



Revista Káñina

ISSN: 0378-0473

revistakanina77@gmail.com

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

Chacón Solís, Liliana Alicia
“Piazzolización” y “Articipación” en la murga uruguaya actual
Revista Káñina, vol. XXXIX, núm. 2, julio-diciembre, 2015, pp. 201-214
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44247253012>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

“PIAZZOLIZACIÓN” Y “ARTICIPACIÓN” EN LA MURGA URUGUAYA ACTUAL

"Piazzolización" and "articipation" at present uruguayan murga

*Liliana Alicia Chacón Solís**

RESUMEN

Este artículo intenta acuñar dos términos (“piazzolización” y “articipación”) para la interpretación del significado simbólico de la murga en la sociedad uruguaya, entendiéndola como una práctica artística, popular, colectiva y en constante evolución. En cuanto a su carácter artístico, se parte de la propuesta teórica sobre las tres paradojas del arte (M. Zátonyi), demostrando que la murga exhibe al menos tres funciones: la renovación cosmogónica, la identificación y la introspección frente al espejo. En relación con lo popular, la murga se contrasta con un arte hegemónico al ser controlada por el pueblo y funcionar como espacio de cohesión social entre diferentes sectores culturales, además de su ligamen con lo ritual y lo sagrado. Referente a su carácter cambiante, se discute el cambio evolutivo de la murga en contraposición con otro tipo de cambio, el aculturativo, y se enumeran modificaciones y enriquecimientos en distintos planos de esta práctica artística, y la interacción entre los actores involucrados (“trovadores” y “juglares”). Finalmente, con respecto a su naturaleza colectiva, aunque se defiende el carácter participativo de las murgas, se eleva el cuestionamiento sobre su accesibilidad en igualdad de condiciones por todos los sectores sociales.

Palabras clave: murga uruguaya, arte popular, arte colectivo, cambio social, profesionalización artística

ABSTRACT

This article attempts to coin two terms ("piazzolization" and "articipation") in the interpretation of the symbolic meaning of murga in Uruguayan society, understood as an artistic, popular, collective, and evolving practice. As for its artistic nature, we are grounded on the theoretical proposal of M. Zátonyi, about the three paradoxes of art, demonstrating that the murga shows at least three functions: cosmic renewal, identification, and introspection in the mirror. In connection with the concept of "the popular", murga is set apart from a hegemonic type of art, because in addition to its bond with "the ritualistic" and "the sacred", it is controlled by the people and functions as a space for social cohesion between different cultural sectors. Regarding its changing character, the evolutionary change of the murga is discussed in contrast to other types of change; this is, acculturation. Some modifications and enrichments in different planes of this artistic practice are listed, as well as the interaction between the actors involved ("troubadours" and "minstrels"). Finally, with respect to their collective nature, even though the participatory nature of murgas is supported, its accessibility by all social sectors on equal terms is called into question.

Key Words: Uruguayan Murga, popular art, participatory art, social change, artistic professionalization.

* Universidad de Costa Rica, M.A., Docente e investigadora, Costa Rica.

Correo electrónico: lillianaalicia@yahoo.com

Recepción: 19/2/14. Aceptación: 25/3/14.

“El encuentro y la interacción de los buenos trovadores y los buenos juglares permiten el crecimiento del arte, ambos posibilitan descubrir nuevos estimulantes, ingredientes y aportes” (Zátonyi, 2011b).

“En el tablado la magia se hace posible, el vecino se transforma en un juglar urbano y nos regala su poesía murguera. Los artistas de mi barrio son los cantores del rey Momo, un rey sin plebe ni corte, un rey con pueblo y tablado” (Basedas, 2013).

1. Introducción

Es febrero en Montevideo y la murga ha tomado la ciudad. Los tablados se abarrotan de vecinos que apoyan al grupo de su preferencia. La red informática se colma de comentarios, fotos y videos, publicados en blogs y otros sitios virtuales. La televisión nacional sigue segundo a segundo el acontecer en los tablados, entrevistando a los murgueros y al público. Alguno que otro académico aprovecha para realizar observaciones que luego desplegará en algún artículo de investigación, o tal vez un estudiante de posgrado recolecta los datos para escribir su tesis.

La murga uruguaya, durante el carnaval, es un fenómeno social que interesa a diversos sectores culturales, y que agita con preguntas a disciplinas como la sociología, la antropología, la psicología, la teoría del arte y la estética, entre otras. Varios estudios han sido realizados en Latinoamérica y fuera de ella, abordando un examen detenido de la murga desde distintas perspectivas, definiéndola como una clara manifestación de la cultura popular uruguaya, pero sin reconocerla como una práctica artística, como si el hecho de ser “tan popular” le quitara méritos para ser “arte”.

Por otro lado—y como lo confirman otros autores—, la murga uruguaya ha experimentado una gran cantidad de cambios cualitativos y cuantitativos de un tiempo para acá, y esta transformación es interpretada con desconfianza por algunos representantes de la práctica

murguera anterior. Estas figuras dudan de la “auténticidad” de las nuevas formas adoptadas por la murga, y sienten que su complejización rompe con la “esencia” de esa práctica.

Como explica M. Zátonyi, cuando Astor Piazzolla renovó el tango, “los viejos tangueros reaccionaron desde el mundo del pasado, donde la añoranza en sí vale más que el propio objeto o el fenómeno añorado”, pero Piazzolla redescubre, recupera, reaviva y renueva esa música, la cual “adquirió el rango de música culta sin dejar de ser esencialmente tango” (2011b: 35).

Aparentemente, un curso similar de “piazzolización” está viviendo la murga uruguaya, pero adicionalmente, proponemos que su arte fomenta procesos de “articipación”, concepto que mezcla ideales de participación a través del arte, y que involucra a distintos sectores culturales.

