas de apoyo estatal, en general con gobiernos más de corte liberal, sumándose a ellos los grandes medios de comunicación, que por medio de sus discursos generan opinión y por lo tanto subjetividad, han permanecido en constante tela de juicio.

Esto llevó a convivir constantemente con la restricción de las libertades en cuanto a la realización de la fiesta. En épocas anteriores esto se vio reflejado en el lento corrimiento de la calle al escenario, esto producto de intereses de la época que pretendían hacer del carnaval un lugar más ameno. Por lo tanto, por medio de restricciones por parte de los gobiernos de turno se fue gestando un carnaval más civilizado. El punto más crudo de las restricciones se dio con la censura en la época de la dictadura. Pero incluso en el día de hoy en el que el mundo goza de una sensación de libertad inigualable, existen formas más

encubiertas de censura. Esto pasa por ejemplo cuando desde el escenario se cuestionan las formas en las que los grupos dominantes ejercen el poder. Como menciona Domínguez, P. (2015) el hecho de que exista la televisación, que permite que el mensaje llegue a cualquier parte del mundo, lo que trae consigo una brutal exposición que favorece a la difusión del carnaval, también acarrea el hecho de que muchas veces, a los medios de poder no les es conveniente la difusión de los mismos. Lo que provocó en varios casos la censura de algunos espectáculos, como por ejemplo la no transmisión de varias murgas que criticaban al principal operador televisivo.

Otra de las características que se le remarca históricamente al carnaval, desde épocas pasadas, es el poco nivel artístico que tenían los espectáculos, esto se ve un poco cuestionado en los últimos años ya que aumentó notoriamente la calidad de los espectáculos, incluso algunos han tenido éxito internacional. Por lo cuál esta idea que se quiere generar en el inconsciente colectivo pierde fundamentos. Pero antiguamente se consideraba que el murguista era un vecino más del barrio que se subía al tablado a contar lo que le pasaba a la gente común y esto tenía una imagen desvalorizada. Según García Canclini, N. (1990), esto responde en cierta forma a:

Una estética pragmática y funcionalista, impuesta por una necesidad económica que condena a las gentes “simples” y “modestas” a gustos “simples” y modestos”; el gusto popular se opondría al burgués y moderno por ser incapaz de independizar sus actividades de su sentido práctico y darles otro sentido estético autónomo. Por eso las prácticas populares son definidas, y desvalorizadas aun por los mismos sectores subalternos al referirlas todo el tiempo a la estética dominante, la de quienes sí sabrían cual es el verdadero arte, el que se puede admirar de acuerdo con la libertad y el desinterés de “los gustos sublimes” (p.41)

Esto tiene mucho que ver con el concepto de culturas híbridas que propone García Canclini, N. (1990) para el territorio Latinoamericano. Este autor describe a estos países como “el resultado de una sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericanas y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas” (p.71). Esto ocurre a pesar de los incansables intentos de imponer una cultura moderna reclusando todo lo que tenga que ver con lo indígena y lo colonial. Como resultado se obtiene que esta idea de la modernización sea más eficaz en las clases más cultas. Pero en las clases más humildes se sigue manteniendo esa mixtura cultural. Esta especie de dicotomía se puede observar claramente en el público carnavalero. Este movimiento artístico tiene mucho que ver con la conjunción de culturas que se entremezclan, como ya lo vimos anteriormente. Entre ellas la

cultura latinoamericana del Uruguay recién nacido, que tenía a la fiesta de carnaval como ritual sagrado. A la vez la cultura europea de los primeros inmigrantes que comenzaron a llegar y a sumarse a estos movimientos. Así como también la cultura afro que influye en muchos de los ritmos utilizados en los espectáculos murgueros. Esto hace que cale más hondo en las clases más populares, abiertas a esta mezcla de culturas. No así a las clases altas que tienen una cultura más afín a la modernidad, y ven estos rituales como actos ya pasados de moda.

Este rechazo al carnaval por las clases más acomodadas del país (por cierto la más cercana a los medios de poder) provoca un cierto clima de hostilidad por parte de los medios que generan opinión. Y esto en cierta forma impone reglas de juego para los participantes de la fiesta.

