



Memorias. Revista Digital de Historia y
Arqueología desde el Caribe

E-ISSN: 1794-8886

memorias@uninorte.edu.co

Universidad del Norte
Colombia

Chouitem, Dorothee
Cádiz, cuna de la murga uruguaya: ¿mitificación de los orígenes?
Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe, núm. 32, mayo-
agosto, 2017, pp. 41-63
Universidad del Norte
Barranquilla, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85552583004>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Cádiz, cuna de la murga uruguaya: ¿mitificación de los orígenes?

Cádiz, birthplace of the uruguayan murga: a myth of the origins?

Cádiz, berço da murga uruguaia: mitificação das origens?



DOROTHEE CHOITEM

Tiene un doctorado en Estudios Latinoamericanos. Defendió una tesis sobre la censura en el carnaval durante la última dictadura uruguaya. Trabajó sobre la politización y el fenómeno de contracultura en la murga. Es actualmente profesora titular, especialidad historia y culturas del Río de la Plata - siglos XX y XXI, en La Sorbonne, París.
CÓDIGO ORCID: 0000-0003-1415-8514

Recibido: 8 de septiembre de 2016.
Aprobado: 14 de noviembre de 2016.

Citar como:

Chouitem, D. (2017). Cádiz, cuna de la murga uruguaya: ¿mitificación de los orígenes?. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* (mayo-agosto), 39-61.

Resumen

Muchos autores de libros o artículos dedicados al mundo del carnaval contribuyeron a una historia de los orígenes y de la evolución de la murga, y se convirtieron en buscadores de viejas historias de familia, de experiencias vividas o contadas que estuvieran relacionadas con la cultura uruguaya. Esos escritos se basan principalmente en la recuperación de una memoria oral y todos evocan la misma anécdota para trazar la historia de la murga, que concuerda en transmitir una versión sobre unos supuestos orígenes andaluces —y, más precisamente, gaditanos—. En este artículo se aborda esa polémica cuestión de los orígenes de la murga en el contexto del carnaval de Montevideo y se evalúa, por un lado, en qué medida la filiación andaluza que se admite comúnmente constituye un mito cuidadosamente elaborado y, por otro lado, se presenta otra posible filiación.

Palabras clave: Uruguay, murga, orígenes, España.

Abstract

Many of the writers who dedicated themselves to studying the different aspects of the carnival have also contributed in outlining the history and evolution of the murga. These scouted old family anecdotes, which were intertwined with Uruguayan culture, were forged into written narratives mainly based on oral tradition and they tell a similar history of the murga's alleged origins: Andalusia, and more precisely, from Cádiz. In this paper, the controversy of the murga's origins in the context of the Uruguayan carnival will be discussed: on the one hand, the prevalent belief that the Andalusian origins are a carefully elaborated myth, and, on the other hand, another possible provenance of this genre will be also considered.

Keywords: Uruguay, murga, origins, Spain.

Resumo

Muitos autores de livros e artigos dedicados ao mundo do Carnaval contribuíram para uma história das origens e da evolução da murga. Converteram-se em buscadores de velhas histórias de família, de experiências vividas ou contadas que se relacionaram com a cultura uruguaia. Esses escritos baseiam-se principalmente na recuperação de uma memória oral e evocam todos o mesmo relato para traçar a história da murga que concorda em transmitir uma versão sobre supostas origens andaluzes —e mais precisamente gaditanas. Nesta contribuição propomos tratar essa questão polêmica das origens da murga no contexto do Carnaval de Montevideo, ou seja avaliar, por um lado, em que medida a filiação andaluza que se admite comumente constitui um mito cuidadosamente elaborado e, por outro lado, apresentar outra possível filiação.

Palavras-chaves: Uruguay, murga, origens, Espanha.

Introducción

A semejanza de José Luis Rodríguez, quien se autodefine como afectiva y espiritualmente carnavalero, muchos autores de libros o artículos dedicados al mundo del carnaval contribuyeron a la historia de los orígenes y de la evolución de la murga reuniendo información que, según ellos, merecían ser plasmada por escrito para no desaparecer del patrimonio identitario (Rodríguez, 2004). Así, se convirtieron en buscadores de viejas historias de familia, de experiencias vividas o contadas que estuvieran relacionadas con la cultura uruguaya. Esos escritos, que no eran científicos y se basaban principalmente en la recuperación de una memoria oral, evocan la misma anécdota para trazar la historia de la murga, complejo fenómeno que nos parece más adecuado definir como una crónica anual de la vida de la ciudad, impregnada de una visión intrínsecamente uruguaya, si retomamos las palabras de Milita Alfaro (2002).

Dicha modalidad de carnaval no participativo, que se desarrolló y creció en la sociedad uruguaya, en particular en Montevideo, sociedad que resulta del mestizaje y la inmigración —auténtico crisol étnico y cultural—, suscita opiniones exaltadas en lo que atañe a sus orígenes. Desde el emblemático José Ministeri (Carvalho, 1967, p. 46), director artístico de la murga Los Patos Cabreros, pasando por el estudio de Diverso y Filgueiras (1993), *Montevideo en carnaval: genios y figuras*¹, hasta Hugo Arturaola, en “Influencia de España en el carnaval de Montevideo” (2004), el mundo de la murga concuerda en transmitir una historia sobre unos supuestos orígenes andaluces —y, más precisamente, gaditanos—. Algunos llegan incluso a burlarse de las versiones que no se apoyan en esta idea de la memoria oral transmitida de generación en generación (Martínez de León, 2009a). En esta contribución nos proponemos tratar esa polémica cuestión de los orígenes de la murga en el contexto del carnaval de Montevideo, esto es, evaluar por un lado en qué medida la filiación andaluza que se admite comúnmente constituye un mito cuidadosamente elaborado y, por otro lado, presentar otra posible filiación.

¹ Ambos son, o fueron, periodistas y cronistas de carnaval. Gustavo Diverso también formó parte de una murga en los años ochenta.

Pero, ¿qué es una murga?

