



Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: La murga uruguaya y la construcción de identidad : Bajtin, El Rey Momo y Agarrate Catalina, la resistencia en los discursos murgueros y la crítica paródica

Autores (en el caso de tesis y directores):

Constanza Yamila Aftyka

Florencia Lucía León Oliver

Santiago Gándara, tutor

María Bruni, co-tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2016

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

TESIS DE GRADO PARA LA LICENCIATURA EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN



“LA MURGA URUGUAYA Y LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDAD.
BAJTIN, EL REY MOMO Y AGARRATE CATALINA, LA RESISTENCIA
EN LOS DISCURSOS MURGUEROS Y LA CRÍTICA PARÓDICA”.





UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

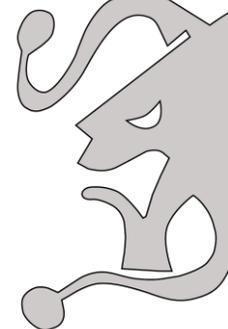
TESIS DE GRADO PARA LA LICENCIATURA EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN



PRESENTAN: Constanza Yamila Aftyka y Florencia Lucía León Oliver
DIRECTOR DE LA TESIS: Santiago Gándara
CO DIRECTORA DE LA TESIS: María Bruni
BUENOS AIRES, OCTUBRE 2015



PRÓLOGO



*“El arlequín – figura secular de
carnavales europeos y comedia del arte
italiana- no está dibujado como una máscara
sobre una cara, sino como una cabeza
entera que no tiene un ser humano detrás.*

*Parece que este personaje humilde,
acrobático, pícaro, humorístico, insolente y
popular fagocitó al hombre que lo
interpretaba y cobró vida propia. Según su
creador, los cuernos del gorro son carne de
ese arlequín biológico, encarnación de una
raza singular, la carnalera”.*

Agarrate Catalina. El libro



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
---------------------	----------

CAPÍTULO I - “De “La Gaditana” a “La Gaditana que se va”: características y origen del Carnaval, llegada del fenómeno a Uruguay.”	7
--	----------

Orígenes del Carnaval.	7
Cádiz: Fiestas Típicas Gaditanas.	8
De las fiestas típicas gaditanas a la restitución del carnaval.	9
La murga.	10
Surgimiento y lógica de expresión del género.	10
Identidad y Tradición Murguera.	14
Carnaval en Uruguay.	16
Los tablados.	17
Contexto socio-cultural.	18
Institucionalización del carnaval uruguayo.	19
Murga y militancia.	21
El caso de “La Soberana”.	21
La murga en tiempos de dictadura.	23
Agarrate Catalina.	26
Presentaciones en carnaval.	27

CAPÍTULO II - “De la coronación del tonto a la institucionalización del Carnaval: cambios y consecuencias de la entrada a la Industria Cultural.”	30
--	-----------

El carnaval en la Edad Media: analogías y diferencias con el caso de referencia.	32
El lenguaje de la cultura popular	33
La “normalización” de las formas del carnaval	35
De lo Popular a lo Masivo: Concurso de Carnaval.	38
La Industria Cultural: la espectacularización de la murga y el carnaval.	42



CAPÍTULO III - “De la parodia de lo cotidiano a la puesta en escena de los prejuicios sociales: la deconstrucción del imaginario colectivo y el discurso del poder” ____ 46

Cuplé “Las maestras” _____	50
Cuplé “Las banderas” _____	58
Cuplé “Las guerras” _____	64
Cuplé “La violencia” _____	69
Reflexiones finales _____	76

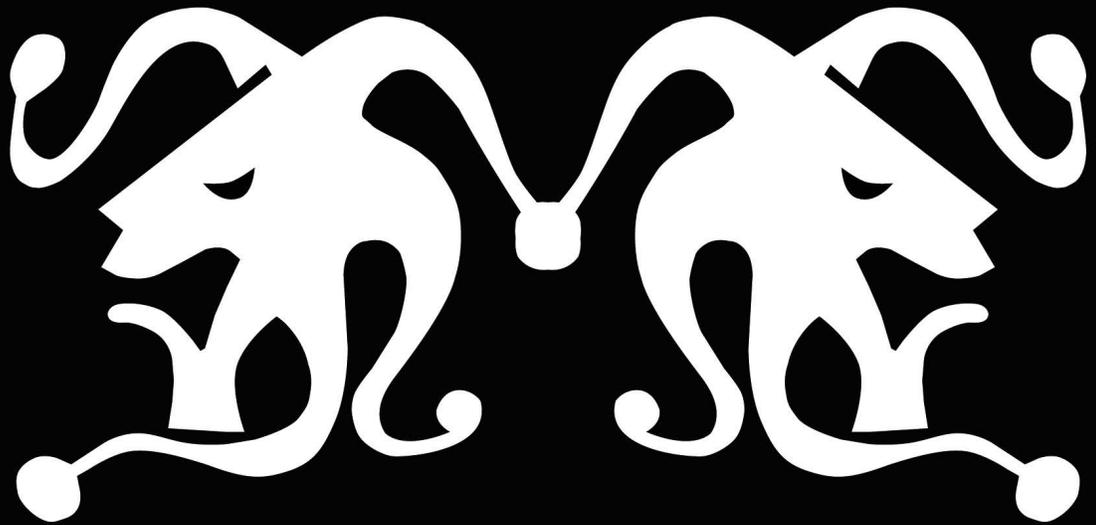
CAPÍTULO IV - “De la crítica política a la lógica de mercado: la hegemonía y las posibilidades de resistencia murguera.” _____ 78

Las formas de resistencia murguera. _____	78
El género murguero como mediación. _____	83
Las posibilidades de la Cultura Popular. _____	85
Las posibilidades de la murga uruguaya. _____	89
Las implicancias de la lógica comercial. _____	92

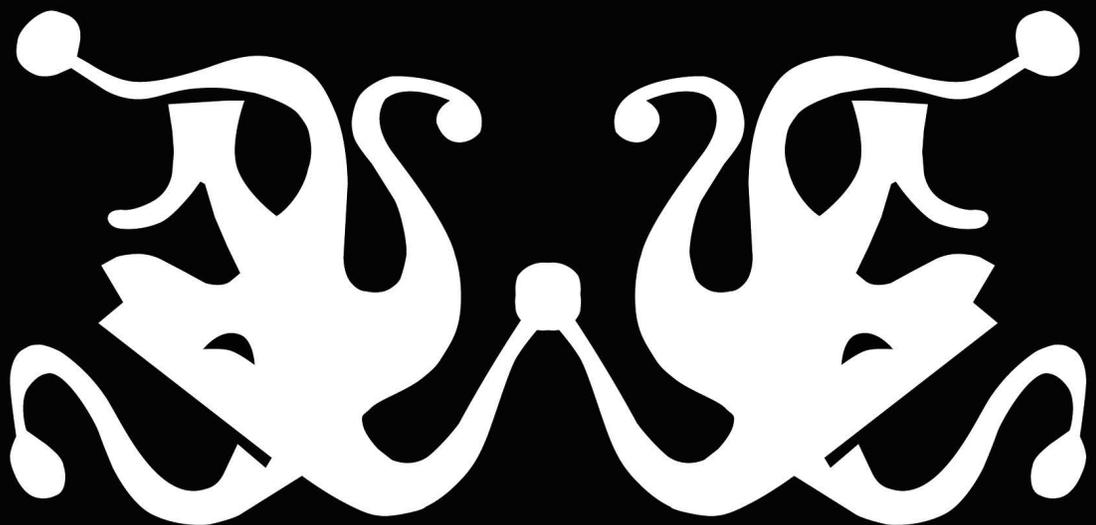
CONCLUSIONES _____ 96

BIBLIOGRAFÍA _____ 105

ANEXOS _____ 108



INTRODUCCIÓN



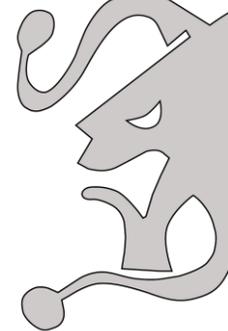


INTRODUCCIÓN

La murga es un género discursivo propio de la cultura popular que se caracteriza por combinar dos grandes disciplinas artísticas: el teatro y la música. Este fenómeno, que tiene lugar principalmente durante las fiestas de Carnaval, se expandió a lo largo de los años por varios países, entre los que contamos a Uruguay, España, Argentina, Panamá y Colombia, adoptando en cada uno rasgos distintivos. En el caso particular de la murga uruguaya, se presentan personajes enmascarados, maquillados o disfrazados que son puestos a funcionar siguiendo una línea narrativa argumental en la que generalmente la temática gira en torno de acontecimientos sociales y políticos ocurridos en el año, siempre con un tratamiento humorístico de las situaciones. Tanto la murga como el carnaval, se constituyeron para este país rioplatense, como expresión y práctica de la cultura tradicional popular.

En el mes de febrero, en la ciudad de Montevideo, se desarrollan los festejos del carnaval que tienen una duración de cuarenta días, siendo considerado el “Carnaval más largo del mundo”. Las murgas que se presentan en los tablados y participan del concurso oficial son el principal atractivo de decenas de miles de espectadores, entre ellos turistas. En las últimas décadas, la fiesta del carnaval uruguayo se convirtió en un objeto de exportación que carga en sí mismo la identidad del país que se construye en los discursos murgueros.