Más adelante profundizaremos en la definición y ejemplificación de ambos términos. Por ahora, nos arriesgamos a plantear las siguientes preguntas de investigación.

1.1. Preguntas de investigación

- ¿Es la murga uruguaya arte popular?
- ¿Es posible hablar de un proceso de “piazzolización” de la murga uruguaya, desarrollo que no ha desvinculado esta práctica artística de su germen popular, sino que permite la “articipación” de los artistas y su comunidad en una relación horizontal y simbiótica?

1.2. Hipótesis

Durante las últimas décadas, la murga uruguaya ha experimentado un proceso de “piazzolización” gracias al trabajo de miembros provenientes de diversos sectores culturales, como por ejemplo, del sector erudito, lo cual ha incentivado la “articipación” en los barrios montevideanos, y le ha permitido retener tanto su significado y función sociales, como su carácter popular.

1.3. Procedimientos metodológicos

Se compararon y contrastaron los trabajos de Ethel Jorge (1998), Ginette Dubé (2000), Marita Fornaro (2002), Guillermo Lamolle (2005), Natalie Kirschstein (2007), Pilar Piñeyrúa (2007), Sara Rossi (2012) y de los Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay o DAECPU (2012). Adicionalmente, se analizaron fotografías de diversas murgas, las cuales se accesaron por internet, y los videos de las presentaciones completas de algunas murgas del carnaval del 2013, específicamente *A contramano*, *Asaltantes con patente*, *La gran muñeca* y *Queso magro*¹.

2. Marco teórico

El material indicado líneas atrás se estudió a la luz de la trama teórica compuesta principalmente por los aportes de Adolfo Colombres (1988, 1989 y 2007) y Ticio Escobar (2004) a la sociología del arte latinoamericano, las ideas filosóficas y estéticas de Marta Zátonyi (2011a y 2011b) y Gilles Deleuze (2002), conceptos mitológicos de Mircea Eliade (1991), y reflexiones de Mijail Bajtin sobre el simbolismo del carnaval (2003).

3. Análisis

3.1. Si Wagner hubiera visto una murga uruguaya...

Richard Wagner soñaba con una forma artística que combinara varios medios en el marco del drama operático, a la que llamó obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). En ella, los elementos básicos de la danza, la música y la poesía se combinaban coherentemente, de manera que separarlos en géneros aislados disminuía su fuerza expresiva.

De acuerdo con Millington (2013), las partes constituyentes reunidas en el *Gesamtkunstwerk* son una metáfora del objetivo

socialista por restaurar la integridad de una sociedad fragmentada en la Europa del siglo XX. Sin embargo, así como la utopía de la unificación de las clases sociales no fue posible en la historia, tampoco se realizó en los dramas musicales de Wagner. Tal vez, para que el músico alemán lograra su objetivo y para que sus óperas tuvieran el alcance a todos los sectores sociales, como el que hoy tiene la murga uruguaya, era necesario ubicar sus óperas en otro contexto, uno en el que las diferencias sociales dejaran de existir, como ocurre en el carnaval. De no ser por esto último, y porque Wagner concibió la coexistencia de las diversas artes teniendo lo dramático y lo orquestal como sustento, y no lo satírico y lo vocal, hubiéramos podido postular que la murga uruguaya, por su riqueza en cuanto a formas y combinaciones, sería un excelente ejemplo del ideal artístico del compositor alemán.

3.2. ¿Por qué “uruguaya”?



IMAGEN 1

Murga “porteña” En: <http://www.google.com>

El adjetivo gentilicio en “murga uruguaya” se pospone no solo para denotar el país de origen de ciertas agrupaciones artísticas, sino que también, y más importantemente, se refiere a una categoría específica dentro del género murga.

Por ejemplo, en Argentina existen murgas que se autodefinen como “murga uruguaya” para diferenciarse de la murga practicada en su país, más conocida como “porteña” (Imagen 1), y la cual se caracteriza, primordialmente, por la actuación de bailarines, percusionistas

y fantasías (personas que llevan sombrillas, banderines y muñecos) en un largo desfile durante la época de carnaval, por el cual se lucen más de 100 murgas, entre otros grupos carnavalescos.

Las murgas uruguayas, en cambio, no desfilan, sino que actúan en un “tablado”, y su ejecución posee un fuerte énfasis en el canto y la actuación de textos humorísticos y satíricos (imagen 2). Este trabajo no se referirá a la murga porteña, sino a la “uruguaya de Uruguay”, aunque parezca redundante. A continuación se ofrece una definición amplia del género y sus componentes².



IMAGEN 2
Murga *A contramano*, carnaval 2013.
Fuente: tomada por la autora.

3.3. Definición

Al etiquetar la murga con un género artístico tradicional, algunos autores³ utilizan términos que dan más énfasis a lo teatral que a lo musical, y viceversa, o en otros casos observan como elemento primordial su carácter satírico. Acá preferimos no encerrarla en una categoría, sino solo describir de la forma más amplia posible lo que le da ser. La murga es una forma de arte popular que involucra percusión, canto, teatro, danza, poesía, humor, comedia satírica, montaje, coreografía y escenografía (decorado, accesorios, iluminación, vestuario, maquillaje, peluquería), y que presentan su trabajo en el contexto del carnaval (pero más recientemente fuera de él también⁴), durante aproximadamente 45 minutos, en los tablados barriales de Montevideo y en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas⁵.

Las murgas se componen de alrededor de 17 integrantes, mayoritariamente varones, de los cuales uno es el director, 3 conforman la batería

(también llamada murga) y los 13 restantes forman el coro.



IMAGEN 3
Murga *A contramano*, carnaval 2013.
Fuente: tomada por la autora.

El director, además de indicar las entradas de los participantes, también danza y dirige la energía de la murga, además de que en ocasiones la acompaña con la guitarra.