*Fue en noches de carnavales que escuchamos al pasar
La pregunta de aquel niño: ¿Qué es una murga, mamá?
Murga... Murga es una golondrina que en su romántico vuelo
Barriletes de ilusiones va recortando en el cielo.
Murga es el imán fraterno que al pueblo atraído hechiza,
Murga es la eterna sonrisa, en los labios de un pierrot,
Quijotesca bufonada, que se aplaude con cariño,
Es la sonrisa de un niño, que hace ofrenda a su canción.*

Carlos Modernell, *La milonga nacional* (1968)

El diccionario de la Real Academia Española define la murga como una “compañía de músicos malos, que en Pascuas, cumpleaños, etc., toca a la puerta de las casas acomodadas, con la esperanza de recibir algún obsequio” (RAE, 1992, p. 1418), mientras que la *Enciclopedia Universal Ilustrada* de Espasa-Calpe propone la siguiente variante: “compañía de músicos instrumentistas, más o menos numerosa, que a pretexto de pascuas, cumpleaños, etc., toca a las puertas de las casas acomodadas, con la esperanza de recibir propina”, completada por esta mención: “suele darse también este nombre a toda compañía de músicos que toca mal” (s. f., p. 496). Pese a que existen o existieron modalidades de murgas en tanto prácticas carnavalescas, especialmente en Badajoz, Cádiz y Tenerife, estas definiciones no hacen alusión alguna al carnaval. Según Ramón Guimera Peña (1995, p. 34), el término *murga* habría empezado a emplearse por los años veinte, en Santa Cruz, para designar algunas comparsas carnavalescas, distinguiéndolas de las tradicionales comparsas o rondallas. Del otro lado del Atlántico, un diccionario editado en Uruguay define la murga como un “conjunto de personas que en los días de carnaval vestidos uniforme y grotescamente, y provistos de instrumentos musicales rudimentarios, cantan canciones burlescas acompañadas de música peculiar” (Beinstein *et al.*, 1966, p. 95). Si bien esta definición se acerca más a nuestro objeto de estudio, no deja de ser demasiado sintética. Efectivamente, nos importa subrayar que la imagen que se hacía de la murga el círculo de los lexicólogos en los años sesenta explica las rudimentarias definiciones de una manifestación popular que fue durante largo tiempo despreciada por las capas superiores, acomodadas e intelectuales de la población uruguaya. No obstante, dicha definición nos parece anacrónica ya para 1966 —año de edición del diccionario— y creemos que sería más apropiada para definir la murga de los primeros decenios del siglo XX, como mucho, tal como nos lo inspiran algunas fotos de época, pero también algunos testimonios recogidos en los años cincuenta.



Fuente: Caras y Caretas (1913).

Figura 1: "El instrumento" murga



Fuente: Caras y Caretas (1914).

Figura 2: Una murga



Fuente: archivos personales de Milita Alfaro.

Figura 3: Murga Patos Cabreros, 1920

Según Bermejo, director de murga desde los años veinte (Carvalho, 1967, p. 49), la murga empleaba, en sus comienzos, instrumentos de hierro: juegos de ollas, palanganas, etc. Las tapas de las cacerolas, por ejemplo, servían de címbalos. Se usaban hasta veinticinco de aquellos ridículos instrumentos de hierro blanco recubiertos de hojilla de fumar para mejorar su sonido. La segunda mitad del siglo XX ya conoce una propuesta artística más “elaborada” de la murga, en la que los disfraces se vuelven más sofisticados, y los instrumentos, más convencionales.

En 1964, el antropólogo brasileño Paulo Carvalho Neto, en un estudio presentado con motivo del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas en España, basado en un trabajo de terreno efectuado entre 1953 y 1954, se vale de la expresión “teatro de los tablados” para referirse a la murga. Para Carvalho², esta agrupación carnavalesca de origen español se compone de cuerdas vocales, un animador y una batería³. Su principal objetivo es la crítica, y la ridiculización es su rasgo distintivo. Para ello, los murguistas recurren muy a menudo a los gestos y por eso mismo se pintan la cara. Por otro lado, el murguista goza de un sentido tragicómico de la existencia y de una psicología de músico desdichado (Carvalho, 1967, p. 159). El antropólogo concluye

2 Dicho estudio es el primero, de nivel universitario, dedicado al carnaval uruguayo. Carvalho Neto se interesó en tres dimensiones de las festividades: las representaciones en tablado, el desfile —también llamado corso, que tiene lugar en la avenida 18 de Julio— y los bailes organizados por los clubes privados

3 En aquella época, en la murga no había mujeres.

que el carnaval de Montevideo, y sobre todo las propuestas artísticas de las murgas, se fueron convirtiendo a la largo de los primeros decenios del siglo XX en actuaciones con integrantes remunerados⁴. Ese espectáculo teatralizado se representa en los tablados de distintas zonas de la capital, que fungen como auténticos escenarios.



Fuente: archivo del Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos de Montevideo.

Figura 4: Tablados sin fecha en Montevideo

4 Efectivamente, esos actores aficionados aprovechan el carnaval para, como apunta Carvalho Neto, mejorar su situación (1967, p. 172).

De la noche a la mañana, los empleados de pequeños comercios y obreros abandonan su estatus social y se convierten en actores de teatro popular por una noche o un mes, olvidando así sus problemas de clase, las amenazas de huelga, su lucha por la vida cotidiana, su rutina, en definitiva (Carvalho, 1967, p. 172), durante el tiempo de los festejos carnavalescos y bajo los aplausos de un público aglutinado a la vuelta de una esquina para seguir las actuaciones. De modo que la expresión artístico-carnavalesca *murga*, una de las más importantes manifestaciones antropológicas de la cultura festiva uruguaya dedicada a las masas, coincide con otros géneros como el teatro callejero, cuya función principal es la de divertir a la población, como lo declama la murga *Brujas del Infierno* en su presentación en el carnaval de 1976:

¿Muy buenas noches damas, niños y caballeros
 Nuestro saludo sincero les brindamos al llegar
 Hoy nuevamente aquí *⁵ nos tienen presentes
 Recorriendo los tablados y alegrar la bacanal
 Junto a Dios Momo, recorremos las barriadas
 Con nuestras caras pintadas festejando el Carnaval
 Reina la farza*, todo es bullicio y orgía
 Porque por fin llego* el día* de poderlos saludar
 Vuelve nuevamente (...),
 [La] Murga (...) cantándole* al pueblo en Carnaval
 Siempre como Siempre* con su algarabía*
 Les trae su alegría*, picardía* y humor en su cantar
 Llegan (...)
 Platillo y Bombo y el redoblante al repicar
 Hoy les anuncia que olvidemos penas y pesar
 Todos a reír* con gran alegría* gentil barriada cordial*
 La murga al llegar a Uds. invita juntos poder festejar
 Este año como en años anteriores gustosos de poderlos divertir
 Haciéndolos reír*, gozar y festejar volvemos nuevamente al Carnaval (*Murga Brujas del Infierno*, 1976).

Aquellas festividades veraniegas del carnaval constituían muchas veces, para una parte de los espectadores, el único lujo que se otorgaban, sustituyendo el teatro, las fiestas, los fines de semana y otros entretenimientos habituales que podían permitirse los estratos más acomodados de la población.