Para conocer el modo en que una sociedad (en este caso la uruguaya) se piensa a sí misma, analizaremos el caso de “Agarrate Catalina”, una murga fundada hace catorce años y que participa en el Carnaval mayor desde el año 2003, habiendo obtenido el primer lugar en el concurso oficial en cuatro oportunidades (2005, 2006, 2008 y 2011). Actualmente, esta murga realiza giras internacionales en las que exponen los repertorios presentados en el concurso oficial del carnaval. Este fenómeno que ha traspasado las fronteras de la República Oriental, merece especial atención para las Ciencias Sociales porque, como afirma Milita Alfaro, “*no sólo importa lo que la sociedad es; también importa*



–a veces más- lo que la sociedad cree ser, la forma en que se piensa a sí misma, en que se imagina y se autorrepresenta”¹.

Desde sus comienzos, la murga se ha caracterizado por ser una manifestación artístico-popular contrapuesta a las expresiones artísticas consideradas “cultas”. La forma satírica de representación de los acontecimientos sociales constituye parte fundamental de la identidad de la murga, y evidencia su función social y cultural. A partir del análisis de este género se buscará dar cuenta de la música como constructora de identidad cultural, y de las implicancias y/o consecuencias de esa construcción.

Consideramos que los objetivos puestos en juego en este trabajo, pueden conducir, en las conclusiones, al hallazgo de nuevos saberes científicos en el campo de la comunicación, aportando conocimiento acerca de los modos en que las culturas populares producen y reproducen los discursos. Buscamos conocer cómo las clases populares se apropian de los distintos elementos de lo social para investir los objetos culturales con su propio sentido, sosteniendo que esta operación involucraría conceptos que son objeto de estudio de la Ciencias Sociales.

En esta investigación analizaremos cuál es el mecanismo por el cual la murga uruguaya interpela y construye identidad. Realizaremos el análisis específico en base al caso de “Agarrate Catalina”, uno de los grupos exponentes de la murga uruguaya, tomando como corpus de análisis algunos de sus cuplés y material de referencia en torno al tema. De esta manera, contextualizaremos el trabajo buscando reconstruir el proceso de producción de sentido propio de este género, y el recorrido simbólico en algunas de las canciones de este conjunto en particular. Realizaremos, entonces, un análisis de las condiciones de producción de los discursos que permita identificar los recursos con los que se produce el material que da forma a la crítica que se ejerce en las presentaciones de la murga en el carnaval.

¹ ALFARO, Milita, “Carnaval”. Ediciones Trilce, Montevideo, Uruguay, 1998. Pag. 7



Dado que creemos que en este tipo de producciones musicales hay operaciones discursivas que evidenciarían relaciones de poder y conflicto entre clases, el objetivo será establecer si hay una relación (y en este caso, determinar cuál sería la misma) entre la producción discursiva de la murga, las clases populares y el discurso hegemónico acerca de las problemáticas sociales. La hipótesis que buscamos corroborar a partir del desarrollo de este trabajo es que la producción discursiva de la murga uruguaya (y de Agarrate Catalina en particular) es una forma de evidenciar la codificación que se hace de los problemas sociales desde una posición hegemónica, buscando entrar en conflicto con la misma a través de la parodia. Al ponerlos en evidencia la operación que se está realizando en ese acto es la “desnaturalización” (en el sentido barthiano) de esos discursos que están enraizados en la sociedad sin ningún cuestionamiento, justamente por ser los discursos generados desde las posiciones hegemónicas. Para aplicar lo sostenido al caso de referencia, analizaremos algunos cuplés de la murga buscando en los mismos las marcas que nos permitan evidenciar esta situación, esta puesta en escena, sin perder de vista la contextualización social, política y cultural puesta en juego en esta operación.

Para cumplir estos objetivos, recurriremos a diferentes instrumentos utilizados para el caso, que definen el diseño experimental de nuestro proyecto.

En primer lugar, se realizará un análisis de los textos que conforman el corpus de antecedentes al presente trabajo, compuesto por libros de referencia acerca del fenómeno de la murga en general, la murga uruguaya y sus orígenes y el caso de la murga “Agarrate Catalina” y sus antecedentes / antecesoras. Para explicar la relevancia del caso en el campo de la comunicación también recurriremos a entrevistas realizadas a los actores implicados en particular y personajes de referencia en torno a la problemática, buscando analizar a partir de las perspectivas de los mismos actores las condiciones de producción de los discursos y su historización. Este material será relevado de Internet, programas de interés cultural uruguayos y argentinos, entrevistas publicadas en medios y publicaciones que tratan el tema, y cualquier otro relevante para este fin.



A su vez, cotejaremos estas explicaciones acerca de las condiciones de producción que se erigen desde los actores, con los pensamientos de varios autores relevantes en el campo de la comunicación, buscando establecer las comparaciones que nos permitan hablar de un desarrollo común de condiciones y no de casos aislados, evidenciando así una “forma de hacer” de los discursos de la murga uruguaya, que forjarían de esta manera la identidad propia del género, a la vez que generarían una identificación en el conjunto social. De esta manera realizaremos una reflexión del fenómeno de la música como constructora de identidades sociales, considerando para este análisis todos los conceptos y desarrollos relacionados a los géneros discursivos, las lógicas de producción y reproducción de los significantes que circulan en el imaginario social, la cultura y los medios, lo popular y lo masivo, la lucha de clases, el conflicto, la resistencia, etc.

Para develar ciertos rasgos específicos que caracterizan a este género y lo diferencian de otros, se realizará un recorrido por los orígenes del carnaval en general y de la murga en particular que permita encontrar aquellos sentidos cristalizados y reproducidos en sus elementos más representativos a través del tiempo. Los cambios y transformaciones, junto con las persistencias y resistencias dentro del género, permitirán dar cuenta de las concepciones ideológicas y políticas de la sociedad en que se inscriben esos discursos. Esta instancia del análisis será basada en los textos de Bajtín acerca del carnaval en la Edad Media a fin de hallar analogías y diferencias con el carnaval uruguayo. Se evaluará cómo funcionan de los conceptos “popular”, “masivo” e “industria cultural”, en relación al fenómeno del carnaval en los distintos momentos históricos.

También incluiremos la consideración del marco histórico de referencia, ya que creemos que explica la lógica de expresión del género, por lo cual es prioritaria no sólo la atención a la historia del carnaval uruguayo, (sus orígenes, los cambios y transformaciones dentro del género, las persistencias y resistencias, lo político e ideológico), sino la situación actual de la murga, con la espectacularización, su inclusión en una industria cultural que tiene como consecuencia la comercialización del género, y los condicionamientos inherentes



al Concurso del Carnaval que se vinculan directamente con el proceso de institucionalización del fenómeno del carnaval, junto con sus reglamentaciones, determinantes para la expresión de los conjuntos. Veremos allí qué sucede con el paso de lo popular a lo masivo. A lo largo de este desarrollo, se precisará el contexto histórico del que esta práctica surge y en el cual se inserta para, a partir del estudio de los recursos discursivos, los elementos retóricos y la tematización de las problemáticas sociales, poder identificar los distintos niveles de crítica que se ejerce dependiendo del momento social y político del país.

En este sentido, cabe hacer una breve mención al cambio de gobierno que se produjo en Uruguay en el año 2005 y su repercusión en términos simbólicos. Históricamente el panorama político uruguayo estuvo disputado entre dos fuerzas dominantes: los “blancos” y los “colorados”, presentando un modelo bipartidista de la sociedad. Con la llegada al poder del Frente Amplio en el año antes referido, se produjo un quiebre en esta estructura y se abrió el juego político a nuevos actores y propuestas.

Esta transformación que se dio en el ámbito gubernamental, tuvo consecuencias en diversos espacios sociales como en el caso de la murga “Agarrate Catalina”, en la que identificamos un punto de inflexión en sus discursos. A través del análisis, se indagará si este supuesto se corrobora y cuáles fueron las condiciones que le dieron lugar.

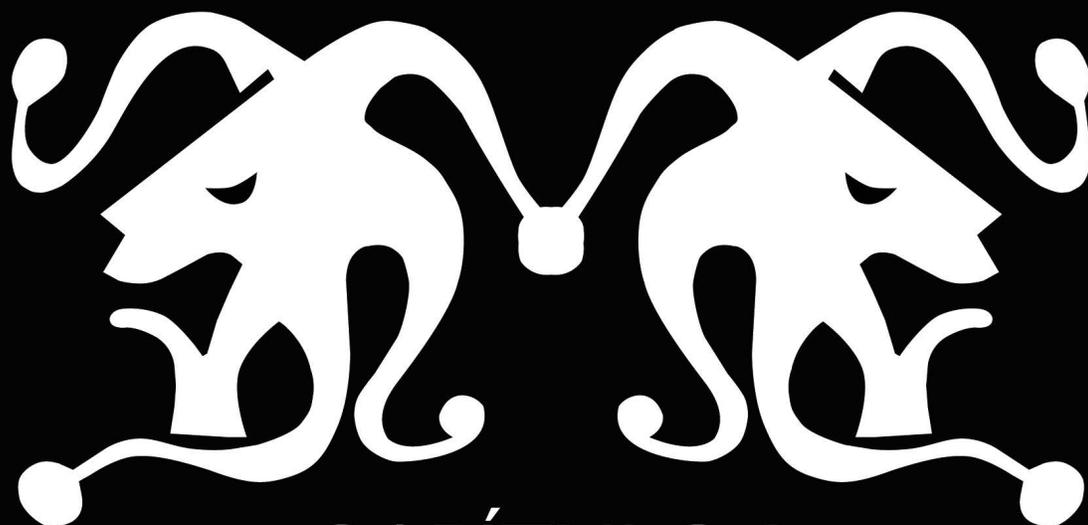
Con todo este corpus como referencia procederemos al análisis específico de los cuplés, en donde buscaremos corroborar o falsear la hipótesis planteada, incorporando los marcos de referencia específicos, analizando marcas y huellas de los discursos hegemónicos en los mismos, e identificando en cada caso los recursos discursivos con los que se produce el material. En esta etapa, la más semiótica de la investigación, tomaremos como referencia para la ejemplificación cuatro cuplés de la murga, dejando para el análisis los cuatro que consideramos de mayor valor simbólico por ilustrar más claramente lo sostenido en la hipótesis. Estos cuplés para análisis son “Las cucarachas – El fin del mundo” (Presentación



2006), “Las Maestras” (Presentación 2007), “Las banderas” (Presentación 2007) y “La Violencia” (Presentación 2011).