La batería o murga (imagen 3) es un conjunto instrumental de bombo, redoblante y platillo, aunque los autores consultados y los videos analizados confirman la utilización de otros instrumentos (percusión, guitarra, entre otros).

Con estos tres instrumentos básicos, la murga toca sobre todo dos ritmos: la “marcha camión” y el “candombeado”.

El coro está dividido en varias voces, dependiendo del timbre y el registro de los integrantes⁶. Algo sumamente diferenciador de la murga uruguaya con la de otros países (como España) es su sonoridad, descrita por algunos como “nasal” y por otros, como cantando “con la boca torcida” o “para el costado” (imagen 4), estilo propio de los canillitas, los vendedores de periódicos que integraron las primeras murgas en el Uruguay⁷.



IMAGEN 4
Cantar con la boca torcida ... *A contramano*, carnaval 2013.
Fuente: tomada por la autora.

Los textos de las murgas varían desde creaciones poéticas de tono melancólico o humorístico las cuales se adaptan a música pre-existente, hasta la actuación de diálogos y monólogos.

Las melodías por lo general se toman prestadas de las canciones más populares del momento, las cuales son arregladas para las diferentes voces del coro, aunque algunas murgas también realizan sus propias composiciones musicales.

En cuanto a lo escenográfico, sobresale el maquillaje, el cual funciona como un conector entre todos los personajes de la murga, inclusive cuando actúan pretendiendo no ser parte de ella. El vestuario es muy colorido y despliega creatividad y originalidad. La mayor parte de las murgas cambian su vestuario dos o más veces en una misma presentación. El director por lo general viste un sombrero alto y un "tuxedo". Es común que además de actuación, la *performance* involucre gestualidad, danza y coreografía.

La obra se divide en varias secciones como presentación o saludo, popurrí o salpicón, cuplé y despedida o retirada. Entre las partes cantadas se intercalan diálogos y partes recitadas.

Dado que existe un mito cosmogónico sobre los orígenes de la murga, y puesto que el mito es una "historia verdadera" porque es "sagrada, ejemplar y significativa" (Eliade, 1991: 6), no nos posicionaremos como creyentes o descreyentes de las versiones sobre esta historia. En este sentido, concordamos con Alfaro, quien elucida lo siguiente:

... la murga tiene un origen real pero fundamentalmente tiene un origen mítico, y en los mitos lo que cuenta no es la verdad histórica sino la narración construida por la memoria colectiva. (...) Puesto que la vida de las sociedades también transcurre en el terreno de lo simbólico, la seudo historia de La Gaditana que se va es cierta porque así lo ha querido la memoria y el saber colectivo (Alfaro, 1998: 225; citada por Piñeyrúa, 2007: 139⁸).

No nos referiremos al origen de esta práctica artística, no solo porque los estudiosos

y expertos en el tema no logran ponerse de acuerdo, sino porque nuestro interés no es desenterrar la verdad sobre su nacimiento, sino comprender sus transformaciones diacrónicas y el significado social que estas adoptan.

3.4. ¿La murga es arte?

En la sección anterior se hizo énfasis en lo que otros autores "han dicho" sobre la murga. Acá, deseamos hacer evidente lo que "no se ha dicho"; esto es, que la murga es arte. Pero no es arte según el modelo artístico de Occidente durante el breve periodo del siglo XVI al XX, según el cual un objeto artístico debe cumplir con dos características: ser fetiche (un objeto único e irrepetible hecho por un genio individual) y ser inútil (no tener ninguna función, solo la estética; es decir, existir para ser admirado) (Escobar, 2004: 92).

Al contrario de la idea del fetiche, la murga es arte colectivo, pues no solo involucra al grupo de artistas que se presenta en el carnaval, sino que además, congrega a los habitantes de los barrios montevideanos, quienes asisten a los ensayos ofreciendo retroalimentación, colaborando con la organización, el financiamiento, la elaboración de los vestuarios, entre otras formas de participación.

En cuanto al factor de "inutilidad", la murga cumple al menos tres funciones en su contexto: renovar el cosmos, congregar y enfrentar al ser humano ante el espejo. Esto coincide con la propuesta de Zátonyi sobre las tres paradojas del arte: "la otredad, la repetición y diferencia... y la memoria" (2011a: 49).

Para ilustrar el carácter artístico de la murga, a continuación se describirán sus tres funciones y la correspondencia de estas con dichas paradojas.

3.4.1. La renovación cosmogónica

Esta función se lleva a cabo mediante tres estrategias: a) el recuento periódico, b) la turbación del cosmos y c) su resignificación.

a) El recuento periódico

Siguiendo el pensamiento de Eliade, el año nuevo, al inaugurar un nuevo ciclo temporal con sus ritos y mitos, realiza una reiteración cosmogónica que le recuerda al ser humano cómo fue creado el mundo y lo que ocurrió después (1991: 27).

En este sentido, al rememorar los eventos más significativos del año que pasa, como apunta Kirschstein (2007), o al fungir como “una especie de vocero, que hace comentarios y relatos de crónica anual”, en palabras de Rossi (2012: 118), la murga regenera simbólicamente ese mundo degenerado y agotado del que se acaba de despedir (Eliade, 1991: 45), desafía la linealidad temporal, reviviendo ritualmente el mito del eterno retorno.

Según Deleuze, Nietzsche relaciona dicho mito con la posibilidad de llevar “sea lo que fuere lo querido” a su enésima potencia, en el sentido de fortalecerlo e impulsarlo, de sacar lo mejor de ello (2002: 31).