5 * Se marcan con asterisco las grafías originales.

Cádiz, ¿cuna de la murga uruguaya?

Sin querer reducir o encerrar el conjunto de esta práctica del carnaval escrito y cantado en una sola definición, que sería, inevitablemente, poco satisfactoria, cabe señalar que el lexema *murga* designa una de las categorías de este carnaval no participativo, para no decir la más importante y apreciada o, en cualquier caso, la que goza del mayor poder de convocatoria, aplicándose tanto al género como a cada una de las agrupaciones que lo practica. En Uruguay, el carnaval en general, y la murga en particular, desatan pasiones, e impera una fuerte reticencia hacia aquellos que, sin pertenecer al mundo del carnaval, sin haber experimentado y vivido empíricamente esa experiencia —en particular, los investigadores—, se inmiscuyen en lo que no conocen, en lo que no son capaces de sentir, de vivir. Por esta razón podemos, a lo sumo, limitarnos a estudiar archivos, libros y teorías como buenos integrantes del club de admiradores de Barrán⁶ que somos, o valerlos de nuestros puntos de vista de “viudas e hijas de Bajtin” (Martínez de León, 2009). Hasta el día de hoy, esa teoría de las raíces andaluzas fue vehiculada como una verdad, a menudo inquebrantable, y es evocada regularmente por la prensa oral o incluso escrita, como fue el caso para este otro ejemplo que, aunque anecdótico, no deja de ser relevante. El 15 de julio de 2007, en el informativo televisivo *Subrayado* de Canal 10, durante una entrevista a José María Silva “Catusa”, director de la murga Araca la Cana, Cádiz quedó presentada, sin matiz alguno, como la cuna del carnaval uruguayo y de su murga. Cabe apuntar que aquel año Cádiz y Montevideo habían estado muy unidas, tanto a nivel cultural como económico. En efecto, ambas ciudades se habían asociado en torno al carnaval, principalmente gracias a una subvención del ayuntamiento gaditano y al apoyo de la alcaldesa del Partido Popular, Teófila Martínez (1995-2015). Fue así como, en 2007, la murga de J. M. Silva, Araca la Cana, presentó su espectáculo en el Gran Teatro Falla de Cádiz, lugar emblemático del concurso del carnaval. Una comparsa⁷ gaditana, vencedora en su categoría, Araca La Kana —con un nombre homófono en homenaje a su hermana mayor uruguaya—, realizó un viaje a Montevideo en honor a la murga La Gaditana, que cien años antes hiciera el viaje desde la Tacita de Plata⁸ mediterránea hacia la del Río de la Plata, influyendo en el carnaval uruguayo del mismo modo que otra murga lo hiciera en Tenerife algunos años atrás (Guerrero y Osuna, s. f., p. 141) ... o, retomando las palabras poco acertadas de un diario que

6 Primer historiador uruguayo que se interesó en el carnaval.

7 Así la define Pedro Payán Sotomayor en un léxico destinado a los “no iniciados”: “Agrupación carnavalesca gaditana formada en la actualidad por un máximo de quince componentes, que se acompañan de bombo, caja, guitarras y pitos. Antiguamente se llamó comparsa a los coros que iban a pie. Es un híbrido de otras dos agrupaciones igualmente carnavalescas: el coro y la chirigota” (s. f., p. 42).

8 Cádiz y Montevideo llevan ambas el apodo de “tacita de plata”.

cubrió el evento del Falla el día de la actuación de la murga de Montevideo: “la cita de hoy cobra aún más importancia por los estrechos lazos de unión que existen entre las dos capitales, pues fue precisamente un grupo gaditano quien dio lugar a la creación de la fiesta del Carnaval en Montevideo” (Agrafojo, 2007).

En vista de estas fuentes, la murga oriental sería, pues, la hija legítima de un quinteto cómico español, la murga La Gaditana, que en torno a 1909 se presentó en un teatro de Montevideo, a falta de tablado. Al año siguiente, unas compañías habrían decidido parodiar La Gaditana y habrían formado una murga bautizada “La Gaditana que se va” y otra llamada La Hispano Uruguay (Diverso, 1989, p. 23). De este modo habría nacido el baluarte de las festividades carnavalescas uruguayas, seguido por compañías con nombres evocadores, como Los Amantes al engrudo, Don Bochínche y Cía., Los Curtidores de Hongos (*50 años con DAECPU*, 2002) o Los Patos Cabreros, murga que vio la luz en 1910 en el barrio de La Aguada entre los vendedores de diarios (Diverso y Filgueiras, 1993, p. 53). Esos vendedores pregoneros estaban al tanto de los chismes, de los temas de debates políticos y de los acontecimientos más importantes de la ciudad. Los canillitas, que pregonaban los titulares por la calle y conocían el contenido de las noticias cotidianas, dominaban una técnica vocal nasalizada muy peculiar para hacerse oír a distancia, especificidad que introducirían en el canto murguero.

Ex nihilo, por mera imitación —aunque no hay que dejar de lado esta dimensión—, la murga uruguaya sería el resultado de un fenómeno de moda que consistiría en copiar lo que proviene del Viejo Continente, esta vez dentro del marco de una masificación de la cultura, ya que este entretenimiento habría nacido en el seno de un proceso de distinción entre obra de arte mayor y cultura de masas, y el consumidor contribuiría de este modo, según Bourdieu (1979), a producir el producto que consume en función de su *habitus*⁹. Pero volvamos, por ahora, a las murgas gaditanas. Estas se producían, particularmente fuera de la temporada de carnaval, en los café-concert y presentaban textos que denunciaban la situación política o incluso económica:

De pavos reales
era el disfraz que sacó
aquí la Murga del Siglo XX
el año anterior.

9 “El *habitus* es a la vez el principio generador de prácticas objetivamente enclases y el sistema de enclases (principium divisionis) de estas prácticas. Es en la relación entre las dos capacidades que definen el *habitus* — la capacidad de producir unas prácticas y estos productos (gusto)— donde se constituye el mundo social representado, esto es, el espacio de los estilos de vida” (p. 169).

Por nuestras fachas
debéis todos considerar
que los tiempos están muy malos
y no tenemos un real.
A pié salimos porque carroza
no había ninguna
y no era justo salir
en un carro de la basura.
Con los pavitos el año pasado
Salimos bien
Pero tomamos
por la misma nuez (*Murga Siglo XX*, 1904).