“La estructura económica, social y política ha influenciado en los rasgos del carnaval. Prohibiciones, negocios, censuras, cánones artísticos... Los designios del carnaval han estado canalizados por diferentes lógicas de civilización, mercantilización, profesionalización, espectacularización” (Dominguez, P. 2015, p.5). Las formas de hacer arte en la actualidad han ido cambiando, sobre todo en la medida en que los grupos de poder fueron tomando cuenta, que desde estos medios artísticos se generaban espectáculos que llevaban a la gente a tomar conciencia de ciertas circunstancias no convenientes a sus propios intereses. De esa forma han ido generando climas que llevaran a encauzar en cierta forma, a los artistas. Claro está que no siempre lo lograron, pero a diferencia de lo que hicieron en la dictadura donde la censura era directa y sin escalas, en la actualidad se utilizan formas más sutiles. Los medios masivos de comunicación juegan un rol preponderante, ya que generan opinión, ceden espacios para hablar de determinados temas, poniendo el foco en las críticas a determinados actos que pertenecen a ideologías más de izquierdas y populares. Pasando por alto, en gran medida, lo que tiene que ver con las costumbres de las clases más acomodadas y de derecha. Los medios de poder imponen las leyes del mercado, y el arte no es ajeno a eso. Como menciona García Canclini, N. (1990) “La autonomía del campo artístico, basada en criterios estéticos, fijados por artistas y críticos, es disminuida por las nuevas determinaciones que el arte sufre de un mercado en rápida expansión, donde son decisivas fuerzas extraculturales.” (p.55) Este autor nos muestra que desde mediados del siglo pasado, los encargados de administrar lo artístico, quienes ponen en órbita las obras de los diferentes artistas, ya sea museos, festivales o productores en general, actúan desde una óptica mercantil y de consumo. Lo que provoca un moldeamiento de las obras para lograr pertenecer a este círculo de privilegio.

“Cada murga es un baluarte de la cultura de los barrios”

El arte como bien intangible

*Cada murga es un baluarte de la cultura de los barrios
entre partidas y re encuentros uno aprende con los años
que la alegría de la gente es objetivo indispensable
y que la risa de la murga desenmascara a los culpables.
(Falta y Resto. 2001. 1m20s)*

La noción de patrimonio cultural ha aparecido históricamente asociada a un conjunto de soportes materiales con capacidad para representar simbólicamente una identidad social (Prats, 1997). Esta concepción está vinculada con una noción de pasado común que sería necesario preservar. De esta manera, surgen y se fundamentan acciones sociales concretizadas en políticas de recuperación, preservación, conservación y difusión de expresiones culturales potencialmente representativas de dicha identidad. (Bialogorski, M. & Fishman, F. 2002, p. 233-234)

Estos autores mencionan la discusión que se lleva adelante hoy en día en los distintos foros, que tiene que ver con la importancia de la conformación de identidades locales frente a la globalización. Salirse de la lógica que impone culturas hegemónicas y defender la heterogeneidad de ideas, de pensamientos y de formas de ver y crear el arte.

Es largo el camino que lleva a considerar lo artístico como un bien patrimonial, ya que cuando existe un bien tangible, a pesar que de igual forma se genera conflicto a la hora de declarar a un bien como patrimonial, existen acuerdos establecidos que llevan a legitimar dichas elecciones. Lo que convierte a estas denominaciones en procesos mucho menos problemáticos. Cuando se trata de un patrimonio intangible, los procesos de selección se tornan más complicados y polémicos, ya que los criterios utilizados son disímiles y a veces contradictorios, lo que dificulta la realización de dichas distinciones. (Bialogorski, M. & Fishman, F. 2002)

De todas formas el concepto de patrimonio intangible ya está arraigado, y lo cultural es sin duda un bien patrimonial que distingue a las sociedades y las conforma como tal. Para Bialogorski, M. & Fishman, F. (2002) los bienes intangibles con interés cultural, son todas aquellas:

creaciones del espíritu que integran el acervo cultural de la ciudad, anónimas o registradas, comprendiendo las composiciones musicales y relatos sobre usos y costumbres tradicionales que hayan sido transmitidos consuetudinariamente, como así también las ferias, festividades, celebridades, murgas, danzas, representaciones teatrales y musicales. (p. 234-235)