La dinámica creación-destrucción cosmogónica puede ponerse en paralelo a la de recuerdo-olvido, con lo cual entroncamos con la paradoja de la memoria, planteada por Zátonyi: “sólo por medio y a través de esta dinámica mnémica [olvido-recuerdo] podemos acercarnos a la imagen de nuestro propio contexto” (2011a: 54).

b) La turbación del cosmos

Por otra parte, echando mando de una “punzante crítica social y política” (Kirschstein, 2007: 13), la murga turba el estado de las cosas. Con su humor, sátira, ridiculización y parodia, pone “el mundo al revés”, transgrede los órdenes moral y jerárquico (Dubé, 2000: 67), “comenta lo que es injusto” (Rossi, 2012: 118) e invierte los valores de la cultura dominante-industrial y de las condiciones materiales de existencia de nuestra sociedad capitalista globalizada” (Piñeyrúa, 2007: 133).

De acuerdo con el filósofo francés Gilles Deleuze, el humor y la ironía son dos estrategias para transgredir la ley moral, y ambas constituyen la repetición. En dicha

inversión de la ley, se establece al mismo tiempo la diferencia, de manera que ambas son inseparables y correlativas (Zátonyi, 2011a: 52).

La ironía es “como un arte de principios, de la ascensión hacia los principios y del derrumbe de los principios”, que impugna el orden de la ley, la califica como “de segunda mano”, y así desvía su fuerza y usurpa su potencia original.

El humor, por su parte, es el “arte de las consecuencias y de los descensos, de los suspensos y de las caídas” que, al contrario de la ironía, se somete a la ley con perfecta minuciosidad, y para cumplirla al detalle, “llega a infringirla y a gustar de los placeres que se supone debía prohibir”, como ocurre en el absurdo, o en “comportamientos masoquistas de ridiculez por sumisión” (Deleuze, 2002: 26-27).

En ambas formas está presente la repetición. En la primera, la ascensión y derrumbe de los principios es reincidente, tal como lo hace la murga año tras año a su vuelta al Carnaval, satirizando lo ocurrido durante el año que pasa. En la segunda, las caídas, suspensos y consecuencias que generan humor durante la obra, son estrategias que siempre dan resultado para causar la risa, e incluso algunas bromas son “recicladas” año tras año o retomadas por otras murgas.

c) La resignificación del cosmos

En medio del ritual escatológico que nos presenta la murga, la realidad es resignificada. Se reinterpreta el mundo a partir del sentir y del ver del pueblo. En la misma línea, Fornaro opina que la murga es “representativa de la manera de elaborar el devenir social y político por parte de ciertos sectores populares, pertenecientes, en su mayoría, al proletariado urbano” (2002: 29). Por su parte, Zátonyi arguye: “el arte interviene en la génesis de la verdad, en lo que una vez fue creado e inventado, luego convenido, es avalado y representado. Igual que la ciencia de la historiografía, el arte no sólo documenta sino que tiene la tarea de convertir los acontecimientos en hechos históricos” (2011a: 33).

3.4.2. La identificación

La murga aplana las diferencias sociales entre los individuos, autodefiniéndose discursivamente “como «democrática»: del pueblo, para el pueblo y por el pueblo” (Piñeyrúa, 2007: 133). Tiene una capacidad de contención y unificación, ofreciendo un espacio compartido para los distintos estratos socioeconómicos de Montevideo. Metafóricamente, en su conjunción de formas artísticas, ofrece un marco horizontal en el que todas ellas son igualmente importantes. Como aclara Zátonyi: “El arte genera comunidad y pertenencia; sabemos sobre qué se habla y a qué se refiere, siempre y cuando usemos el mismo código” (2011a: 27).



IMAGEN 5

Ensayo de una murga. En: <http://www.google.com>

Con respecto a esto último, Ethel Jorge (1998) explica cómo las actividades de la murga (ensayos, organización, financiamiento, preparación para el concurso, entre otras) ofrecen un contexto sociocultural que congrega a individuos de distintos estratos (imagen 5). Apunta que mientras otros espacios tradicionales de representación política y social cada vez son menos representativos, los grupos de murga muestran hoy más que nunca las diferencias de la sociedad uruguaya, pero aún así, congregándolas.

Esta función es consistente con la paradoja de la otredad planteada por Zátonyi (2011a). La murga se identifica con un etos social el cual contrapone al de otras culturas locales o internacionales. Por un lado, habla desde un “nosotros” que se confronta con diversos “ellos”, como el del gobierno o el de los extranjeros. Como manifiesta la esteta húngara-argentina, ese otro es “perturbador, poder ser visto—

es visto—como amenazante, como peligroso” (2011: 50). Por ejemplo, en el carnaval del 2013, la murga *La gran Muñeca* critica con desconfianza la decisión del Estado de aceptar una estatua de parte del gobierno de Corea del Sur (Imagen 6).



IMAGEN 6

Escultura donada por Corea del Sur, en La Rambla del Buceo, Montevideo. Escultor: Young-ho Yoo.
En: <http://www.google.com>

¿Viste el coreano que nos regalaron, ese grandote que está en la Rambla? ¿Viste que hace así también, viste que está así como mirando, como buscando algo?, ¿viste? Cambiando de tema. Hay que ser vejiga y aceptar un regalo de los coreanos. Nos están cagando. Va a ser como un caballo de Troya, eso. Se va a abrir el coreano ese, van a salir 45 mil coreanitos de ahí adentro, nos van a cagar a palos, se nos van a quedar con todos los autoservice, y ahí te quiero ver⁹...

3.4.3. La introspección frente al espejo

El espejo, símbolo de la imaginación o de la conciencia, proyecta los reflejos del mundo visible (Cirlot, 2006: 200). En ese ejercicio de autocontemplación podemos sumergirnos en el espejo y encontrar imágenes que nos desconciertan. En la turbación del mundo, el ser humano se revuelve tanto en su exterior como interiormente.