La crítica formaba parte de las características esenciales de las murgas uruguayas de principios del siglo XX, ya se tratara de los hábitos, los usos y costumbres o de la moral, más precisamente, como lo canta la murga Los Pichones de este año (*Carnaval de 1921*), que ataca y escenifica los defectos y pecados de los religiosos, como el no respeto de los votos de castidad o la blasfemia:

Director:
Aquí estoy, no se asusten ninguno
Si soy inoportuno viniendo a cantar
Y no crean que cuento mentira
La sangre me tira para criticar
Pues la murga los pinchones
representé,
Siempre han sido los más criticones
Pero con sus morales canciones
Su fama supieron conquistar
Coro:
Atención por qué* pronto empezamos
Y le criticamos lo más natural
Una cosa que le salta a la vista
Y solo un murguista lo hace inmortal
Y ahí lo tienen cara dura (señalando al director)
Y ahora le da la locura
De publicarlo en carnaval.

También podía tratarse la situación socioeconómica, como lo canta la murga Los Saltimbanquis en la parte preliminar de su espectáculo (*Carnaval de 1925*):

Hemos inventado un aparato
 (...)
 Con él miramos el planeta Marte
 (...)
 Allá no existen los casamientos,
 No hay policía, ni juez de paz,
 (...)
 Nos son tan caros los alquileres
 Ni hay tantas leyes como hay aquí hoy,
 En esta tierra llegará el día
 Que hasta haya impuestos para caminar.

La cuestión política también podía ser abordada, como en este fragmento cantado por la murga Curtidores de Hongos (*Carnaval de 1919*), que satirizaba el leninismo, escenificando un propagandista ruso:

[Al ruso]:
 Si vos sos ruso (...) / Serás un Maximalista
 Ruso:
 Istoy gran propagandista (...) / Vengo di Petrogrados
 Danso voiltas pir Polonias / Alemanias y Sajonias
 Hasta lligar a istos lados

[Al ruso]:
 Qué diablo es Maximalismo?
 (...)

Ruso:
 Qui toidos sean iguales / Qui toido sea di toidos
 Si coma hasta pir los coidos / Toida clase di animales
 Qui no haya como ahoras / Gentes qui si moire di hambre
 Gentes finas como alambre / Qui si caen a todas horas

[Al ruso]:
 Me cachí! Si hasta yo mismo / Que nunca trabajé en mi vida
 Trabajaría enseguida / Si triunfa el Maximalismo.

O este otro, presentado por la murga Los Patos Cabreros¹⁰, que en su espectáculo de 1922 denunciaba la corrupción del poder político:

¹⁰ Archivo Sala Uruguay, Biblioteca Nacional de Uruguay.

El Pueblo en general
Está enterado
Que de mil políticos que hay
No hay ni uno honrado
Si uno hubiera por excepción
Sería por unos días o meses
Pues en ese ambiente, va la corrupción.

Tanto en Cádiz¹¹ como en Montevideo, el carnaval hacía uso de ingenio, de inventiva y de gracia, acentuando así el contenido crítico y satírico del texto.

Hoy en día resulta difícil determinar con exactitud la historia de los orígenes¹² de la murga uruguaya, fenómeno no solamente artístico, sino también social, cuyo valor quedó denigrado durante mucho tiempo a causa de las numerosas perversiones —voluntarias o involuntarias— que sufrió la realidad histórica y que fueron vehiculadas por numerosos estudios que hasta hoy siguen dando mucho que hablar, al igual que la historia del tango. Pero aunque fuera por los lazos humanos y mercantiles que unían ambas “tacitas de plata”, ¿podemos considerar la llegada de la murga gaditana como una acción de base o una condición suficiente o incluso necesaria para la emergencia de la murga en el Uruguay?

Memoria de una evolución

Esta creación popular del patrimonio cultural uruguayo puede entonces presumir de orígenes tomados en el Viejo Continente y, más precisamente, en España. No obstante, no podemos limitarla a esta genealogía reductora basada en un solo acontecimiento que, aunque se trata de un hecho histórico, ocurrió a principios del siglo XX. En efecto, tal como lo define Ricoeur (1983, p. 174), un acontecimiento es aquello que solo se produce una vez y que habría podido ocurrir de otro modo. Aun si consideramos el testimonio como un documento, lamentablemente los que nos ocupan no resisten la crítica. Efectivamente, los reajustes, la visión parcial y la subjetividad alteran la veracidad de estas palabras transmitidas. Es más, la aparición de la murga en el Uruguay no puede, al parecer, deberse ni a una correlación coyuntural espacial y temporal de hechos precisos, ni a un acontecimiento aislado, imitado y reproducido, tal como la actuación de una compañía, La Gaditana, en Montevideo. De hecho, nos parece más acertado ver en la

11 Las músicas utilizadas no son composiciones originales sino melodías conocidas, que están de moda o que todo el mundo puede identificar. Por otro lado, el carnaval gaditano no creó un ritmo particular que lo defina (Solís, 1966, p. 8).

12 La musicóloga uruguaya Marita Fornaro subraya esta filiación y apunta, aunque sin ilustrarlo, que la murga uruguaya tendría también un parentesco con las murgas castellanas (2002, p. 119).

murga uruguaya una construcción que resulta de la interacción entre unos rasgos formales heredados, una transmisión y unos receptores que dieron lugar a la creación de una obra nueva que fusiona el conjunto de los elementos que la componen.

En sus trabajos dedicados a las festividades carnavalescas, Milita Alfaro destaca la importancia, desde el siglo XIX, del aporte europeo al carnaval de Montevideo, e insiste especialmente en la existencia de comparsas de inspiración española. En este sentido, destaca uno de los rasgos característicos de esa sociedad en plena expansión y en vías de modernización, el mimetismo cultural, al que califica, habida cuenta de la historia de la joven república, de “proverbial vocación cosmopolita —o más bien europeísta” (Alfaro, 1998, p. 124). La presencia, en el seno del carnaval de Montevideo, como en toda la sociedad uruguaya, de una herencia y una tradición, en el sentido que define Paul Ricoeur como “transmisión viva de una innovación que puede siempre ser reactivada”, puesto que la constitución de una tradición “reposa sobre el juego de innovación y sedimentación” (2002, p. 193) y no sobre la “transmisión inerte de un depósito muerto” (Ricoeur, 2006, p. 13), es innegable. Parece interesante apuntar que Ramón Solís, al que debemos los primeros estudios sobre el carnaval de Cádiz, reconoce paradójicamente que la chirigota —aunque esta es, para él, una creación totalmente gaditana¹³— goza de influencias rítmicas oriundas de ultramar, y más particularmente de Cuba, e insiste en las relaciones que vinculaban, por ejemplo, Cádiz y La Habana (1966, p. 7).