Pensando en el carnaval como bien intangible, y aún teniendo en cuenta que no está declarado como patrimonio, podemos ver que tiene ciertas características que mencionan estos autores. Por ejemplo vemos que si bien el carnaval ha ido evolucionando, como ya mencionamos, y de cierta forma ha ido dejando atrás el espíritu festivo que lo caracterizaba en el Uruguay del 900, aún conserva ciertos rituales que lo mantienen conectado con los antepasados. Existe un determinado arraigo que hace sentir viva la llama de la fiesta originaria. Dicho arraigo es muy necesario ya que en cierta forma convierte en legítima la experiencia contemporánea de la fiesta y le da identidad con respecto a la cultura de los antepasados. A esto hace referencia García Canclini, N. (1990) cuando habla de que las ceremonias conmemorativas, de ciertos acontecimientos son necesarias para arraigar la raíz de ciertas costumbres. En el carnaval se conmemoran algunos rituales de antaño como son el desfile inaugural por la calle 18 de Julio, como forma de celebrar el carnaval de otros tiempos, en la calle y con la gente, así como también el desfile de llamadas en Barrio Sur y Palermo. Hay a su vez otra forma de hacer carnaval, que se da de la mano de los corsos barriales en los cuales los vecinos participan activamente, ya sea desfilando u organizando la fiesta.

Por otra parte, la murga particularmente se ha transformado en un canal de transmisión muy importante para un gran sector de la población, tanto es así que:

El género murguero está, como consecuencia de su historia, dotado de investidura para cantar en nombre del pueblo, siempre que mantenga determinadas condiciones de producción, circulación y consumo, y ciertas características textuales específicas: planteo de inversión social y de valores propios del carnaval, parodia de la cultura dominante-industrial, crítica y sátira de las condiciones materiales de existencia de nuestra sociedad capitalista globalizada. (Piñeyrua, P. 2007, p.133)

“Puede decirse que la murga que, tras las iniciales andanzas de comienzos de siglo, en la década del 20 consolidó en ese ámbito una enigmática originalidad expresiva y musical que terminaría operando como banda de sonido de nuestra identidad” (Alfaro, M. & Di Candia, A. 2013/2014. p.18). La murga se consolidó con el paso de los años como elemento distintivo y determinante de la cultura de nuestra capital y de gran parte del país.

Si tomamos en cuenta las características que mencionan Bialogorski, M. & Fishman, F. (2002), acerca de lo que debe tener un bien cultural para que se transforme en patrimonial, podemos decir que el carnaval en general, y la murga en particular, reúnen ciertos elementos que lo acercan a esta denominación, si bien hoy en día no la poseen. Estos autores mencionan que hay que tener en cuenta el contexto en el que ocurre el hecho artístico, y subdividen esto en contexto externo y contexto interno. En lo que respecta al primero, se refiere a los aspectos situacionales, que tienen que ver con las características específicas del espacio en la que se lleva adelante este hecho. Es importante la fecha, si es un suceso diferenciado del resto, el espacio físico donde se lleva adelante, entre otras. También es importante la cantidad de participantes de la actuación y la identidad de los mismos.

Encuadrando estas características con referencia a lo murguero, podemos decir que es un evento que nace en la ciudad de Montevideo, y se extiende por todos los barrios de la misma, evolucionando a lo largo del tiempo. Hoy en día tiene como espacio físico el Teatro de Verano por un lado (pensando específicamente en el concurso) que simboliza un lugar sagrado para todos los carnavaleros, tanto es así que se refieren a este escenario como el “templo de momo”. Y tiene una fecha determinada que es el mes de febrero (aunque se ha extendido más allá del mismo). Por otro lado como espacio físico, y el más importante son los barrios de toda la ciudad, desde el más encumbrado hasta el más humilde. Allí es donde se concentra la mayor cantidad de gente durante el tiempo que dura esta fiesta. Por otra parte es el lugar desde donde nace este género, del barrio. Esto es lo que hace que se fundan en uno solo artista y público. Y en cierta forma le da identidad a la murga como tal, que nace desde el barrio, formada por gente común, y vuelve a cantarle al barrio, llevando el sentir del mismo en sus espectáculos. Esto vuelve a la murga un género transversal que atraviesa toda la ciudad, de punta a punta, llevando un mensaje a sectores que atraviesan situaciones económicas y sociales muy diversas. Pero encuentran allí, en el carnaval, un bien en común compartido con el resto de la sociedad.