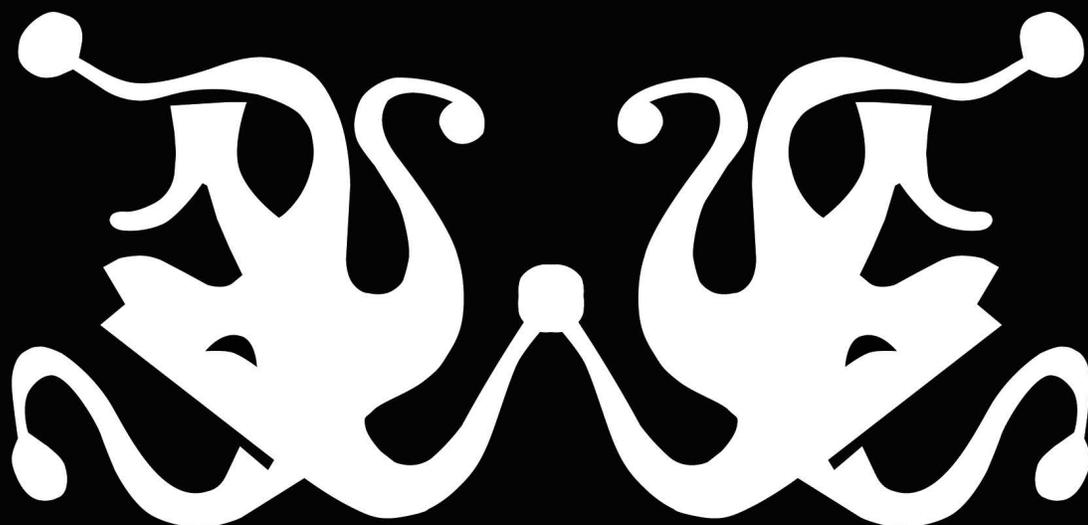
Es menester señalar en este punto, que la presente es una investigación en producción, y no en recepción. Buscamos desentramar los sentidos que circulan y establecen las condiciones de producción de estos discursos murgueros, centrándonos siempre en el análisis de los procesos de producción del material inherente al género.

La utilización de encuestas se efectúa únicamente como apoyo para la contrastación de la hipótesis, pero nunca como un análisis en la recepción de estos discursos, arista que podría analizarse en investigaciones futuras. El objetivo de este trabajo es conocer la lógica de producción del género (que sostenemos es la que le da identidad), analizar sus marcas presentes en la materialidad signica, e identificar si en la praxis se produce una "puesta en evidencia" de los discursos hegemónicos a través de recursos estilísticos propios de este género. Lo que sucede con el público a partir de esta "develación" o puesta en escena de los sentidos dominantes, excede los límites de la presente investigación, que llegará solamente a corroborar si lo que se logra al poner en evidencia los discursos dominantes, hegemónicos, es una suerte de "desnaturalización" de esos discursos que circulan en la sociedad y son tomados y reproducidos por los agentes sociales.



CAPÍTULO I

“De “La Gaitana” a “La Gaitana que se va”:
características y origen del Carnaval, llegada
del fenómeno a Uruguay.”





CAPÍTULO I

“De “La Geditana” a “La Geditana que se va”: características y origen del Carnaval, llegada del fenómeno a Uruguay.”

En la noche del Carnaval todo vale,

dice la leyenda.

FYZZb'dcdi `Uf

Orígenes del Carnaval.

El Carnaval es un festejo que tiene lugar en el espacio público, generalmente en la calle, y que desde su origen se caracterizó por combinar el uso de disfraces, máscaras y serpentinas con juegos como persecuciones que implican arrojar agua, barro o huevos a los participantes; sumado a la presencia de distintos elementos como desfiles y comparsas que acompañan esta celebración popular. El rasgo más saliente del Carnaval, es la permisividad y descontrol reinantes que habilitan la satisfacción de los deseos que la moral cristiana reprime inmediatamente después durante la “cuaresma”.

En estos intervalos temporales se acostumbraba realizar grandes banquetes y permitir lo que el resto del tiempo estaba prohibido como ridiculizar leyes, satirizar a los reyes a través de la figura del bufón y consentir que los soldados vistieran de mujer.

Esta costumbre, que se expandió desde el Imperio Romano por el resto de Europa, y fue llevada a América por españoles y portugueses en el siglo XV,



encontró un lugar de privilegio en Cádiz, por su estratégica ubicación geográfica para los comerciantes genoveses.

Cádiz: Fiestas Típicas Gaditanas.

El Carnaval de Cádiz, que se consolidó como fiesta popular y anárquica alrededor del siglo XVI, debió afrontar las presiones de la Iglesia Católica que pugnaba por su eliminación o al menos por su control. Dado que al poder eclesiástico y político le fue imposible suprimir esta tradición, optó por su reglamentación, estableciendo espacios concretos para su realización a fin de ejercer una vigilancia concreta. La creciente regulación de los festejos a mediados del siglo XIX, condujo a que en el carnaval europeo, que no tenía una forma definida, prevaleciera el modelo gaditano. Durante los siglos subsiguientes, esta festividad fue incorporando elementos estéticos y simbolismos propios de la cultura popular local y otros provenientes de la región mediterránea.

Los dos componentes fundamentales del Carnaval de Cádiz eran el disfraz y la máscara, mediante los cuales se producía una ruptura y una inversión del orden social vigente. A partir de la sustitución de las identidades, se creaba un espacio propicio para comer, beber, criticar y parodiar a la sociedad y sus estamentos jerárquicos. En ese momento, las clases dominadas se permitían cuestionar a cultura dominante a través de la sátira, recurso artístico-verbal que ponía en juego expresiones populares prohibidas y excluidas de la comunicación oficial.

La tensión política y la conflictividad social desencadenadas en 1936 con la eclosión de la Guerra Civil Española, repercutieron en los festejos del Carnaval. Un año más tarde, Franco prohibió la celebración de los carnavales en todo el territorio español, lo que significó un fuerte cercenamiento de la expresión popular. Las movilizaciones obreras fueron la excusa perfecta para establecer duras restricciones en el espacio público, trasladando las actividades callejeras y las fiestas populares al ámbito privado. En este pasaje, el Carnaval sufrió profundas



transformaciones que implicaron la desaparición de algunos de sus elementos y el surgimiento de otros nuevos. Se practicó, en esta época, una fuerte censura sobre todas las manifestaciones artísticas que resultaban sospechosas de transgredir y alterar el orden social y político impuesto por la dictadura franquista. El poder oficial encontró que las canciones de las agrupaciones musicales populares se constituyeron históricamente como un vehículo ideal para transmitir la ideología del pueblo y ejercer la crítica al régimen, motivo por el cual aumentaron los controles sobre lo dicho en sus letras. Este condicionamiento, que obligó a los gaditanos a agudizar el ingenio para sortear los obstáculos aplicados por los censores, tuvo por resultado la aparición de discursos con “doble sentido”, en los que el mismo era manifestado en el plano de la connotación y siempre con tono picaresco.

La institucionalización del Carnaval produjo un desplazamiento de ciertos elementos propios de la cultura del pueblo, al dominio de las clases dominantes, desdibujando el conflicto que esta celebración consagraba.

De las fiestas típicas gaditanas a la restitución del carnaval.

El período de transición de las Fiestas Típicas Gaditanas al Carnaval se centró en la recuperación de algunos elementos tradicionales como los coros, que habían sido excluidos de los festejos en los tiempos de la dictadura franquista. El Carnaval de Cádiz adquirió una función política y simbólicamente relevante, constituyéndose en una herramienta de expresión popular y como forma cultural legítima de identidad local.

Se evidencia, en base al desarrollo histórico, una permanente lucha entre las clases por la apropiación de este objeto cultural. Por un lado, se alzan las banderas de las culturas populares reclamándolo como parte de su identidad, y por el otro, aparecen los discursos de las instituciones que desde el poder político promueven su control y reglamentación. Esta puja desatada en el campo simbólico del Carnaval resultó, a principios de los años 80, en un híbrido que conjuga



elementos heredados de las Fiestas Típicas franquistas con aquellos que aspiraron a recuperar el carnaval previo a la guerra.

LA MURGA.

Surgimiento y lógica de expresión del género.

Al hablar de “género” lo haremos en el sentido que propone Oscar Steimberg, cuando define a los géneros como “*clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su concurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social*”². Consideraremos a la murga como género ya que, como veremos a continuación, se encuentran regularidades dentro de su lógica de expresión que son las que conforman el universo de lo esperable en torno a este fenómeno en particular³.

En la actualidad, parte fundamental de los festejos de carnaval son las murgas. Este género se caracteriza por ser una expresión artística popular que retoma elementos del teatro como los disfraces, el maquillaje y una línea narrativa argumental para su puesta en escena y los combina con ritmos de candombe y otros de marcada percusión. La presencia de personajes como Momo (representante en mitología griega del sarcasmo y la ironía), Pierrot (protagonista astuto e irónico de la Comedia del arte) y Colombina (criada de quien Pierrot está

² STEIMBERG, Oscar, “Proposiciones sobre el género”, en *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993. Pág.45

³ En relación con los géneros discursivos, Mijail Bajtin define ese efecto de previsibilidad y esas articulaciones históricas como “horizontes de expectativas” que operan como “correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua”. En “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México, Editorial Siglo XX, 1990.



enamorado) dan cuenta de la influencia europea, principalmente de la italiana y española.