Herencia e influencia parecen ser términos clave de los procesos de formación de las manifestaciones culturales. Por ello, el purismo categórico de las tajantes afirmaciones que declaran la existencia formal de una primera murga uruguaya nacida de la imitación pura y dura de un hecho aislado queda desacreditado si lo comparamos con un proceso largo, anónimo o colectivo, que parece ser la piedra angular del nacimiento de las manifestaciones carnavalescas. Por lo tanto, si bien es imposible, desde un punto de vista metodológico e histórico, detectar en la curva evolutiva del género *murga* la existencia de un acontecimiento aislado que se pueda identificar como punto de partida responsable de su emergencia, resulta, sin embargo, posible juntar elementos que acompañan dicha evolución, contrarrestando de este modo la teoría que imputa a La Gaitana el nacimiento de las murgas uruguayas. En este sentido, Milita Alfaro apuntó, por ejemplo, en

13 Esta afirmación sin matices nos parece tomar en cuenta la idea de que la chirigota, tal como existe en Cádiz, es el resultado particular de una evolución que habría sido distinta si el crisol que la vio nacer hubiera presentado otras condiciones para su emergencia.

sus investigaciones sobre el carnaval del siglo XIX, títulos de comparsas —aunque formalmente alejadas de lo que hoy consideramos representativo del género— que incluían el lexema *murga*, lo cual invalida la paternidad de La Gaditana, aunque sea en cuanto al préstamo lexicológico. En efecto, a partir de 1887 (Alfaro, 1998, p. 225), algunas comparsas ostentaban nombres tales como Murga Uruguaya Carnavalesca (carnaval de 1887) y Los Murguistas (carnaval de 1889).

Estas compañías actuaban en los tablados desde los primeros decenios del siglo XIX y formaban parte íntegra y plena del imaginario carnavalesco de la población de Montevideo (Alfaro, 1998). Nacidas durante la época de “disciplinamiento de la sociedad”¹⁴, aquellas comparsas resultaban del deseo, por parte de las autoridades, de canalizar el carnaval, de quitarle unas características “bárbaras” que ya no correspondían a una sociedad moderna “civilizada”. Este proceso también se llevó a cabo en Cádiz, donde, como lo apunta Ubaldo Cuadrado Martínez (2006, p. 16), la institucionalización del carnaval apuntaba a desarrollar actividades festivas capaces de atraer a los turistas, de producir beneficios económicos y eliminar algunas características consideradas nocivas para la imagen de la ciudad (perturbación del orden público, saqueos, etc.). En Cádiz como en Montevideo, se trataba de dirigir, de orientar la fiesta hacia un horizonte más moderno¹⁵. El carnaval oficial, institucionalizado, con sus programaciones, espectáculos y bailes, ganó terreno sobre unas costumbres bárbaras para convertirse, hoy en día, en un espacio-tiempo en el que es posible, “saboreando un mate”, como anota La Milonga Nacional en su espectáculo de 1977, asistir a una actuación capaz de escenificar la sociedad. En este sentido, podemos percibir en la murga —espectáculo asociado por excelencia al Uruguay, defendido y promovido desde el Gobierno, en tanto rasgo de identidad de la cultura— una mediación del Estado en el proceso de definición de la cultura urbana uruguaya. Estos datos también tienden a convertir la anécdota de La Gaditana en una historia mítica muy anclada en el imaginario uruguayo, que resurge de la memoria colectiva de manera episódica y ocupa las columnas de la prensa o las obras de divulgación dedicadas al carnaval, como las de Hugo Martínez de León (2009b) y Hugo Arturaola (2004).

14 Para el historiador uruguayo José Pedro Barrán, durante la segunda mitad del siglo XIX (1860-1890), época durante la cual el Uruguay se modernizó y acompasó su evolución demográfica, tecnológica, económica, política, social y cultural a la de Europa capitalista, la sociedad generó una nueva sensibilidad de disciplinamiento y se estratificó con claridad. Este proceso impuso la gravedad al cuerpo, el puritanismo a la sexualidad, el trabajo al excesivo ocio antiguo y, por fin, descubrió “la intimidad transformando a la vida privada, sobre todo de la familia burguesa, en un castillo inexpugnable tanto ante los asaltos de la curiosidad ajena como ante las tendencias bárbaras del propio yo a exteriorizar sus sentimientos y hacerlos compartir por los demás”. Es decir que “eligió la época de la vergüenza, la culpa y la disciplina. Esa sensibilidad que hizo del pudor y el recato una norma sagrada que impuso al alma y también al cuerpo” (Barrán, 2004. p. 11 y ss).

15 Encontramos, igualmente, ese mismo deseo de canalizar las festividades en las medidas instauradas en los años 1880 por las autoridades de la ciudad de Sevilla (Aguilar, 1983, p. 13).

El carnaval, espejo de esa sociedad y de sus protagonistas, refleja sus etapas formativas y su evolución demográfica y cultural. Por ello, la murga, como cualquier otro artefacto u otra construcción cultural, no puede ser el resultado de una esencia inmóvil e inmutable; a semejanza de la sociedad uruguaya, lleva las marcas del proceso de mutación que la generó o de transculturación, retomando la terminología ya definida en 1940 por Fernando Ortiz (2002, p. 254). A diferencia de la teoría de Coriún Aharonián¹⁶, la murga, tal como la conocemos, puede considerarse una creación uruguaya, sentida y vivida como tal y, sobre todo, reivindicada como un elemento de identidad de la cultura uruguaya en su conjunto, sin desahacerse por ello de los ingredientes importados que la componen¹⁷ y que participaron de su aparición y maduración, ni considerarlos como marcas que manchan su *orientalidad*. Dicha manifestación cultural es el complejo fruto de una sociedad que emana del sucesivo poblamiento —voluntario o involuntario— que convivió, se mezcló, se trenzó, generación tras generación, para formar una sociedad mestizada. Esa misma sociedad es la que tiende a veces a olvidar que el mestizaje, si bien se trata de una noción biológica, impregna los comportamientos, como lo subraya Serge Cruzinski (1999, p. 309), y marca las producciones, sean cuales sean, puesto que “todas las culturas son híbridas y [...] las mezclas se remontan a los orígenes de la historia del hombre” (1999, p. 36). Superposiciones, enfrentamientos e interacciones culturales dieron nacimiento a la murga, un fenómeno transcultural sin límites precisos, orgullo de las capas populares, que conoció un auge en los barrios obreros, antes de ser, poco a poco, recuperada por las clases medias y elevada al rango de pilar de la cultura urbana uruguaya. A lo largo de su continua transformación, la noción de paso, de carácter movedizo y móvil acompaña el fenómeno de la murga, conduciéndonos a elegir el concepto de transculturación, más bien que el de hibridación desarrollado por Néstor García Canclini, para analizar el alcance de esas sucesivas transformaciones. Si bien Canclini define el concepto de *hibridación* como un procedimiento sociocultural en el que unas estructuras o prácticas, que existían por separado, se combinan con el fin de generar, a su vez, nuevas estructuras o prácticas (1989, p. 14), estipula, por otro lado, que ese nuevo objeto debe ser entendido y percibido como el resultado de una intersección (García Canclini, 2002, p. 13) producida en un momento del proceso de evolución, esto es, un objeto perteneciente a una tercera entidad cuya identidad quedó definida durante dicha intersección. Dentro de ese abanico de identidades