En segundo lugar estos autores mencionan el contexto interno. Este contexto se elabora a partir de los discursos enunciados en la actuación. En el caso de la murga esto es muy importante, ya que en sus espectáculos tienen como característica ser una radiografía de sus tiempos. Esto se puede ver ya desde su concepción, de hecho desde la definición misma de lo que significa una murga, dice que la misma debe “criticar, satirizar y divertir con un lenguaje popular”, así como también sus textos deben de contener “La crítica de actualidad, la sátira, lo irónico y lo poético, así como el ingenio, apostando a la creatividad por encima del mensaje directo”. (reglamento de carnaval, 2020) lo que provoca que en un

espectáculo murguero se pueda entrever lo que está sucediendo en este lugar. Al menos demuestra una visión de esta realidad.

Por otra parte este género trae consigo todos los arraigos de los antepasados y una rica trayectoria que entre cruza por toda la historia de nuestra ciudad. Como plantea Jelín, citada por Lamborghini, E. (2019):

Los sentidos del pasado no solo se producen de manera racional, planificada y discursiva, sino también en prácticas simbólicas y performativas de actores que, más que re-presentar o recordar, se apropian y ponen en acto elementos del pasado. Las memorias sociales se construyen y establecen a través de prácticas y <marcas> sociales que se instalan como rituales. (p. 226)

Por otro lado, Lamborghini, E. (2019) también cita a Tylor para mencionar que “una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado, se liga a la performance en tanto acciones reiteradas mediante las cuales se transmiten la memoria colectiva, re-escenificándola” (p. 226).

Por lo tanto la murga es muy rica ya que en su composición se puede indagar acerca de la cultura popular de esta ciudad. Por lo tanto se ha transformado en un lugar de interés, no solo para el público local y gobernantes sino que también para extranjeros.

El carnaval históricamente ha sido foco de ciertas políticas estatales, desde las primeras que lo fueron regulando, hasta hoy en día que el estado, particularmente la Intendencia de Montevideo, es parte de la organización del mismo en conjunto con DAECPU. Sobre todo a fines del siglo pasado y lo que va de este, al igual que ocurrió en los gobiernos de Batlle y Ordoñez, el carnaval se comienza a pensar como producto de exportación y como carta de presentación de nuestra ciudad, muchas veces con fines turísticos y económicos. Esto coincide con la llegada del gobierno progresista, primero a la Intendencia, y años más tarde al Gobierno Central, es que la fiesta toma un cierto status a nivel Nacional. Tal es así, que el 1 de noviembre del 2007, durante el gobierno del Dr Tabaré Vázquez y por intermedio del Ministerio de Educación y Cultura reconoce por intermedio de un decreto que el carnaval uruguayo es de interés nacional.

Pensando en el mundo actual, de corte capitalista, vemos que suele evaluarse el estatus de un país basándose en un valor económico, pero en cierta forma lo cultural también es un elemento a tener en cuenta a la hora de valorar un determinado territorio. García Canclini, N. (1987) teniendo en cuenta esto, y evidenciando la importancia que tiene lo cultural para un determinado territorio, menciona lo siguiente:

el crecimiento de los países no puede evaluarse sólo por índices económicos, y que el desarrollo cultural, concebido como un avance conjunto de toda la sociedad, necesita una política pública y no puede ser dejado como tarea marginal de élites refinadas o librado a la iniciativa empresarial de grandes consorcios comunicacionales. (p. 17)

De esta manera lo cultural pasa a tener un gran significado a nivel estatal, sobre todo después de tantos años dejando de lado estas cuestiones y darse cuenta de:

La incapacidad de las soluciones meramente económicas o políticas para controlar las contradicciones sociales, las explosiones demográficas y la depredación ecológica, han llevado a científicos y políticos a preguntarse por las bases culturales de la producción y del poder. Se acepta que el desarrollo no es solo una cuestión referida a patrones y niveles materiales, sino también al significado del trabajo y la recreación, al sentido que las sociedades construyen, junto con su producción en las canciones y las imágenes, en el consumo, la educación y en la vida diaria. (García Canclini, N. 1987. p. 22)

En este mismo trabajo el autor plantea que antiguamente los valores culturales como puede ser las creencias religiosas o algún otro tipo de valores, se estudiaban simplemente para poder eliminarlas. Pero con el tiempo se entendió que no es viable una concepción unilineal de la historia. Por lo tanto se abrió un espacio para que la ciencia busque nuevas maneras de ver las funciones sociales y económicas de la cultura. Las diversidades culturales pasan a tener un papel muy importante para el crecimiento económico. También a la solidaridad étnica, buscando generar una cohesión social.