Concretamente, el nacimiento de la murga se produce en territorio español, como término utilizado para designar a músicos improvisados que se reunían en el espacio callejero y en fiestas populares para pedir dinero. Estas orquestas hacían referencia a situaciones políticas y sociales con tono picaresco en sus canciones y utilizaban instrumentos caseros, percusión y guitarras para elaborar e interpretar sus melodías de rumbas y pasodobles. Esta forma artística, típicamente callejera en sus inicios, comenzó a ser incorporada por otras formas institucionalizadas del arte popular español como la zarzuela y a subdividirse en categorías como “chirigotas”, “comparsas”, “cuartetos” y “coros”.

A lo largo de los años, la murga fue construyendo su propia forma de expresión utilizando elementos de diversos orígenes, que confluyeron para darle identidad a este tipo de manifestación cultural.

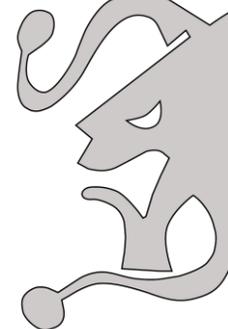
@Ja • g]WU'

La música es el punto de partida y en los cuplés es referencial: se utilizan melodías reconocidas socialmente y sobre su base se escriben nuevas letras. Una de las razones por las cuales las murgas utilizan estas canciones ya conocidas para reformularlas es que de esta manera el espectador puede prestar mayor atención al texto, que es la información nueva y relevante que ofrece la murga en su presentación. Dice Gustavo Diverso que *“las influencias de la música montevideana fueron variando este ritmo hasta la forma conocida como “marcha camión”*, ritmo de las canciones de murgas más conocidas y que se ha convertido en uno de los rasgos más representativos del estilo musical de estos conjuntos”*⁴.

Esta lógica de renovación de las letras constituye un primer rasgo de la lógica de producción murguera.

⁴ DIVERSO, Gustavo, *“Murgas. La representación del Carnaval”*, Montevideo, Edición del autor, 1989. Pág. 32

* La Marcha camión es la base rítmica característica de la murga.



J Yglja YbHJ`mia Uei J`UY`

La forma típica de vestimenta de la murga en carnaval varía según la temática de la presentación; se eligen los “disfraces” o trajes murguistas más acordes o representativos, que se caracterizan por ser de tipo artesanal, coloridos o llamativos. Lo que se buscaría a través de estas expresiones visuales es un reconocimiento de la pertenencia al género en general, y, en el caso de referencia, a la especificidad uruguaya en particular (ya que es la murga estilo “uruguaya” la que en carnaval utiliza este tipo de vestimentas y no otros más asociados al carnaval brasileiro, como sí sucede en el caso del carnaval argentino de Gualeguaychú).

@g`fc`Yg`

En la estructura de cada murga hay roles estatuidos, que ya son estables y que demandan diferentes capacidades para quienes los llevan a cabo. Según resume Diverso, los componentes de la murga serían: un “presentador” (relator o animador), los “Cupleteros” (cantantes – actores encargados de personificar los personajes del cuplé), “los integrantes de la batería” (acompañamiento rítmico) y al “letrista” (compositor de los textos); todos ellos manejándose bajo la dirección del Director de la murga, quien marca los tiempos, el compás y el tono inicial de cada momento cantado. Es el único componente de la murga que se encuentra de espaldas al público la mayor parte del tiempo, recorriendo el escenario.

El letrista es quien recoge de los discursos populares lo pertinente o relevante para el despliegue temático de la murga en cada año, teniendo presente el fenómeno de la receptividad popular inmediata, lo que representará el éxito o del fracaso del conjunto que cantará y escenificará sus versos.

@J`"jHfUi fU`a i f[i YfU`



El contenido temático es lo que la define: las letras dentro del género deben referirse al contexto político-social (no se hace hincapié en la construcción literaria en el sentido del tropos verbal, sino en la referencia contextual de las letras). Estas dependen igualmente de la “métrica”, ya que son textos que están enmarcados y deben llenar el espacio vacío que dejó el texto anterior, justamente por producirse sobre una base melódica determinada (la de estas canciones populares reconocidas socialmente). Esto constituye una suerte de condicionamiento para el letrista de la murga, que crea contenido en función de una forma particular.

Si bien esto se sostiene a lo largo de la presentación, podemos encontrar diferencias entre la presentación y la retirada con respecto a lo que sucede con el popurrí y el cuplé. En el primer par hay formas verbales estatuidas (por el concurso y por considerarse las propias del género) que se corresponderían con una producción más seria y formal; mientras que en el segundo caso la producción es más “libre”, en la que el interés del letrista se desplaza hacia el contenido temático y los términos coloquiales de la jerga popular y *“las metáforas pasan a tener una referencialidad más directa e inmediata”*⁵.

Dc di ff̄miW d`f. fYdfYgYbHUMJCB”

Los momentos de representación en la presentación de la murga son el popurrí y el cuplé, en donde la misma se basa en hechos y situaciones que son de dominio público, que están socializados como un discurso definido anteriormente por los modelos de comunicación, al cual toman como referencia y lo reformulan parodiándolo. El cuplé presenta una interrelación entre el personaje protagonista y el coro que acota y responde, asumiendo el punto de vista que la murga quiere difundir o presenta como propio, y que busca hacer llegar a su público buscando su identificación. En este sentido podemos decir que el cuplé es consecuencia de las condiciones sociales en las que ha sido producido, asumiendo un punto de vista que evidencia o evidenciando el punto de vista al cual se contrapone (esos

⁵ DIVERSO, Gustavo, *“Murgas. La representación del Carnaval”*, Montevideo, Edición del autor, 1989, Pág. 39



puntos de vista son los propios de algún sector social en particular, según sea el caso). Por este motivo dice Diverso que *“el espectador, en cada representación, se encuentra obligado a contrastar al mismo tiempo su propia evaluación, con la opinión que implícitamente da la murga a través de la satirización del mismo hecho (...) la crítica jocosa de las murgas no sólo involucra hechos políticos o sociales, sino que también incluye consideraciones morales, pautas de comportamiento o instituciones sociales de todo tipo”*⁶.

Las murgas rescatan las “voces de la calle” generando la “carnavalización” cultural, entendida como la subversión de valores y normas establecidas, que se da en este caso sobre un escenario bajo la forma de representación. En esto radica la identidad propia del género.

Identidad y Tradición Murguera.

Las formas típicas de la murga, como son las formas discursivas expresadas a través de la crítica y la ironía, el tratamiento de problemáticas políticas y sociales, las formas teatralizadas de presentación, los rasgos musicales, los roles y las vestimentas de los grupos, se mantienen invariables en el tiempo, y constituyen lo que podríamos llamar la tradición murguera, en el sentido expresado por Eric Hobsbawm. Este autor explica que hay una suerte de “tradición inventada” que implica *“un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición (...)”*⁷. Es a través de la institucionalización del carnaval que estas prácticas se formalizan, promoviendo y exigiendo su repetición, dando lugar a la identidad murguera (y uruguaya en particular).

⁶ Ibídem, Pág. 75

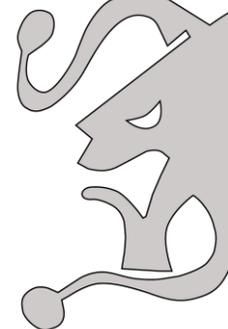
⁷ HOBBSAWM, Eric y TERENCE, Ranger (EDS), *“La Invención de la Tradición”*, Cambridge, Gran Bretaña, 1983. Pág. 8



Es esta forma discursiva (representada a través de la parodia) la que otorga identidad al género y a la vez permite la identificación por parte del público, que comparte un saber que circula en el imaginario colectivo de la sociedad. En este sentido, George Oliven dice que “... es necesario que un discurso al interpelar sujetos vehiculice un mensaje verosímil, pues para que una ideología se realice como tal, capture a los sujetos, provoque adhesión, es preciso que las significaciones producidas por su discurso encuentren eco en el imaginario de los individuos a los cuales se dirige, esto es, es preciso que se dé una cierta adecuación entre las significaciones de ese discurso y las representaciones de los sujetos”⁸.

A pesar de las variaciones en el tiempo, la murga mantiene inalterados sus rasgos típicos y los recursos de que se sirve para exponer sus mensajes. Esto se analizará con mayor detalle en el caso uruguayo.

⁸ Referencia a Magnani, José, en OLIVEN, George Rubén., “Nación e identidad en tiempos de globalización”, En *Globalización e identidad cultural*. Ed. Ciccus. Buenos Aires. 1997.



CARNAVAL EN URUGUAY.

*Vengo de un sitio perdido en el sur,
entre gallegos y tanos.*

*Soy un criollo mestizo y cantor,
que se acunó con el tango compadrón.*

*Madre milonga llorando su amor,
padre tambor africano.*

*Y el paso doble de un barco a vapor,
herencia de gaditanos*

“Montevideo” – Tabaré Cardozo

En el caso montevideano, la influencia y la herencia del carnaval proveniente de Cádiz puede explicarse al tener en cuenta que España era la principal proveedora de inmigrantes al Uruguay, y fundamentalmente a Montevideo, la ciudad más importante para el 900, que ya contaba con unos 300.000 habitantes. En este contexto nacen las murgas uruguayas en 1909. El antecedente más próximo es “La Gaditana”, un grupo de zarzuela que en ese mismo año viajó a Uruguay para presentar una obra que no convocó la cantidad de público suficiente, lo que dejó sin dinero a los artistas para pagar su pasaje de regreso a Cádiz y los impulsó a cantar por las calles de Montevideo coplas de las murgas de su ciudad de origen para recaudar algo. Este infortunio generó que al año siguiente surgiera una agrupación de carnaval con el nombre “Murga La Gaditana que se va”, que parodiando lo acontecido logró la inserción del género con estilo gaditano en tierras uruguayas.