16 En un artículo titulado “¿De dónde viene la murga?, el musicólogo se alza contra las tentativas más o menos académicas que procuran establecer los orígenes de la murga. Según Aharonián, la murga es, por esencia, uruguaya, y percibe en esas investigaciones una actitud inconciliable, ya que ve una incompatibilidad entre la declaración de la *orientalidad* de la murga, la investigación y la aceptación o incluso la defensa de los orígenes de esta.

17 A pesar de que hoy somos incapaces de nombrarlos e identificarlos todos precisamente o de fecharlos históricamente.

con filiaciones plurales o de multipertenencia, retomando la terminología de Alexis Nouss (2005, p. 23), cabe detenerse también ante el concepto de *mestizaje*. Aunque cada mestizaje es único, particular, y traza su propio recorrido (Laplantine y Nouss, 1997, p. 10), Nouss expone, en *Plaidoyer pour un monde métis* (2005) —tomando en cuenta lo que Jacques Derrida denominaba la “ontología nacional”, o sea, la determinación de una identidad en función de una situación localizada (p. 96)—, que el mestizaje también supone la posibilidad de navegar, de pertenecer plenamente a varias culturas sin traicionarlas, de ostentar varias identidades (p. 28). En cuanto a la noción de *trans*, no conlleva el paso de una identidad a otra ni la reencarnación en otra¹⁸, y aplicarla a la murga implica que esta acarrea algunos de los componentes que la constituyeron, más allá de un mero encuentro, de un momento de transición que dio lugar a su elaboración.

Europa, América e incluso África le dejaron al Uruguay un legado de elementos culturales. La población uruguaya, en perpetua transformación, elaboró así —en un momento dado y en circunstancias particulares que le son propias— unas producciones llamadas *nacionales*, entre ellas la murga, acerca de una circunstancia, un contexto social, económico y cultural. Esta no pasa de una identidad a otra ni es pluriidentitaria, pero podemos reconocer en ella influencias, legados transfronterizos y, sin embargo, definirla como uruguaya, al igual que los descendientes de indios, africanos o italianos son hoy uruguayos y gozan de un patrimonio lingüístico o cultural con orígenes transnacionales. De modo que, a lo largo de la gestación, de la evolución constitutiva de la murga y de su maduración, logradas al contacto de elementos adquiridos, heredados o copiados, se desarrolló una entidad nueva destinada a un público específico que, si bien presenta rasgos en común, semejanzas con la chirigota gaditana, la murga sevillana, la de Santa Cruz de Tenerife o incluso con la de Buenos Aires, no deja de ser propia de un crisol bien diferenciado, producido por circunstancias distintas: el de Montevideo y su historia.

La zarzuela: ¿patrimonio genético de la murga?

Nuestro postulado es que la murga uruguaya no sería el fruto del encuentro fortuito entre la población de Montevideo y una agrupación española, La Gaditana. No obstante, aunque no aplicamos los conceptos de multipertenencia desarrollados por Alexis Nouss y apartamos el de hibridismo establecido por Néstor García Canclini, ya que esta producción cultural no se asemeja ni al resultado de un cru-

¹⁸ Mientras que, para Alexis Nouss, “el mestizaje es pasar completamente, sin armas (sobre todo) ni equipaje, de una identidad a otra, reencarnarse en el otro” (2005, p. 41).

ce genérico ni se compone de varios elementos con existencia preestablecida de modo aislado, también rechazamos visiones esencialistas como la del musicólogo Coriún Aharonián. Opinamos que es perfectamente posible considerar la murga una construcción cultural propia de la sociedad uruguaya, sin que por ello parezca contradictorio declarar que se trata del resultado de una evolución, de una adaptación o, retomando la terminología que hemos defendido anteriormente, de una transformación que resulta de un contexto social, económico, político y cultural dado. De modo que, sin pretender en absoluto acabar con la eterna pregunta, ¿de dónde viene la murga?, quisiéramos vincularla con ciertas formas lírico-dramáticas españolas que parecen formar parte de sus orígenes transculturales.

En la orilla oriental del Río de la Plata, la fiesta dedicada al dios griego de la broma, Mòmos, se parece más a un recital de textos escenificados y entrecortados por actuaciones líricas —lo cual le vale, entonces, el apodo de “teatro de los tablados”— que a un carnaval, tal como lo puede concebir nuestro imaginario influido por las festividades participativas que invaden Venecia, asaltan a Nueva Orleans o animan Salvador de Bahía. El rasgo músico-teatral de ese carnaval nos llevó a tejer lazos genéticos con otras formas lírico-dramáticas existentes y nos condujo hacia el patrimonio artístico español, con el afán de comparar las especificidades de la murga con otras formas democráticas preexistentes en las que habría podido inspirarse y de las cuales habría heredado características formales músico-teatrales. De este modo, el teatro lírico nacional, y más precisamente la zarzuela de costumbres populares¹⁹, representada durante las fiestas de fin de año y de carnaval (Le Duc, 2003, p. 93), y sus ramificaciones, tales como el género chico o incluso ínfimo, nos llevaron, en primer lugar, a interesarnos en las características de ese género variopinto²⁰, desde sus comienzos en los años 1840, que dieron lugar a la época dorada de la Gran Vía. Según Antoine Le Duc, “zarzuela es un término genérico que sirve para designar cualquier drama escénico escrito en español y que hace alternar el canto con la dicción hablada” ([traducción propia] 2003, p. 93). Este debía incluir una anécdota graciosa, diálogos sazonados con buenas palabras y chistes de buena calidad —un argumento suficiente para mantener la atención del espectador— alternados con cantos: melodías, duetos, conjuntos y coros, a menudo de inspiración popular.