Lamborghini, E. (2019) hace referencia a la importancia que tomó en los últimos años la cultura afro en el marco de la movilización que se realiza en Argentina todos los 24 de marzo en la Plaza de Mayo, en recuerdo de la fecha del golpe de estado ocurrido en 1976. Según este autor, esta performance se enmarca en una performance mayor. Analizar lo que allí sucede le permite entrar a lo que son las dinámicas sociales, políticas y generacionales que fueron dando paso a ciertos modos artísticos y culturales de vivir ese acontecimiento. Así como también entender en qué medida estas celebraciones inciden en las configuraciones de las formas simbólicas y acciones políticas que trascienden dicho evento.

Esta reflexión se puede aplicar a lo que sucede con el género murga, ya que analizar lo que ocurre en el hecho artístico en sí, puede aportar una aproximación a lo que sucede en un territorio mucho más extenso de lo que es un escenario. Ya que es una fotografía del barrio,

de la ciudad, de un tiempo determinado y una coyuntura única e irrepetible. Por otro lado, el ambiente que se vive en el territorio donde esta fiesta sucede, incide recíprocamente con la forma de generar lo artístico.

Reflexiones finales

En este trayecto en el cual se indaga sobre una determinada forma artística, en este caso la murga uruguaya, que se enmarca en el contexto del carnaval montevideano. Se puede ver como el arte es por un lado universal, ya que no entiende de fronteras y se extiende por territorios totalmente disímiles, pero por otro lado también es local, ya que toma las formas de la cultura en la cual se lleva a cabo, lo que lo vuelve único e irrepetible. Va formando diferentes mixturas a lo largo del mundo, y se transforma a la vez que es transformador en un diálogo constante con el entorno en el cual es creado.

Pensando en esta reflexión y haciendo un paralelismo con lo que mencioné al principio de este trabajo acerca de la trayectoria de la décima como forma literaria, podemos ver que la murga hace un camino similar. En principio, partiendo desde Cádiz, pero a su vez recibiendo las influencias de otras culturas, tanto europeas como centroamericanas y africanas. y después llegando a América del Sur, donde también toma matices diferentes según el país del que se trate. Particularmente aquí en Uruguay, va mutando recibiendo influencias coyunturales en un país con una profunda conformación multicultural, donde los inmigrantes siempre fueron bienvenidos y donde sus culturas se fueron matizando con las nuestras, lo que le fue dando a este género una identidad propia.

Podemos pensar en que cualquier forma artística es un hecho coyuntural y subjetivo, que se forma de las confluencias de las diferentes vivencias que traen consigo aquellos quienes la crean, así como también, una vez creadas, estas influyen profundamente en su entorno, y crean subjetividad.

En el caso de la murga puntualmente, el paso de los años fue convirtiéndola como sinónimo de identidad de este territorio. Lentamente se fue transformando en una compañía de teatro itinerante que fue recorriendo la ciudad, llevando un mensaje que a su vez el público fue tomando como propio. La forma de ser y sentir de una gran parte de la población, se ve reflejada arriba del escenario en los diferentes espectáculos que año tras año emergen del carnaval. Aquellos que no están representados ahí arriba, también participan más tarde en la polémica acerca de si es válido o no, que una murga cante en esos espacios las cosas

que cantan. De esta forma en cada carnaval se da un ida y vuelta que involucra prácticamente a toda la población.