En este contexto seguía teniéndose como referencia la música de las zarzuelas más populares de la época, lo que derivó en la tradición murguera de



usar melodías ya conocidas para vehiculizar nuevas letras (que se extiende hasta la actualidad), ironizando los gustos y preferencias de la clase alta. Según Diverso, las murgas actuaban *“ridiculizando lo que se consideraba verdadero “Arte” en aquel entonces, para beneplácito de un público que conocía a través de la prensa, pero que no tenía posibilidad de acceder directamente a los conciertos y veladas operísticas. Muchas de las letras de aquellos conjuntos se oponían al supuesto “contenido elevado” de las formas del arte europeo siguiendo así, de alguna manera, la tradición medieval de usar expresiones verbales o ciertas referencias indirectas a temas moralmente prohibidos en la cultura oficial”*⁹.

De esta manera las murgas comienzan a tener reconocimiento y éxito por el contenido social y el tratamiento informal, directo e irónico de las letras, que los alejaba de la norma “cultura” dominante logrando una mayor identificación con el público.

Los tablados.

Una de las particularidades del carnaval uruguayo es que durante los cuarenta días de carnaval las murgas se presentan en los más de cien tablados de la ciudad (que en su origen eran esquinas de los barrios en donde se armaba cooperativamente el espacio de presentación, pero que actualmente tienen una estructura diferente). Esta es una característica propia del carnaval de este país, ya que esta lógica de presentaciones le es propia y no se repite en otros tipos de carnaval. Estos espacios constituyen el escenario natural de las murgas, en donde se gestaron y se imponen actualmente las reglas de presentación y representación propias de las murgas.

El mayor “tablado” del Uruguay es el Teatro de Verano, un anfiteatro al aire libre con capacidad para cinco mil personas, donde anualmente se realiza el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas (que tuvo su origen en 1874, sufriendo varias modificaciones a través de los años). A partir de este concurso se

⁹ DIVERSO, Gustavo, *“Murgas. La representación del Carnaval”*, Montevideo, Edición del autor, 1989, Pág. 24



institucionaliza el carnaval, y surge un jurado evaluador que, siguiendo el reglamento de Normas Básicas Municipales de Carnaval, otorga los puntajes que definirán cuál de las murgas es la ganadora del concurso (el premio consiste en dinero en efectivo y la posibilidad de hacer un tour para mostrar las presentaciones en Europa y en el continente americano).

Contexto socio-cultural.

A través del recorrido histórico transitado hasta este momento, podemos decir que las murgas surgieron en Uruguay como una manifestación artística del carnaval, a raíz de un hecho fortuito que pudo haber sucedido en cualquier otro momento de la historia de esa cultura: un grupo de uruguayos que decidieron imitar a un grupo de artistas españoles en tono de broma fue suficiente para que las murgas se constituyeran en una de las expresiones populares más importantes.

La adhesión popular a este fenómeno naciente puede explicarse por el contexto socio-cultural de la época: la población uruguaya vivía a principio del siglo pasado ciertos cambios de hábitos y mentalidades que influían en forma decisiva en la conformación del gusto y en sus actitudes receptoras con respecto a las distintas expresiones artísticas. La inmigración europea, la urbanización y la alfabetización se dieron conjuntamente en este marco, permitiendo el desarrollo de este tipo de expresiones culturales.

Esta alfabetización permitió la metatextualidad ya que las murgas uruguayas, siguiendo la tradición española, referían en sus letras directamente al contexto social (que por primera vez comenzaba a circular masivamente a través de los medios de información) y generaban un proceso de “satirización”, parodiando o criticando los hechos más relevantes de la realidad social. Por este motivo podemos identificar a la ironía como figura retórica fundamental de la murga, ya que, como expone Diverso, “*mediante la misma la murga se hacía eco de expectativas y rumores de la población, especialmente de los sectores*



*socioculturales más bajos que, como vimos, constituían la mayoría de su público*¹⁰. Pero para esto fue imprescindible que la alfabetización se extendiera a nivel nacional, permitiendo también un guiño entre la producción murguera y la posibilidad de una recepción “crítica” de la forma de representación de las murgas. Se recurre al humor y a la risa para acercarse a esos públicos, que la identifican al poder reconocer las situaciones de referencia (sobre las cuales ya podían tener una opinión o punto de vista).

Institucionalización del carnaval uruguayo.

La primera prohibición a las costumbres típicas del carnaval constituyó un primer intento oficial de “racionalizar” las prácticas del mismo, y se dio cuando el gobernador español Don José Bustamante y Guerra dictó un bando el 2 de febrero de 1799, que “prohibía jugar con agua y con huevos”. En 1870 el presidente Lorenzo Batlle firmó el primer decreto que autorizaba a “*Los Jefes Políticos para prohibir el juego del carnaval del modo como se ha practicado hasta la presente época*”¹¹, poniendo fin a los festejos generalizados y estableciendo el primer condicionamiento a las prácticas típicas heredadas del carnaval europeo, perpetuando solamente las representaciones artísticas que ya en esa época habían pasado a ocupar el centro de la atención del público montevideano. Desde ese momento y con el paso del tiempo se fue dando una progresiva institucionalización del carnaval, eliminando el carácter espontáneo original del mismo.

El disciplinamiento sugiere la necesidad, por parte de las elites dirigentes, de alterar la estructura de valores morales de los sectores subalternos a fin de “civilizarlos”. Como afirma Milita Alfaro, “*el discurso oficial no apostó a la erradicación de la fiesta sino a su domesticación*”¹². La autora encuentra una justificación en el hecho de que las fiestas organizan el ritmo de la vida cotidiana,

¹⁰ *Ibídem*, Pág. 23

¹¹ *Ibídem*, Pág. 10

¹² *Ibídem*, Pág. 32

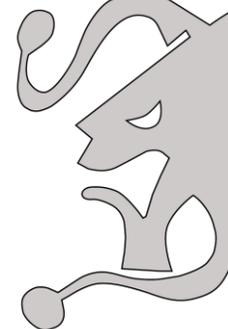


distinguiendo entre el trabajo y el ocio que es comprendido y aceptado como efímero y excepcional.

Las transformaciones operadas en el Carnaval se gestaron en las instituciones y fueron llevadas adelante por las clases dirigentes bajo la premisa de controlar todas las prácticas de los sectores subalternos: *“Desde la prohibición de jugar con agua –o la autorización para hacerlo con pomitos cuyo tamaño inicial de quince centímetros se redujo finalmente a diez- hasta la rigurosa planificación de corsos y desfiles, es impresionante el cúmulo de disposiciones oficiales que procuraron reglamentar la fiesta y prevenir sus “excesos”. A la clásica restricción en el uso de disfraces militares o religiosos, se sumó la prohibición de llevar armas, de lucir trajes o signos “que ofendan la moral”, de ampararse en el disfraz para cometer “la más mínima falta”, de concurrir a los bailes de máscaras con bastones o paraguas, de ostentar el pabellón nacional, de jugar con pomitos en las calles adornadas, de pedir limosna por parte de las comparsas, de arrojar proyectiles de cualquier tipo, de tocar o cantar el Himno Nacional, de preparar o vender cáscaras de huevo naturales o figuradas, de mojar a las máscaras, a los militares o a los clérigos, de exhibir símbolos nacionales o extranjeros, de celebrar bailes u organizar comparsas sin gestionar el previo permiso de la autoridad”¹³.*

Esto ilustra a la perfección la apropiación que los sectores dirigentes hicieron de esta práctica a partir de su reglamentación, control y disciplinamiento, para la instauración y escenificación de un nuevo orden social acorde al modelo de los principales países europeos.

¹³ Ibídem, Pág. 34



MURGA Y MILITANCIA.

Frente a los sucesos históricos que ocurrieron a lo largo del tiempo, las murgas siempre tuvieron algo que decir. Este tratamiento crítico acerca de los acontecimientos relevantes del año que las murgas incluyen en sus libretos, muchas veces los llevó a modificar o solapar sus mensajes, sobre todo durante los procesos dictatoriales en los que se ejerció una fuerte censura y se persiguió a todos aquellos que manifestaran una postura opositora al régimen.

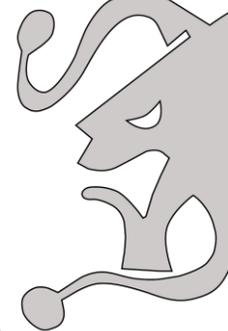
El caso de “La Soberana”.

La murga como forma de expresión privilegiada de la cultura de los sectores populares montevideanos se constituyó, durante el golpe de Estado, en un espacio de denuncia y militancia política, desde donde estos sectores emitieron sus discursos y posiciones respecto del proceso dictatorial. En este momento, surgieron algunas agrupaciones que cambiarían la historia de la murga, otorgándole nuevas características al género.

Según sostiene Alfaro, en la década del '60 la murga se transforma virando hacia un terreno más bien intelectual por la llegada de nuevos protagonistas con mayor formación, provenientes de otros estratos sociales. Es entonces que el género asume una postura crítica con una fuerte carga ideológica, alejándose de sus inicios de índole más bien lúdica y jocosa, y repone los conflictos políticos y sociales para cuestionarlos desde una acción militante¹⁴.