La murga es el espejo en el que el pueblo se ve reflejado. Cuando la murga hace autoparodia, el pueblo se ríe de sí mismo. Como declara DAECPU¹⁰, la murga “conforma una verdadera autocaricatura de la sociedad, por donde desfilan identificados y reconocidos, los acontecimientos salientes de la misma, lo que la gente ve, oye y dice, tomado en chanza y en su aspecto insólito, jocoso y sin concesiones” (2013).

3.5. ¿La murga es popular?

Ticio Escobar define cultura popular como el conjunto de “prácticas y discursos simbólicos” de los sectores marginados en el acceso al poder a quienes no les conviene apoyar la cultura hegemónica¹¹ y practican formas culturales diferentes (2004: 138). Luego, aclara que una obra de arte no es popular por “cualidades que le sean inherentes”, sino por cómo la utilizan los sectores populares, de manera que mientras ellos controlen dicha obra, sin importar que esta modifique sus características, estilo o funciones, será arte popular (p. 174).

Con base en lo anterior, podemos analizar la siguiente descripción de Lamolle, para evaluar el carácter popular de la murga:

Se suele decir que el carnaval actual no es participativo, porque se sustituyó el corso popular por las actuaciones en los tablados. Puede ser que no sea tan masivamente participativo como un desfile o un baile de los de antes, pero toda esa gente que va a los ensayos y se mete y compromete en distintos grados con la murga (o la comparsa, o los parodistas, o lo que sea) ¿no está participando? Y ojo, que estoy hablando de miles de personas, y no estoy contando a los que organizan los tablados populares, ni los corsos barriales, ni los vendedores de alimentos en los tablados o desfiles, ni toda la gente que sin salir en ningún conjunto hace su zafra en estos meses. Y hay que agregar las llamadas telefónicas y correos electrónicos a los medios de comunicación que trasmitten y comentan carnaval, así como los foros en internet donde se contabilizan miles de mensajes, donde se discute desde asuntos de alta estética hasta qué parodista tiene la verga más grande” (2005: 44-45).

El autor llama la atención sobre el hecho de que la murga, aunque haya cambiado, sigue siendo popular. Ha cambiado desde la logística del carnaval, hasta las formas en que el pueblo comparte sus productos culturales. De hecho, más adelante se desarrollará la idea de que ahora más que nunca, la murga es un espacio de cohesión social entre diferentes sectores de la cultura uruguaya, dada la participación más o menos reciente de personajes provenientes del sector erudito, quienes ahora interactúan con el sector popular, y ambos se nutren en diferentes niveles.

Por otra parte, Colombres explica que a diferencia del arte occidental moderno—para el que lo utilitario menoscaba el carácter artístico—el arte popular está ligado a lo sagrado, a lo ritual. Estas son sus funciones primordiales, incluso más importantes que la función estética, que en su caso solo es complementaria (1989: 14). En este sentido, el arte murguero es un arte popular, pues como vimos anteriormente, desempeña claras funciones dentro de su trama social.

3.6. Murga y cambio

En el apartado anterior se define la murga como arte popular. Se tiene noticia de ella desde finales del siglo XIX, pero las murgas que cantaban y bailaban en la calle, sonando latas, tambores y platillos, pidiendo monedas y algunos disfrazados con trapos (Piñeyrúa, 2007: 131), parecieran no emparentarse a la sistematizada y compleja forma actual.

Pero las culturas y formas culturales cambian. Tener la ilusión de lo contrario es, para Escobar, “un mito romántico de resonancias fascistas” (2004: 159). No obstante, es común encontrar “promotores culturales” que insisten e incluso intentan resucitar procedimientos y temas que interpretan como genuinos o auténticos, aún cuando los propios sectores populares los hayan abandonado (p. 164).

El cambio garantiza la continuidad de la cultura. Esperar lo contrario es querer fosilizar su muerte. Colombres distingue entre dos tipos de cambios culturales: el cambio aculturativo, el cual implica deculturación, vaciamiento, rompimiento del *ethos* social y asimilación con la cultura dominante; y por otro lado, el cambio evolutivo, donde el *ethos* subsiste aunque transfigurado y los aportes de otras culturas se adoptan y adaptan resultando en enriquecimiento (2007: 90).

En su cambio evolutivo, las culturas populares se ven influenciadas por diversos sectores de la cultura hegemónica, pero “no absorben mansamente la dependencia”, pues “provistas de mecanismos de resistencia pueden

siempre enfrentarla, elegir mensajes que le convengan y reelaborarlos a partir de decisiones propias" (Escobar, 2004: 135).



IMAGEN 7
Murga *Los patos cabreros* (1953).
En: <http://www.google.com>

Este es el caso de la murga, que ha evolucionado gracias a la participación en ella de diversas figuras de la cultura hegemónica, como la erudita y la de masas, quienes han realizado aportes para su enriquecimiento, aprovechando el bagaje y la historia de esta práctica, nutriéndola de nuevas formas e ímpetus. Como apunta Piñeyrúa, en las propuestas murgueras se materializa "la inevitable tensión entre cambio e inmutabilidad" (2007: 136).

Por un lado, esta práctica mantiene su carácter satírico, pero cambia porque cambia el contexto político y económico del país (Dubé, 2000 y Rossi, 2012).

En lo formal, se pueden enumerar varios cambios. En primer lugar, el aumento del número de integrantes, pues en sus inicios era alrededor de ocho, y ahora rondan los 17 integrantes.

En el vestuario, Da Silva y Ramos comparten las declaraciones de José "Pepino" Ministerri (Imagen 7), una emblemática figura de la murga uruguaya, quien asegura haber introducido el frac del director, describiendo también la vestimenta anteriormente usada:

Se me ocurrió cambiar el traje rotoso y la peluca lanuda, por un verdadero y bien hecho frac y galera de felpa e introducir la mimética que caracteriza al director de una murga. Creo, sinceramente, que de ahí en adelante creció la murga y se fue convirtiendo en lo que es ahora, uno de los grandes motivos de atracción del Carnaval" (Da Silva y Ramos, 2012).