Los medios de comunicación masivos, también participan de esta polémica, analizando qué posicionamientos toma cada conjunto y problematizando sobre las reflexiones artísticas que ocurren en los tablados en cada febrero. Por otro lado también hay otros medios (muchas veces menos convocantes) que toman al carnaval como un evento cultural de importancia y lo transmiten para que pueda llegar a aquellos hogares que no tienen acceso a una entrada para presenciar estos espectáculos. Estos medios han sido históricamente algunas radios que transmiten todas las noches el concurso oficial, realizando a la vez, programas extensos hablando de carnaval. En las últimas décadas, como se mencionó más arriba, surge la televisación del concurso, lo que le da una difusión importante. Las diversas posturas, tanto en contra, como a favor de la fiesta, generan opinión. Esta opinión deviene en subjetividad luego de que se instala tal pensamiento. Por lo tanto, basándonos en la difusión positiva del carnaval, podemos decir que se convirtió en un mojón importante para la fiesta. Ya que de esta manera se logró que las generaciones nuevas se vean invadidas por lo artístico, y que de esta forma se apropiaran del arte, e incluso lo transformaran. Hoy en día hay un montón de jóvenes haciendo murga por los diferentes rincones de Montevideo. Jóvenes que escapan a la cultura hegemónica que se quiere imponer desde las grandes industrias. Y generan identidad propia con un género que nos identifica como sociedad.

Por otro lado, está la exposición negativa que realizan los medios, generando la idea de que es cuestionable tomar posicionamiento acerca de determinadas ideologías, desestimando de alguna manera, ciertas formas de pensar y legitimando otras.

Lo artístico es una rama vital para la vida de cada sociedad, a lo largo de la historia los artistas de las más diversas categorías han reflejado las necesidades de su tiempo. Han sido el termómetro de lo que sucede en determinado momento y en determinado lugar. Tanto es así que los medios de poder han fijado en el arte, políticas específicas para generar por intermedio del mismo una subjetividad acorde a sus intereses. En Uruguay sucedió esto desde el comienzo, con la iglesia regulando la fiesta, luego con la entrada a la modernidad, se buscó por intermedio de la regulación del carnaval, generar una conciencia más civilizada que no desentonara con lo que ocurría con el resto del mundo. Más adelante ocurrió lo mismo con la dictadura cívico militar, que de una manera avasallante intentó generar una subjetividad que aplastara un determinado tipo de ideología, mostrando como válida solamente las formas de pensamientos acordes al régimen. Incluso hoy en día, en donde los gobiernos dejan entrever una profunda libertad de expresión para con el arte, de

todas formas existen validaciones de determinados mensajes y censuras de otros por parte de los grupos poderosos.

Quizás este tipo de regulación por parte del poder de turno a los artistas, generan un sentido de pertenencia del público hacia estos, que ven en ellos un cierto sentimiento de rebeldía, de oposición al poder impuesto por la clase dominante. Esto fue lo que ocurrió con la murga en Montevideo, que luego de transformarse en un bastión de lucha contra el gobierno dictatorial, se transformó en un símbolo para la clase dominada. Que encontró en este género un lugar para reflejarse e identificarse, así como también para expresarse. De esta manera se convirtió en un lugar de referencia para cualquier grupo de personas que quiera hacer arte. De esta forma se generaron grupos murgueros más allá del carnaval oficial, logrando generar un ejercicio de encuentro y expresión que van desde las escuelas atravesando a los niños de las mismas, hasta grupos de ancianos que encuentran en la murga una forma de encuentro con el otro. La murga es la forma de expresión por excelencia que tiene el Uruguay para que su clase popular se encuentre y se represente.

Referencias bibliográficas

- Agarrate Catalina. (2007). El curso del ser humano. Presentación
- Agarrate Catalina. (2016). Un día de Julio. Despedida.
- Agarrate Catalina. (2019). Defensores de causas perdidas. Retirada.
- Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Universidad de la República.
- Alfaro, E. & Laura. I. (2016). De la bacanal al escenario: consolidación del carnaval teatral en Uruguay. Proceedings Abstracts 1st International Symposium Dialogue among cultures. Carnivals in the world (ISBN 978-88-6975-089-2/ ISSN 2384-9576/ pp. 360)
- Alfaro, M. (2017). Murgas, la quimera del origen. Carnaval en debate “Primera Jornada Internacional de Estudios sobre la Fiesta” organizada por la Cátedra Unesco de Carnaval y Patrimonio
- Alfaro, M. & Di Candia A. (2013/2014). Carnaval y otras fiestas. Nuestro tiempo, Libros de los bicentenarios.
- Araca la cana (2007), Invocando a la esperanza. Saludo, carnaval del milagro.
- Barrán, J.P. (1989) Historia de la sensibilidad en el Uruguay (tomo 1). Uruguay, Ediciones de la banda Oriental S.R.L.