La manifestación más clara de este desplazamiento se produce con el surgimiento de “La Soberana” la que, con la elocuencia y picardía de sus letras, logró disgustar en más de una oportunidad al poder político, siendo castigados sus integrantes a través de multas e incluso con la prisión. Esta agrupación encarnó y

¹⁴ En Anexo audiovisual N°1, Programa especial de Canal Encuentro, en la entrevista que el Chango Spasiuk hace a Milita Alfaro (del minuto 7:00 al 8:30).



llevó adelante la revolución del género, innovando en el aspecto artístico, proponiendo una nueva forma de poner en escena los discursos murguistas.

José Alanis, mejor conocido como Pepe Veneno, fue el creador y figura principal de la murga “La Soberana”. Fue él quien introdujo una serie de cambios en el maquillaje para hacer las presentaciones más teatrales, reemplazó el vestuario por trajes más amplios y comenzó a marcar pasos coreográficos y desplazamientos, sin abandonar la espontaneidad en los movimientos, rasgo característico de la murga. También se preocupó por perfeccionar la vocalización para facilitar la comprensión de los versos cantados por los coros, permitiendo lograr un mayor profesionalismo en la categoría.

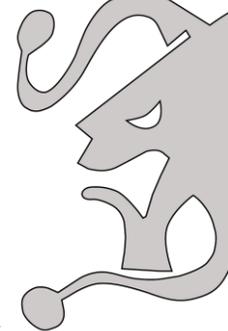
Sin embargo, si este cambio no hubiera sido acompañado por una renovación y nueva propuesta en el contenido de los mensajes, su alcance se hubiera agotado en una nueva idea estética, quedando fuera de la órbita de la acción política. El cambio efectuado en la temática expuesta en las letras de sus cuplés fue tan significativo y revolucionario que La Soberana llegó a ser reconocida y señalada como una murga militante, teniendo que afrontar detenciones que, en el caso de Pepe Veneno, alcanzó los tres años y medio de cárcel durante el proceso militar y finalizó con su exilio a Suecia.

En sus discursos se evidencia su proximidad ideológica a la actividad guerrillera del Movimiento de Liberación Nacional- Tupamaros, referente de la izquierda radical uruguaya, entre los que cabe destacar el “cuplé de la Computadora” en el que La Soberana dialoga con una computadora que tartamudea, haciendo que ésta diga una y otra vez “tupa”:

Solo: Si yo quisiera andar paseando / Tranquilamente por la ciudad / Qué ocurriría computadora / En mi paseo habitual

Coro: Todos queremos tranquilamente / Andar las calles en libertad / Qué ocurriría computadora / Aunque precises tartamudear

Computadora: Que tus... papeles / Urgentemente te exigirán / Que tu... paradero / Correctamente tendrás que dar”



La Soberana hizo de la murga una herramienta de producción de arte social y la constituyó en un espacio desde donde abordar un discurso político y un posicionamiento frente al régimen militar, a sabiendas de que la censura y la represión recaerían sobre cualquier persona que se manifestara contra el discurso oficial, debiendo asumir las consecuencias de lo dicho en sus cuplés.

La murga en tiempos de dictadura.

La murga se convirtió en este período, en un terreno de lucha ideológica donde lo que estaba en juego era la capacidad de imponer una cosmovisión del mundo a partir de la construcción de sentido. Tal es así, que el Carnaval durante el proceso militar, fue foco de una censura ejercida sin límites, en la que las autoridades corregían y sugerían alteraciones a las letras originales a fin de despojar a las canciones de su contenido político y su conflicto social. En general la práctica de la censura previa se justificaba por el uso de un lenguaje ordinario y grosero que debía modificarse de acuerdo con las buenas costumbres.

Este control era practicado a través de una serie de dependencias estatales encargadas de la organización de los festejos de Carnaval: el Servicio de Actos, Festejos y Espectáculos Públicos de la División Turismo del Departamento de Hoteles, Casinos y Turismo de la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM), la Dirección de Cultura de la IMM y la dependencia del Ministerio del Interior encargada de publicar y hacer cumplir el El edicto del carnaval, la Oficina de Espectáculos Públicos y el Instituto Nacional del Menor (del Ministerio de Educación y Cultura) y, por último, la llamada Comisión de Control vinculada a oficiales de las Fuerzas Armadas; mientras que durante los festejos, la vigilancia estaba a cargo de la Policía que respondía al Servicio de Inteligencia.

A esta instancia de control directo a través de las instituciones, se suma el contexto del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas que, por medio de un jurado afín a los intereses de los golpistas, se encargaba de sancionar a las murgas consideradas anti-oficialistas dejándolas en último lugar, a pesar de las



opiniones de los críticos y del público especializado en la materia. Asimismo, se aplicaban multas a aquellas agrupaciones que durante sus actuaciones habían desobedecido las indicaciones de censura realizadas en la lectura previa de los libreto como sucedió con las murgas “La Soberana” y “La Celeste”, que fueron castigadas con un descuento del 50% del premio recibido en dicho concurso. Este certamen operaba realizando recortes respecto de lo decible y lo no decible a través de mecanismos de puntuación que premiaban o condenaban a las agrupaciones según el contenido de sus cuplés.

Otro suceso que evidencia el funcionamiento y la relación entre el poder político, la censura y los discursos murguistas, se produjo en el año 1972 cuando el libreto de “La Soberana” intentó ser modificado antes del Carnaval y durante el desarrollo del concurso, momento en que José Alanís, director de la murga, fue obligado a cambiar los textos de su despedida que aludían a un ladrón que pasó a la historia como leyenda luego de que la policía lo matara tras haber cometido un robo; lo apodaban el “Chueco” Maciel:

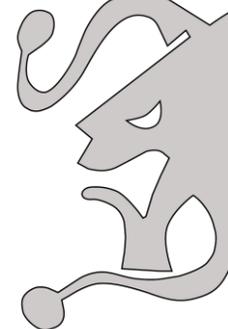
“El hombre luchaba de noche y día / la vida expropiaba y la repartía / el hombre vivía, el hombre soñaba / y perdió su vida por lo que anhelaba. / Hay un adiós al hombre / que hoy a todos nos hermana, / compartiendo un quebranto / dice adiós La Soberana. / parte La Soberana por un camino consciente. /marcha La Soberana hacía un destino ferviente / vamos hacia una patria / defendida hasta la muerte.”

Se evidencia en este ejemplo la dirección en que operaba la censura durante el golpe de estado, buscando entre las letras murguistas, y en las expresiones artístico-culturales populares en general, cualquier vestigio de contenido político que contradijera o cuestionara los preceptos morales y sociales impuestos desde el poder. La murga comienza, entonces, a constituirse y a ser reconocida como un espacio de lucha donde los valores y símbolos de los sectores populares resisten y se erigen contra un régimen de censura en defensa de sus ideales.



En este contexto de autoritarismo, algunos murguistas debieron camuflar sus letras para comunicar sus mensajes apelando al doble sentido o a la autocensura, evitando así recibir las penalidades impuestas desde el poder; mientras que otros lo desafiaron mediante provocaciones como ocurrió en el año 1973 cuando la murga La Soberana desfiló por las calles de Montevideo encadenada vistiendo los colores de la bandera uruguaya, hecho que le valió a José “Pepe” Alanís su detención bajo el cargo de “atentado moral contra las Fuerzas Armadas, vilipendio y escarnio” con la consecuente prohibición de la murga.

A causa de la censura de La Soberana (y como no se permitía hacer referencia en los nombres de las agrupaciones a ella) surgió Momolandia y luego La Reina de La Teja como derivados de la primera. Esta continuidad estilística surgida de los años ´60 en las murgas de la época como es el caso de La Soberana, puede encontrarse en la actualidad en agrupaciones como Agarrate Catalina.



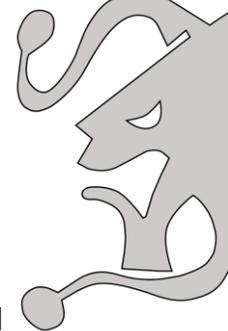
AGARRATE CATALINA.

“El primer año que salió y me ocurrió una cosa hermosa, muy emocionante. Los padres de los Cardozo eran asiduos concurrentes a los ensayos de la Soberana. Pasan los años y un día baja la Catalina en el teatro de verano, voy a saludarlos y me encuentro con los padres de los Cardozo que hacía tiempo que no nos veíamos. “Pero Pepe, ¿te das cuenta? Esta es tu herencia, ¿te gustaron nuestros hijos?” Me quise morir, yo no sabía que eran los hijos de esta pareja que desde que surgió La Soberana iba asiduamente a nuestros ensayos y a los escenarios y se hicieron hinchas nuestros. Fue un choque emocional tremendo”¹⁵. Este es el relato que cuenta Pepe Veneno cuando le preguntan acerca de Agarrate Catalina, y que explicaría el vínculo que desde su surgimiento tiene esta murga con la expresiones más críticas y militantes del carnaval uruguayo.

Es en el año 2001 cuando nace Agarrate Catalina de la mano de Yamandú Cardozo, su director responsable, encargado del grupo, y sus letristas Tabaré Cardozo y Carlos Tanco, quienes como responsables de la agrupación junto con otros artistas integrantes, participan del Encuentro de Murga Joven.

Tras realizar la prueba de admisión en el año 2002, la murga ingresa al concurso de Carnaval en el 2003 y alcanza la tercera posición del certamen. La popularidad de Agarrate Catalina fue en ascenso luego de obtener el primer lugar en el Concurso Oficial en los años 2005, 2006 y 2008, lo que favoreció la organización de giras nacionales e internacionales, en países como Argentina, Brasil, México, Paraguay, Chile, Cuba, Panamá, España y Francia, permitiendo llevar al género a otros rincones del mundo.