Posteriormente, la zarzuela de costumbres populares nos llevó a indagar sobre una de sus variantes, el *género chico*, nacido tras el levantamiento de septiembre

19 Por oposición a la “zarzuela grande” que hace soñar y que solo iba destinada a un público más acomodado.

20 “El esquema dramático de la zarzuela se enriquece con una parte musical que tiene como objeto animar, dinamizar algunas situaciones cómicas, exaltar, hacer más intensa la expresión de la pasión, o cautivar al espectador por entretenimientos bailados” (Le Duc, 2007, p. 20).

de 1868 que instauró en España, durante el Sexenio Democrático, un clima de tolerancia del que gozó toda la actividad cultural, a pesar de la grave crisis económica que acompañó la revolución política. El Madrid de los años que siguieron a la Septembrina, el Madrid de los primeros barrios obreros vio desarrollarse, como destaca Antoine Le Duc, un nuevo entretenimiento, el género chico, reflejo de las transformaciones que había sufrido una sociedad cuyas capas populares y cuya clase media no podían permitirse el lujo de acudir a un espectáculo de tres horas y cuyo tema les parecía, a menudo, demasiado alejado a sus preocupaciones inmediatas. Así nació el teatro por horas o por secciones²¹, alimentado por piecitas en un acto llamadas *sainetes*. Para compensar la sobriedad del decorado y de los trajes, el sainete debía tener ingenio y animación. De hecho, todo reposaba en los actores, que tenían que demostrar un especial talento para reproducir el acento, los gestos y las posturas de los personajes populares a los que les era dado encarnar. A partir de 1880, resultó obvio que el texto podía ser acompañado de música sencilla, directa, accesible a todos. El sainete con música se convirtió en el sainete lírico, y el nuevo género recibió el apelativo de *género chico* (Le Duc, 2003, p. 311). El objetivo del género chico era fundamentalmente desatar las carcajadas para liberar al auditorio de la rutina y los problemas cotidianos. Este género, en boga hasta los primeros años del siglo XX, se había orientado hacia la crítica de la actualidad, con un tono burlón, trocando así los temas mitológicos o históricos (Regidor, 1996, p. 20), demasiado alejados de la realidad del público, por un abanico de anécdotas más centradas en el sujeto-receptor y su entorno sociopolítico. Esta fórmula, decididamente “contemporánea y extraña” a cualquier afán de prestigio o a cualquier necesidad de adaptarse a unas normas vigentes, más allá de la de satisfacer los gustos de la mayoría de los espectadores (Romero, 2005, p. 16), hizo emerger un tipo de teatro permeable a los nuevos contextos sociales que podríamos calificar de “espejo de la sociedad”, asegurándose, de esta manera, cierto éxito entre los estratos sociales que no formaban parte de las élites ni de los dirigentes, sino más bien de los artesanos, del pequeño comercio y de los pequeños funcionarios.

En esa época, en la que también florecen las *variedades*²² y operetas desdeñadas y relegadas a la categoría de *género ínfimo*, derivado directo del género chico, se verá

21 “Con el fin de atraer más espectadores y de compensar las pérdidas sufridas por los teatros en tiempos de crisis, los teatros por horas bajan el precio de las entradas ofreciendo una obra a cada hora en un mismo lugar. Al reducir el precio de los billetes, los organizadores pretendían facilitar el acceso a los espectáculos para los trabajadores, jubilados, turistas y noctámbulos de todo tipo, ya que la brevedad de las obras propuestas permitía realizar otras actividades por la tarde noche” (Regidor, 1996, p. 20).

22 El espectáculo de variedades, como su nombre lo indica, ofrece varios ingredientes: números de circo y de danza, mimo, canciones intercaladas en una intriga rudimentaria y dramas en miniatura (Le Duc, 2003, p. 366).

nacer un género nuevo: la canción-espectáculo, nueva cara de la zarzuela chica de costumbres populares o del espectáculo de variedades, reflejo de la masificación y de las mutaciones experimentadas por el teatro español de fines del siglo XIX. Para Serge Salaün (1990, p. 16), la *canción*, como la suelen llamar, se irá desolidarizando de su contexto de gestación para convertirse en un género en sí, conocido con el nombre de cuplé o *couplet*. El cuplé satírico o político²³ que, a semejanza del género chico, demostraba un estilo contestatario y crítico en sus comienzos, gracias al clima instaurado tras la Septembrina, le cederá el paso en el escenario al cuplé sicalíptico, más comercial, que se centrará en la evocación del cuerpo-objeto erótico-pornográfico. Coincidiendo con Le Duc, “se considera sicalíptico todo aquello que en un espectáculo lírico o de una revista de variedades contraviene la moral social de la época” (2003, p. 368). Esta tendencia dio lugar, a su vez, al cuplé sentimental, bajo la influencia de la ola moralizadora de principios del siglo XX, y pondrá en segundo plano la desnudez y las audacias verbales (Salaün, 1990, p. 133). Estos esbozos de las formas lírico-dramáticas nos conducen a postular que el fenómeno *murga* podría tener parentesco estrecho con aquellos cuplés en boga a finales del siglo XIX en España. Presenta fuertes semejanzas temáticas y formales tanto en sus intenciones como en sus motivaciones y, por lo tanto, podría ser una versión carnavalesca del cuplé, una suerte de género chico a la uruguaya.

Conclusiones

El disciplinamiento del carnaval, que había conducido a una escisión de las propuestas festivas con base en el origen socioeconómico de los “participantes”, en un afán por canalizar los regocijos carnavalescos, parece ser un terreno fértil y propicio para la emergencia de este tipo de entretenimientos, tal como lo fue el Madrid posterior a 1868 para el género chico e ínfimo. No olvidemos que las propuestas recreativas madrileñas tenían repercusiones en la oferta y la demanda en Montevideo, siquiera desde el punto de vista de la movilidad de los espectáculos españoles que regularmente hallaban un público del otro lado del océano.

Por lo tanto, si cruzamos: 1) la imposibilidad para La Gaditana y toda imitación casual de haber engendrado las murgas uruguayas, 2) la existencia de compañías de carnaval que aliaban textos y proezas vocales desde fines del siglo XIX y las semejanzas genéricas, en cuanto a fondo o forma, que existían tanto en España como

23 Emanado de los sectores liberales, su blanco era, obviamente, el medio conservador. No obstante, como lo subraya Serge Salaün, no tardará en perder esta dimensión crítica y fungirá mayormente como una expresión del conformismo político (1990, p. 31).

del otro lado del océano (teatro por horas²⁴, couplé satírico, político o sicalíptico), 3) la necesidad para una sociedad en plena evolución de encontrar entretenimientos que correspondan a sus exigencias, sus expectativas y motivaciones sin omitir la importancia que puede cobrar la pertenencia a un estrato social en la elección o la determinación de las producciones culturales, así como la situación sociopolítica en la evolución de estas, y 4) la ascendencia que unía España y Uruguay, Madrid y Montevideo, no nos parece incongruente o irrazonable suponer que el fenómeno uruguayo *murga* pudo ser el fruto de una evolución, de una larga maduración anónima generada por los componentes humanos, sociales, económicos y políticos de la sociedad y que pudo ser influenciado por formas culturalmente vecinas, tales como el teatro lírico-dramático español y sus ramificaciones.