- Barrán, J.P. (1990) Historia de la sensibilidad en el Uruguay (tomo 2). Uruguay, Ediciones de la banda Oriental S.R.L.
- Bauman, Z. (2002). Modernidad líquida. Argentina, Fondo de cultura económica de Argentina. S. A.
- Bialogorski, M., Fishman, F. (2002). Una aproximación crítica a la dicotomía tangible/intangible en el abordaje del patrimonio cultural desde las nuevas perspectivas del folklore. San Salvador de Jujuy, Argentina: Universidad de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Secretaría de Ciencia y Técnica y Estudios Regionales.
- Castro, E. (2005) La noción filosófica de sujeto y subjetividad. En: *Psicoanálisis APdeBA* Vol. XXVII - No 3 – 2005.
- Dominguez, P. (2015) Carnaval de Uruguay en el S.XXI: La fiesta de la libertad condicional. "Historia del Uruguay Contemporáneo" FCS-Udelar
- Cardozo, T. (2002). Poética murguera. La murga combativa.
- Contrafarsa. (2000). El tren de los sueños, Última estación: Retirada/el loco de la estación.
- Contrafarsa. (2002). Un barrio de película. Presentación
- *Curtidores de hongos. (2010). Estado, caminar/canción final.*
- *Curtidores de hongos. (2020). Murgas 2020, Presentación.*
- Drexler, J. (2017). Movimiento. Salvavidas de hielo. <https://www.youtube.com/watch?v=llGRyRf7nH4>
- El legado. (27 de diciembre de 2020). Raúl Castro [El Legado 2020] (Programa completo). <https://www.youtube.com/watch?v=nbC6aCn4Uzs>
- Foucault, M. (1991). El sujeto y el poder. Bogotá, Carpe Diem ediciones
- Falta y Resto. (2001). La marca anarka.
- Falta y Resto. (2000). Murga Diario. Presentación. <https://www.youtube.com/watch?v=COK1K8baTe0>
- García Canclini, N. (1990) Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, editorial Grijalbo S. A.
- García Canclini, N. (1982), Las culturas populares en el capitalismo. México, editorial Nueva Imágen S.A.
- García Canclini, N. (1987) Políticas culturales en América latina. México, editorial Grijalbo S. A.
- Giacaglia, M. (2002). Hegemonía, concepto clave para pensar la política. Universidad Católica de Santa Fé. Santa Fé, Argentina
- Guattari, F. (2004) Plan sobre el planeta, Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares. Madrid, Traficantes de Sueños.

- Hall, S. (2010), Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana Instituto de Estudios Peruanos. Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. Envión Editores.
- Herrera, B. (2006). Cultura y contracultura: Visiones periféricas. Universidad de Costa Rica.
- Lamborghini, E. (2019) Performances afro y movilización social: articulaciones entre arte política y memoria en Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
- Lamolle G. (2005) Cual retazo de los suelos, anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el Carnaval en general y la murga en particular. Montevideo, Ediciones Trilce.
- La Trasnochada. (2019). La Ciudad de la transa. La murga que no transa.
- Morin E. (1990), Introducción al pensamiento complejo. Barcelona, Gedisa.
- Najmanovich D. (2005) , El Juego de los Vínculos. Buenos Aires: Biblos.
- Sitio de memoria ex SID (23 de mayo de 2022). Cultura en dictadura: censura y resistencia. <https://www.youtube.com/watch?v=m1pFzvRgyC8>
- Piñeyrua P. (2007), La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya. Revista Confluencia, año 3, número 6, verano 2007, Mendoza, Argentina. ISSN 1667-6394
- Reglamento del carnaval 2020. <https://www.montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/570-19-8000>
- Charla TEDx. (10 de mayo de 2017). Jorge Drexler: Poetry, music and identity (with English subtitles) | TED. <https://www.youtube.com/watch?v=C2p42GASnUo>
- Zapata, J. (2016). La cultura popular: una discusión inacabada. Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación <http://revistas.comunicacionudlh.edu.ec/index.php/ryp>