¹⁵ En Anexo audiovisual N°1, Programa especial de Canal Encuentro, en la entrevista que el Chango Spasiuk hace al representante de La Soberana (del minuto 11:00 al 12:00)



Presentaciones en carnaval.

En el año 2003 fue su primer año en el carnaval mayor. En el año 2004 el tema de su actuación fue "*El tiempo*", la cual se convirtió en la primera en ser editada en disco. Este año también accedieron a la liguilla, culminando en el puesto 9 del concurso.

Al año siguiente el tema escogido fueron "*Los sueños*" en los cuales representaron, el sueño americano, los sueños perdidos de los jóvenes blancos, y la pesadilla que tenía Julio María Sanguinetti con José Mujica, con una canción final con clara alusión al primer triunfo del Frente Amplio de ese año. Este último cuplé tuvo una gran respuesta del público lo que, sumado a otros factores, le dio la victoria ese año.

En el año 2006 obtienen nuevamente el primer premio del concurso oficial del carnaval, además de la mención al "*Mejor saludo de murgas*". Ese año llevaron a cabo los cuplés de "El discurso de Chávez" (en alusión a uno de los discursos del mandatario que se prolongó por 9 horas) con un Martín Cardozo imitándolo. Otros cuplés fueron de "Las cucarachas" y de "La papelera". Por último la canción final "Los hombres de mundo" y una retirada titulada "Niño del fin del mundo". Otro hito importante en la historia de esta murga ocurrió este mismo año, momento en que Agarrate Catalina es designada Embajadora Cultural de Montevideo por la Intendencia Municipal.

En 2007 además de repetir su gira por territorio argentino logran extender, con el apoyo de Ministerio de Relaciones Exteriores de Uruguay, sus presentaciones al continente europeo, brindando presentaciones en distintas ciudades de España.

Con la presentación de su espectáculo 2008, titulado "El viaje", logran nuevamente acceder al primer puesto del Carnaval oficial. Luego de concluido el Carnaval, emprenden una extensa gira por territorio uruguayo y argentino, recorriendo las ciudades de Paysandú, Salto, San José, Montevideo, Colonia,



Rosario, San Carlos, Rocha, Fray Bentos, La Plata, Buenos Aires, Rosario, Bigand, Santiago del Estero, Mendoza, Córdoba y Santa Fe.

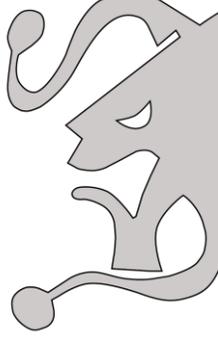
En el 2009 no se presentan en el concurso, pero realizan una gira de verano de dos meses a lo largo y ancho de todo el país llevando a cabo más de cincuenta funciones, llegando a todos los departamentos del Uruguay. Volvieron al Carnaval en el 2010, donde presentan su espectáculo "Civilización". En éste, hicieron cuplés sobre diversos temas, mostrando cómo evolucionó la cultura de Uruguay desde la llegada de los primeros colonizadores hasta nuestros días. El Presidente de la República José Mujica también fue tema de varios cuplés, en donde defendieron sus "formas" en contraposición a las críticas que recibió por parte de algunos sectores sociales que juzgaban su manera de ser "poco civilizada". Luego del carnaval, lanzaron su libro "Agarrate Catalina" y viajaron nuevamente por América Latina.

Para el carnaval 2011, Agarrate Catalina presentó su espectáculo "Gente Común". El show abarca diversos temas, como la iglesia (cuando realizan el cuplé de "El Padre Atilio"), la participación de Uruguay en el mundial de fútbol (El Cuplé de "Usted") y la violencia. El cuplé sobre la violencia fue especialmente controversial. Con un lenguaje rudo y directo, la violencia canta en primera persona, al ritmo de los cantos característicos de las barras bravas de fútbol. Esta actuación les valió nuevamente la obtención del primer premio.

En el carnaval del 2012 Agarrate Catalina adopta como tema principal la comunidad. Esta fue su última presentación en carnaval hasta la actualidad debido a que, si bien se presentaron a la prueba de admisión para ingresar en el carnaval 2015, no lograron pasarla en el fallo por puntaje.

Notamos que a lo largo de estos años la murga se transformó. En el próximo capítulo indagaremos si estos cambios fueron producto de su ingreso en el Concurso de Carnaval y en la lógica de la Industria Cultural, y qué consecuencias presentó en este pasaje el género "murga" en general y Agarrate Catalina en particular. También buscaremos relevar cuáles de las características

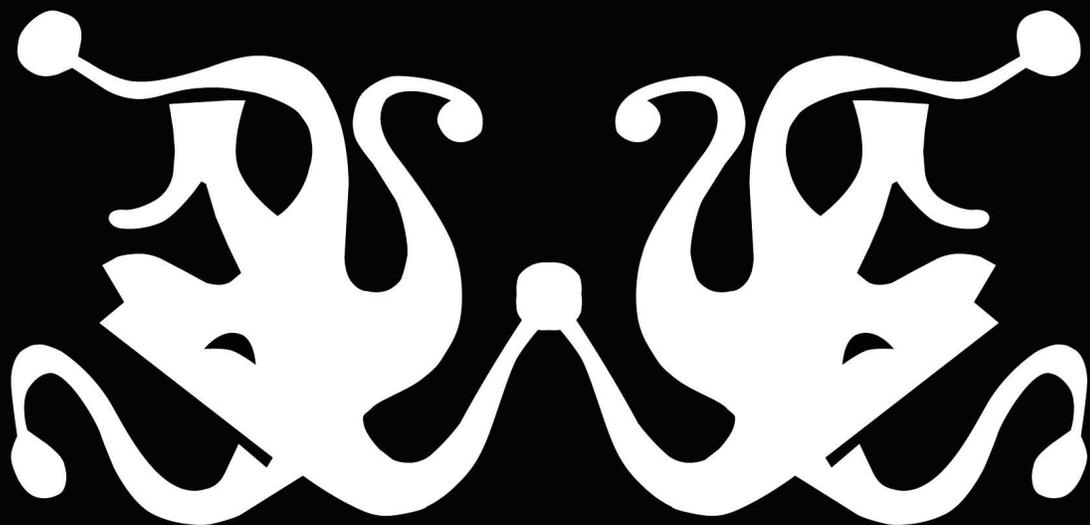
originarias del carnaval (que fueron explicadas en este capítulo) persistieron y por qué.

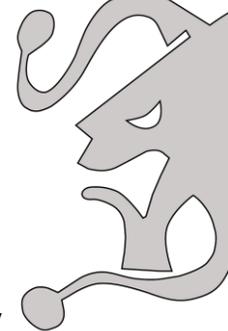




CAPÍTULO II

“De la coronación del tonto a la institucionalización del Carnaval: cambios y consecuencias de la entrada a la Industria Cultural.”





CAPÍTULO II

“De la coronación del tonto a la institucionalización del Carnaval: cambios y consecuencias de la entrada a la Industria Cultural.”

“Lo que distingue una canción popular en el contexto de un país y de su cultura no es la calidad artística, ni el origen histórico, sino la manera como ésta percibe el mundo y la vida, en contraste con la percepción oficial.

En esto podemos buscar la “colectividad” de la canción popular y de lo popular en sí mismo”

8 U JXgcb⁶

Según el reglamento del Concurso de Carnaval uruguayo, la categoría “Murgas” queda definida de la siguiente manera: *“La Murga es la más elocuente expresión del folclore uruguayo. Ésta tiene como característica esencial criticar, satirizar y divertir, con un lenguaje popular y con un coro que, además o por encima de sus atributos técnicos sea claramente entendible para el espectador.”*¹⁷

Resulta interesante ver que en esta definición del reglamento se menciona la palabra “folklore” como característica intrínseca a las formas de expresión murguera, por lo que nos parece importante analizar si responde a la definición de folklore de Antonio Gramsci o si hace referencia a la tradición como persistencia de formas antiguas. Según este autor, al folklore *“es necesario estudiarlo como*

¹⁶ DAVIDSON A. En *Antonio Gramsci: The Man, His Ideas*. Sidney, Australian Left Review, 1969. Pág. 27

¹⁷ Reglamento del Concurso de Carnaval del Uruguay. ARTÍCULO 42- Definición y características de las categorías- (Apartado “Murgas”)



“concepción del mundo y de la vida”, en gran medida implícita, de determinados estratos (determinados en el tiempo y en el espacio) de la sociedad, en contraposición (por lo general también implícita, mecánica, objetiva) con las concepciones del mundo “oficiales” (o en sentido más amplio, de las partes cultas de las sociedades históricamente determinadas), que se han sucedido en el desarrollo histórico. (De allí la estrecha relación entre folklore y “sentido común”).¹⁸

Creemos que en el reglamento no se hace mención en este sentido (no habría contraposición de concepciones), sino que se considera al folklore como una mera reproducción de la tradición cultural uruguaya y no como expresión de las clases populares.

Ahora bien, ¿por qué considerar a la murga como expresión de la cultura popular?

Siguiendo a Stuart Hall, lo popular sólo puede definirse en tensión continua con lo dominante y es en esta dialéctica cultural que se produce la lucha por el dominio de las formas y actividades culturales. Trata estos dominios como un campo que cambia constantemente, y es allí donde busca relevar las relaciones que lo estructuran en formaciones dominantes y subordinadas. Para este autor *“lo que cuenta es la lucha de clases en la cultura y por la cultura (...); la lucha cultural adopta numerosas formas: incorporación, tergiversación, resistencia, negociación, recuperación”¹⁹*. En este sentido, lo importante será relevar las relaciones que pongan de manifiesto la tensión entre esas posiciones.