IMAGEN 8
Murga *Asaltantes con patente* (1941).
En: <http://www.google.com>

El estereotipo del murguero como un borracho y drogadicto es abandonado. Los integrantes del coro comienzan a preocuparse por su salud vocal. La murga entera sabe cada vez más de teoría musical. Sus vestuarios están en manos de profesionales y expertos, tanto en su diseño como en su confección (imágenes 8 y 9). Para maquillarse, dejan atrás el carbón y utilizan productos sofisticados (Rossi, 2012: 227). Preparan coreografías y arreglos vocales de alta complejidad. Incorporan elementos de otros géneros y formas culturales y artísticas, demostrando "un amplio sincretismo de materias significantes" (Piñeyrúa, 2007: 136-145).

En cuanto a los instrumentos musicales usados, el mito cosmogónico de la murga¹² cuenta que José "Pepino" Ministerri sustituye los instrumentos de viento y caseros por el bombo, el redoblante y los platillos, para dar mayor espectacularidad a la murga, llenar su entrada de suspense con el redoble y el golpe de platillos, y así llamar la atención (Piñeyrúa, 2007, 142).



IMAGEN 9
Murga *Asaltantes con patente*.
En: <http://www.google.com>

No obstante los cambios anteriormente mencionados, la murga sigue siendo parte de la cultura popular y mantiene su carácter paródico y de denuncia social, que heredó de sus albores. Como manifiesta Rossi:

La murga nace de una manera, crece y se desarrolla de otra, continúa con distintos criterios, se adecua a parámetros siempre nuevos según los años y las situaciones sociales más o menos favorables, pero la función y la calidad específica de denuncia social y de instrumento de defensa se mantiene íntegra e inmutable tanto en el recorrido evolutivo como en el presente. (2012: 221).

Esto es posible porque como explica Zátónyi, en el arte, al valerse de las herencias y usarlas, en vez de gastarse, estas se enriquecen (2011a: 49).

3.7. Piazzolización de la murga

En los procesos de cambio evolutivo de la cultura, algunos de los autores consultados observan un mismo fenómeno, el cual describen de diferentes maneras. Intentaremos trazar un boceto de esta coyuntura.

Pensemos en un pueblo, su cultura y su arte. La cultura y el arte de ese pueblo se conocen como cultura popular y arte popular cuando no forman parte de la cultura hegemónica. Sin embargo, algunas veces, ciertas figuras procedentes de la cultura hegemónica, especialmente de sectores eruditos, se cuelan y penetran en la esfera popular y en su arte, interpretándolos desde su cosmovisión, de una forma novedosa y distinta. A su vez, el pueblo, al entrar en contacto con estos personajes, adopta y adapta esa nueva visión sobre el cosmos, se nutre de ella y enriquece la propia, gestando nuevas formas culturales y artísticas. Hay un dar y un recibir en ambas partes. Por un lado, lo popular es revitalizado, pero cuando esos personajes regresan a su contexto, llevan consigo la renovación, de manera que también se transforman su mundo.

Los autores emplean varios nombres para llamar a esos personajes. Remedi (citado por Rossi, 2012) se refiere a los “transcultores

populares”, Escobar alude a “ciertas minorías de la cultura erudita”, y Zátónyi habla de los “trovadores”, a la vez que llama “juglares” a los integrantes del pueblo que practican y difunden la cultura y el arte populares. Echaremos mano de esta última aproximación, al parecernos más adecuada para el análisis de la transformación experimentada por la murga.

Sobre las relaciones recíprocas entre trovadores y juglares, explica Zátónyi:

son dialécticamente contrarios entre sí, son ineludibles y complementarios (...) el trovador difunde desde arriba hacia abajo, mientras el juglar hace lo mismo pero desde abajo hacia arriba (...) El trovador lleva a esta sociedad la doxa, lo que se elaboró hasta el momento. El juglar aporta la violencia de colisión, aquello que nunca había o una vez sí pero fue excluido, olvidado, censurado, negado. (2011b: 29-30).

El juglar forma parte de la esfera de lo marginal, es el representante de la baja cultura, del *lowbrow*. Zátónyi nos regala una imagen: “en una sucia y sórdida taberna canta un juglar también sucio y desaliñado; su canto grosero y blasfemo hace reír a los campesinos, entregados a los vacíos de la borrachera” (2011b: 30).

Es inevitable comparar la descripción anterior con la personalidad de los primeros murgueros:

En su origen, ocupaba la escena del tablado un solo murguero que se exhibía improvisando. El “actor”, con una botella de vino en la mano, simulando (o no) estar ebrio, vestido con harapos y con la cara manchada de carbón, entretenía a los espectadores cantando malísimo y contando, a su modo, los hechos sucedidos durante el año y denigrando a figuras oficiales, como el intendente y sus colaboradores pero, sobre todo, haciendo autoironía (Rossi, 2012: 217-218).

Por otra parte, para ilustrar la labor del trovador, perteneciente a la esfera de la alta cultura o *mainstream*, Zátónyi nos habla de Astor Piazzolla y su renovación del tango.

Tuvo que venir Piazzolla, como trovador, con una rigurosa e impecable formación en la música clásica para vivificar el tango, renovarlo y devolverlo al mundo como música moderna. (...) Con Piazzolla el tango entró en el mundo de la gran música,

adquirió el rango de música culta sin dejar de ser esencialmente tango, sin dejar de preservar su memoria de los barrios cargados de soledad y dolor existencial y temor a la vida fuerte y valerosa (2011b: 35).

De la misma forma, la murga es revolucionada por ciertos trovadores:

la murga gana un espacio propio y es percibida como forma artística y manifestación cultural, atraviesa los umbrales de ámbitos dentro de los cuales nunca habría pensado entrar, como por ejemplo el teatro, en particular el independiente que toma pie en Montevideo, gracias a Mauricio Rosencof (escritor, artista), que crea una fusión entre murga y teatro (Rossi, 2012: 223).