Dado que la emergencia del fenómeno *murga* y la de la chirigota conocieron recorridos gestacionales semejantes, ¿la diferencia entre ambas formas no residiría, en este caso, en la existencia de dos crisoles diferenciados, pero con influencias comunes?

Bibliografía

- Agrafojo, N. (7 de junio de 2007). Reencuentro en el Falla. *La Voz de Cádiz*. Recuperado de http://www.lavozdigital.es/cadiz/prensa/20070607/cadiz/reencuentro-falla_20070607.html.
- Aguilar, J. (1983). *Los carnavales y la murga sevillana de los años 30*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Aharonian, C. (2 de marzo de 1990). ¿De dónde viene la murga? En *Semanario Brecha*, p. 22.
- Alfaro, M. (2002). Los uruguayos y el carnaval. Representaciones sociales e identidades colectivas en el espacio mítico de la fiesta. *Cahiers du CRICCAL*, 28, 21-28.
- Alfaro, M. (1998). *Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce.
- Arturaola H. (2004). Influencia de España en el carnaval de Montevideo. En *Actas del 2º Congreso Gaditano del Carnaval*. 2, 3 y 4 de mayo de 2003 (pp. 19-26). Cádiz: Asociación de Autores Carnaval de Cádiz.
- Barrán J. P. (2004). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: el disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Banda Oriental.
- Beinstein de Alberti, E., R. de Berro, M., Mieres, C. y Miranda, E. (1966). *Diccionario uruguayo documentado*. Montevideo: Biblioteca de la Academia Nacional de Letras.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction*. París: Minuit.

24 No olvidemos, efectivamente, que el espectáculo de murga, y de carnaval en general en Montevideo, tenía y tiene esta peculiaridad de presentar espectáculos distintos cada cuarenta y cinco minutos aproximadamente y que la organización de dichos espectáculos facilita ampliamente al público el acceso a una sola de las distintas partes de la tarde-noche por elección o por obligación, como fue el caso para el teatro por horas.

- Caras y Caretas* (8 de octubre de 2013). El instrumento: murga. Recuperado de: <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0004080157&s=o&lang=es>.
- Caras y Caretas* (27 de febrero de 1914). Una murga. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0004080157&s=o&lang=es>.
- Carnaval de 1919*. Montevideo: Archivo Sala Uruguay de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Carnaval de 1921*. Montevideo: Archivo Sala Uruguay de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Carnaval de 1925*. Montevideo: Archivo Sala Uruguay de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Carvalho Neto, P. (1967). *El Carnaval de Montevideo: Folklore, historia, sociología*. Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras.
- Cuadrado Martínez, U. (2006). *El Carnaval de Cádiz en el siglo XX*. Cádiz: Publicaciones del Sur.
- 50 años con DAECPU (2002). Montevideo: El Hacha.
- Diverso, G. (1989). *La representación del carnaval*. Montevideo: Coopren.
- Diverso G. y Filgueiras, E. (1993). *Montevideo en carnaval: genios y figuras*. Montevideo: Monte Sexto.
- Espasa-Calpe (s. f.). *Enciclopedia Universal ilustrada europeo-americana*, t. XXXVII. Barcelona: Espasa-Calpe.
- Fornaro M. (2002). Iniciación, pertenencia y alteridad en las murgas uruguayas. En: *Actas del V y VI Congresos de la SIBE* (pp. 119-138). Barcelona: Sociedad de Etnomusicología.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- García Canclini, N. (2002). Noticias recientes sobre la hibridación. En: *Actas del V y VI Congresos de la SIBE* (pp. 5-22). Barcelona: Sociedad de Etnomusicología.
- Gruzinski, S. (1999). *La pensée métisse*. París: Fayard.
- Guerrero, J. y Osuna, J. (S. f.). Investigando el carnaval. En: *Carnaval en Cádiz*. Cádiz: El Diario de Cádiz.
- Guimerá Peña, R. (1995). *75 años dando la murga*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y Cabildo de Tenerife.
- Laplatine, F. y Nouss, A. (1997). *Le métissage*. París: Flammarion.
- Le Duc, A. (2003). *La zarzuela. Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*. Sprimont: Pierre Mardaga.
- Le Duc, A. (2007). *La zarzuela. Voyage autour du théâtre lyrique national espagnol*. París : Mare & Marin.
- Martínez de León, H. (Feb. 22 de 2009a). La murga cumple cien años. *Bitácora, Suplemento Semanal*. Recuperado de <http://www.bitacora.com.uy/auc.aspx?2113,7>.

- Martínez de León, H. (2009b). *Como el día más glorioso. Origen y evolución de la murga uruguaya a 100 años de su nacimiento*. Buenos Aires: Diéresis.
- Murga Brujas del Infierno* (1976). Montevideo: Archivo del Museo Histórico Cabildo de Montevideo.
- Murga Siglo XX* (1904) [fragmento del repertorio presentado en el Café-Concierto Novedades de Sevilla, carnaval de 1904]. Madrid: Archivo de la Biblioteca Nacional.
- Nouss, A. (2005). *Plaidoyer pour un monde métis*. París: Textuel.
- Ortiz, F. (2002). Del fenómeno social de la ‘transculturación’ y de su importancia en Cuba. En: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Payán Sotomayor, P. (S. f.). El lenguaje carnavalesco. En: *Carnaval en Cádiz*. Cádiz: El Diario de Cádiz.
- Real Academia Española (1992). *Diccionario de la lengua española*. 21ª edición, t. II. Madrid: Espasa Calpe.
- Regidor Arribas, R. (1996). *Aquellas zarzuelas*. Madrid: Alianza.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*. París: Seuil.
- Ricoeur, P. (2002). *La poética del sí-mismo*. Buenos Aires: Biblos.
- Ricoeur, P. (2006). La vida: un relato en busca de narrador. *Ágora, Papeles de Filosofía*, 25(2), 9-22.
- Rodríguez, J. L. (2004). *Por Siempre Murga. 100 años de Magia*. Montevideo: Fundación Proyecto Sur, Ed. Frontera.
- Romero Ferrer, A. (2005). *Antología del Género Chico*. Madrid: Cátedra.
- Salaün, S. (1990). *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Solís, R. (1966). *Coros y chirigotas. El carnaval en Cádiz*. Madrid: Taurus.