Podemos decir, entonces, que la murga uruguaya experimentó un proceso de “piazzolización”, en el sentido de que gracias al aporte de intelectuales críticos del contexto social, político y económico de Uruguay, de expertos en música, teatro, danza, escenografía, iluminación, utilería, diseño, maquillaje y literatura, y de la interacción de estos con los sectores populares que ya tenían la murga como forma de expresión artística, dicha práctica fue y continúa siendo reinterpretada, transformada, renovada, enriquecida, complejizada y resignificada, sin abandonar las funciones sociales que la caracterizan e introduciéndola en una categoría artística más amplia que involucra en su seno tanto a la cultura hegemónica como a la popular.

3.8. Murga y participación

Aunque anteriormente justificamos el carácter popular del arte murguero, sería irresponsable no poner atención a las vacilaciones o dudas existentes sobre ello, las cuales se fundamentan, sobre todo, en dos problemáticas: la inaccesibilidad y la participación.

El incremento en el precio de las entradas para disfrutar de las murgas pone en duda su carácter popular, especialmente cuando una familia entera desea asistir a los tablados:

Muchos se quejan de no poder más llevar al tablado a toda la familia con asiduidad. La entrada varía

desde un mínimo de \$25 a un máximo de \$120 (en el año de referencia), si a eso se agrega el transporte, la comida y la bebida, la compra de revistas en que se presentan las letras de las murgas y cosas de ese tipo, el gasto se vuelve elevado y no accesible a todos (Rossi, 2012: 228).

Se abre entonces la siguiente interrogante: ¿son las murgas o se convertirán pronto en un tipo de arte exclusivo para quienes puedan pagarla?

Por otra parte, el traslado de la murga de la calle al tablado pone en tela de juicio su capacidad para integrar la participación de la comunidad. No obstante, Rossi y Lamolle consideran que esa mutación no niega su naturaleza interactiva. La primera autora observa que actualmente, la murga se está extendiendo a un número mayor de personas e inclusive “es exportada a muchas otras ciudades y localidades del Uruguay” (2012: 230). Por su parte, el segundo autor considera “mucho más correcto hablar de que han cambiado las formas de participación”, pues los vecinos que asisten a los ensayos, opinan y se comprometen de varias formas con la murga están, de hecho, contribuyendo y formando parte activa, en lugar de conformarse con regalar sus aplausos (2005: 45).

Se evidencia, entonces, una relación horizontal y simbiótica entre la murga y su comunidad que le permite a aquella no solo existir, sino también, mutar. La murga toma de las personas y de las situaciones de su entorno (sin importar si provienen de la cultura hegemónica o popular), los elementos que le sirven para llevar a cabo sus funciones de renovación cosmogónica, identificación e introspección, y a la vez, ese mundo a su alrededor se sirve de ella para sacar provecho de la realización de tales cometidos. Esta relación simbiótica es, además, horizontal, pues en el contexto del carnaval, nadie es más o mejor que nadie; como explica Bajtin: “el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (2003: 12).

Con base en lo anterior, se infiere que la murga uruguaya promueve procesos de “articipación”; esto es: la vinculación de distintos sectores culturales mediante una práctica artística que requiera de su participación y contribución activas, desapegada de jerarquizaciones sociales y posturas maniqueísticas que nieguen u obstaculicen la integración social.

Al menos por ahora, la murga genera este tipo de espacios. Tal vez debamos preguntarnos si la participación es un valor rescatable al que las nuevas prácticas artísticas deberían tender, en un mundo en el que virtualmente podemos estar en todas partes, a costa de un aislamiento físico y de la desconexión de nuestras pasiones.

4. Reflexiones finales

Juan Acha aboga por un pensamiento latinoamericano sobre las artes, que no proclame verdades inmutables, sino dialécticas, en coherencia con su contexto socio-histórico; una teoría nacida de la práxis inmediata. Ese pensamiento, debe definirse a partir de dos planos: debe ser testimonio de la realidad, y también re-inventarla. (2004: 39-58).

En concordancia con este autor, el presente trabajo propone dos conceptos para el análisis del arte popular: piazzolización y participación.

Describimos el proceso de “piazzolización” como el que ocurre a un pueblo, cuando ciertas figuras provenientes de la cultura hegemónica, especialmente de sectores eruditos, se cuelan y penetran en la cultura y en el arte populares, interpretándolos desde su cosmovisión, de una forma nueva y diferente. A su vez, al entrar en contacto con estos personajes, el pueblo adopta y adapta esa nueva visión de mundo, se nutre de ella y enriquece la propia, gestando nuevas formas culturales y artísticas.

Definimos “participación” como la vinculación horizontal y simbiótica de distintos sectores culturales mediante una práctica artística que requiera de su participación y contribución activas, desapegada de jerarquizaciones sociales y posturas maniqueísticas que nieguen u obstaculicen la integración social.

Se considera que la murga uruguaya es una forma de arte popular que ha experimentado y continúa sintiendo la piazzolización, y que fomenta la participación.

No obstante, es necesaria una mayor profundización en el estudio de la murga para determinar si se encuentra también en un proceso de metamorfosis que la trasladaría al campo de la cultura hegemónica, dificultando su acceso a los sectores marginales de la sociedad uruguaya.

Lo que sí puede afirmarse, es que la complejización del fenómeno murga en Uruguay ha acarreado ambigüedad en cuanto a su ámbito de acción, pero al mismo tiempo, su ambigüedad abre la posibilidad a más de una interpretación (Zátonyi, 2011b: 204), lo cual resulta en la catalización del cambio.

Notas

1. Los videos están disponibles en YouTube.
2. En lo sucesivo, entiéndase “murga” como “murga uruguaya”.
3. Ethel Jorge (1998), Ginette Dubé (2000), Marita Fornaro (2002 y 2007), Guillermo Lamolle (2005), Natalie Kirschstein (2007), Pilar Piñeyrúa (2007), Sara Rossi (2012) y DAECPU (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay, 2012).
4. El éxito creciente de las murga las ha llevado a presentarse fuera de Uruguay, y en épocas no cercanas al carnaval.
5. Celebrado en el Teatro de Verano “Ramón Collazo”, ubicado en el Parque Rodó.
6. Para una descripción detallada de las voces del coro, ver Lamolle (2005).
7. El estilo de “cantar con la boca torcida” les permitía alcanzar altas intensidades de sonido sin dañar sus gargantas. Ver Fornaro (2002: 23) y Martínez de León (2009).
8. Piñeyrúa cita el siguiente trabajo de Milita Alfaro (1998). Carnaval: una historia social de Montevideo

- desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904). Montevideo, Trilce.
9. Minuto 20:18, presentación completa de *La gran muñeca*, 2013: <http://www.youtube.com/watch?v=5LGtdNQdzsw>
 10. Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay.
 11. Al hablar de cultura hegemónica, Ticio Escobar se refiere a las culturas: oficial estatal, oficial eclesiástica, erudita local, erudita internacional y de masas.
 12. Piñeyrúa introduce esta idea de la siguiente forma: "La historia (otra vez: ¿mito o hecho fortuito histórico?) habría sido así:"

5. **Bibliografía**

Acha, Juan; Adolfo Colombres y Ticio Escobar. 2004. *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

Alfaro, Milita y Carlos Bai. 1986. "Murga es el imán fraternal". En: *Brecha* 18: sección "La lupa".

Bajtin, Mijail. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rebéla*s. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.

Barthes, Roland. 1991. *Mitologías*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

Basedas, Adrián. 30 de agosto del 2013. El tablado, un lugar de magia [Artículo de blog]. Página web consultada: <http://lasmurgas.blogspot.com.ar> Consulta: 10 de noviembre del 2013.

Ciriot, Juan Eduardo. 2006. *Diccionario de los símbolos*. Madrid: Siruela.

Colombres, Adolfo. 1988. "Mitos, ritos y fetiches: desmitificaciones y resignificaciones para una teoría de la cultura y el arte en América". En: *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

Colombres, Adolfo. 1997. "La poética de la risa". En: *Celebración del lenguaje: Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

Colombres, Adolfo. 1989. "Prólogo". En: *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

Colombres, Adolfo. 2007. *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

Clarín.com. 4 de febrero del 2012. Arrancan 35 corsos en los barrios con cortes de calles. Página web consultada: http://www.clarin.com/ciudades/Arrancan-corsos-barrios-cortes-calles_0_640136122.html Consulta: 2 de diciembre del 2013.

DAECPU. 2012. "¿Qué son las murgas?" *Historia del carnaval uruguayo*. Página web consultada: <http://www.daecpu.com.uy/> Consulta: 8 de noviembre del 2013.

Da Silva, Fabio y Guzmán Ramos. 19 de diciembre del 2012. El tablado de Beirut: Pepino, el rey de la farsa, recordado con cinco fotos históricas, a 110 años de su nacimiento [Artículo en un blog]. Página web consultada: <http://eltabladodebeirut.blogspot.com.ar/2012/12/pepino-el-rey-de-la-farsa-recordado-con.html> Consulta: 24 de julio del 2013.

Deleuze, Gilles. 2002. *Diferencia y repetición*. (Trad. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1968). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

- Dubé, Ginette. 2000. A sonorous silence: Uruguayan popular culture and resistance to military rule. Tesis de Maestría. Universidad Simon Fraser (Canadá).
- Eliade, Mircea. 1991. *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- Fornaro Bordolli, Marita. 2002. “«Los cantos inmigrantes se mezclaron». La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes”. En: *Revista Transcultural de Música* 6. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200607.pdf>
- Fornaro Bordolli, Marita. 2007. “Repertorios en la murga hispanouruguaya: del letrista a la academia”. En: *Pandora: revue d'études hispaniques* 7: 31-48.
- Jorge, Ethel. 1998. La Reina del barrio: A murga group in Montevideo, Uruguay. Tesis Doctoral. Instituto y Universidad Unión.
- Kirschstein, Natalie Suzanne. 2007. Reclaiming the Future: Communal Space, Collective Memory, and Political Narrative on Uruguay's Murga Stage. Tesis Doctoral. Universidad de Harvard.
- Lamolle, Guillermo. 2005. Cual retazo de los suelos: *Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular*. Montevideo: Trilce.
- Millington, Barry. 2013. "Gesamtkunstwerk." En: *The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- Piñeyrúa, Pilar. 2007. “La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya”. En: *Revista Confluencia* 3 (6): 129-146.
- Remedi, Gustavo. 1996. *Murgas: el teatro de los tablados: interpretación y crítica de la cultura popular*. Montevideo, Trilce.
- Rossi, Sara. 2012. “La murga uruguaya, entre carnavalización y crítica política”. En: *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay* 10: 217-232.
- Zátónyi, Marta. 2011a. *Arte y creación: los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Zátónyi, Marta. 2011b. *Juglares y trovadores: derivas estéticas*. Buenos Aires: Capital intelectual.

Vídeos

- Asaltantes con patente. 2013. Presentación completa. Duración: 45:40. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=uJa4iFRD1KM>
- A contramano. 2013. Presentación completa. Duración: 56:17. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=qHaKvFvKxTA>
- La gran muñeca. 2013. Presentación completa. Duración: 45:33. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=5LGtdNQdzsw>
- Queso magro. 2013. Presentación completa. Duración: 44:34. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=F4f5apJdkvo>