El foco estará puesto, entonces, en los procesos por medio de los cuales se articulan estas relaciones de fuerza que constituyen el campo de la cultura. Según Néstor García Canclini, lo popular se define por una posición: la que construye frente a lo hegemónico. En el caso de las murgas en particular, esta tensión/posición puede cristalizarse en las formas discursivas, ya que a través de lo que se dice en los cuplés, podemos identificar en principio (luego del análisis se

¹⁸ GRAMSCI, Antonio, en “Observaciones sobre el folklore”, en *Cuadernos de la cárcel: literatura y vida nacional*. México, 1976. Pág. 239

¹⁹ HALL, Stuart, en “Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»” Publicado en SAMUEL, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984. Pág. 7



corroborará o refutará esto) una intención de entrar en tensión con los discursos naturalizados dentro de la sociedad. De esta manera la murga señala, paródicamente, una relación de dominación.

Consideramos al carnaval como una forma de apropiación de la realidad social e histórica a partir de la cual podría reconstruirse el sistema simbólico dentro del que este fenómeno tiene sentido. De esta manera es posible entender al carnaval en tanto práctica cultural de las clases populares, notando que el mismo ha sufrido variaciones y se ha transformado asumiendo distintas formas y significaciones a lo largo de la historia, producto de procesos sociales y políticos particulares.

El carnaval en la Edad Media: analogías y diferencias con el caso de referencia.

Nos remontaremos a los escritos de Mijail Bajtín, quien considera a la expresión del carnaval como un espacio donde encontrar lo popular. Este autor analiza cómo cambió el concepto de la cultura popular, a través del análisis de la cultura cómica de la plaza pública en la Edad Media durante los festejos del carnaval. En esta celebración el autor identifica una interrupción en el tiempo de la producción (de las jornadas laborales) y una inversión de las jerarquías sociales: esta cultura popular extraoficial encuentra un territorio propio (la plaza pública) y, en su forma caótica, se produce la eliminación de las diferencias estructurales entre los estamentos sociales. Esta inversión del orden social vigente se vehiculiza a través del humor y de la escenificación paródica de los ritos oficiales. Este fenómeno se desarrolla en un tiempo determinado que Bajtín encuadra en los momentos previos a la cuaresma (en el caso uruguayo este fenómeno se da en el mes de febrero).

A través de esta caracterización, buscaremos verificar cuáles son las coincidencias y divergencias que este ritual presenta en relación al carnaval



uruguayo tal como lo conocemos hoy. Haremos hincapié en dos grandes categorías sobre las que trabaja Bajtín para establecer ejes de análisis que permitan la comparación entre ambos momentos históricos. En primer lugar examinaremos los tipos de vocabulario y expresiones que son utilizados durante la celebración del carnaval y, en segundo, indagaremos en las formas que presenta el mismo.

El lenguaje de la cultura popular

El primer eje de este recorrido por los sentidos del carnaval tiene que ver con el lenguaje como materia significativa con la cual se expresan los individuos y a través de la que se establecen las relaciones humanas. Identificamos aquí un punto de divergencia entre el lenguaje familiar que era puesto en juego en los vínculos que se establecían durante el carnaval de la Edad Media, y el lenguaje depurado que utilizan las murgas en sus cuplés. En la antigüedad primaban las expresiones verbales que eran prohibidas por el discurso oficial, por tratarse de groserías, vulgaridades y obscenidades. Al igual que sucedía con otras manifestaciones del carnaval, las blasfemias también eran ambivalentes, utilizadas para degradar y renovar al mismo tiempo. En contraposición, las murgas debieron desarrollar el ingenio para moverse estratégicamente dentro los límites impuestos por el lenguaje legitimado desde los sectores dominantes (a través del Concurso de Carnaval) y así producir los mensajes de su presentación.

A pesar de estas diferencias en cuanto al lenguaje, encontramos un punto de contacto importante a los fines de esta investigación que está vinculado con lo cómico popular en ambos períodos históricos. Para Bajtín el mundo creado por la cultura popular durante la celebración del carnaval “*se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés”*”,²⁰ basado en el principio de la risa. Como describe el autor, “*la risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo; todos ríen, la risa es general; en segundo lugar, es*

²⁰ BAJTIN, Mijaíl, “Introducción. Planteamiento del problema”. En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza, Madrid, 1987. Pág. 16



*universal, contiene todas las cosas y la gente, el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez*²¹. De esta forma se opone al tono solemne de la cultura oficial: degrada algo sagrado para crear algo nuevo pero siempre ubicándose dentro del objeto de risa.

Un mecanismo similar es utilizado por las mugas uruguayas. Mediante la ironía y la parodia los artistas populares expresan su opinión acerca de acontecimientos sociales, políticos y culturales, exponiendo su concepción del mundo e involucrándose como parte de ese entramado social. En este sentido, es Tabaré Cardozo, uno de los fundadores de Agarrate Catalina, quien explica que *“a la hora de la creación de humor, es imprescindible dejarse llevar por lo que a uno le causa gracia, sin importar lo que es correcto desde el punto de vista moral o ético, pues acepto que la risa en sí no tiene moral. En todo caso, hay veces que el humor puede estar reconciliado o reñido con ella. Y a veces en el límite de lo socialmente aceptable está la transgresión, que le permite al humor abrirse camino a los sablazos. (...) En algún punto el humorista es siempre un equilibrista del límite ético de su época*²². Así, el humor se convierte en la herramienta que usan las clases populares para infiltrarse por las fisuras del poder oficial, desde donde exhiben su posicionamiento político-cultural. En esta dirección apuntan los postulados de Antonio Gramsci con el *“principio de escisión”*: *“esa pertinaz posición diferencial de los subalternos que les permite pensarse, aún en las situaciones de hegemonía más impenetrables, como distantes y diferentes de las clases dominantes*”²³. El discurso popular es siempre alternativo (es precisamente esta condición la que evidencia su posición de dominado dentro de la estructura social) y aparece contrapuesto al folklore (en tanto discurso del “sentido común”).

²¹ Ibídem. Pág. 17

²² TANCO, Valeria y CARDOZO, Yamandú, “Agarrate Catalina. El Libro”, Aguilar, 2010, Pág. 103

²³ ALABARCES, Pablo, “Introducción: un itinerario y algunas apuestas”, en ALABARCES, Pablo y RODRIGUEZ, María G. (Comps.): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires: Paidós, 2008. Pág. 25



“Cuando Gramsci habla de folklore, debemos leer “cultura popular” (...) Es cultura popular lo que los sectores populares “usan”, lo que hacen propio, se origine donde se origine; aquellos productos y prácticas culturales a los que el pueblo otorga nueva función, a partir de sus peculiares y propias condiciones de vida, intereses, gustos, matrices de sentido. Entonces: la cultura popular puede no ser originaria de los sectores populares”²⁴. Así, habría una incorporación de elementos que decantan de la cultura hegemónica y son resignificados por la cultura subalterna. Entonces, no es importante dónde se originan los bienes culturales, sino qué papel juegan en el entramado de vinculaciones que se establecen a nivel social. Es necesario analizar si esas prácticas reproducen el “sentido común” (lo que Gramsci llama “folklore”) o si lo superan, generando una cultura popular de resistencia contrahegemónica.²⁵

La cultura pasa a ser entonces un circuito de intercambio y de conflicto, un campo de lucha por la hegemonía y lo popular se definiría por su posición, la que construye frente a lo hegemónico. En el caso uruguayo podemos decir que si bien al ingresar al circuito de la Industria Cultural se estandariza la presentación de la murga en concurso, lo discursivo sigue permitiendo esbozar esa posición frente a lo hegemónico. Depende del ingenio de cada conjunto cómo producir esa posición. Si en la Edad Media el carnaval se caracterizaba por la escenificación paródica de los ritos oficiales, en el caso de las murgas uruguayas la escenificación paródica se produce sobre el discurso oficial y la naturalización del “sentido común” en el entramado social actual.

La “normalización” de las formas del carnaval

²⁴ ALABARCES, Pablo, en *“Estudio preliminar: apuntes para una introducción a la lectura de los textos gramscianos”*, documento de la cátedra, 1990. Revisión 1994. Pág. 24

²⁵ Gramsci opone el sentido común al “buen sentido”. Este sería el sentido de las clases subalternas, el sentido común puesto en función de sus propios intereses: sacando los elementos hegemónicos, manteniendo los elementos verdaderos del pueblo, y difundiéndolo para que las clases subalternas dejen de ser funcionales a la oficial y se conviertan en bloque histórico para la contrahegemonía.



En el segundo eje de este recorrido nos centraremos en las formas originales del carnaval medieval y las formas que adopta su versión uruguaya en la actualidad. En el primer momento, durante los festejos en la plaza pública, se crean vínculos sociales completamente distintos a los existentes fuera del tiempo del carnaval. El uso de máscaras como negación de la propia identidad permitía la igualación entre los individuos. Allí lo que opera es la circularidad entre clases o estratos, borrándose las jerarquías y las diferencias entre los sujetos y ofreciendo otra visión del mundo a partir de las formas cómicas: degrada y lleva a lugares bajos cosas que son de otro orden. Se constituye un espacio de liberación, una segunda vida en la que la cultura popular expresa su cosmovisión del mundo. Es en este sentido que Bajtín habla de una *“dualidad del mundo”*²⁶ que es vivenciada por todo el pueblo y de la cual es imposible permanecer al margen porque el carnaval no presenta fronteras espaciales.

A diferencia de lo que ocurría en el carnaval bajtiniano, Carvalho Neto concibe al uruguayo como *“un magnífico teatro popular”*²⁷, donde los roles entre espectadores, actores y trabajadores están bien definidos por el uso de maquillajes o disfraces que operan como elementos de distinción entre intérpretes y público general y por la ocupación del espacio: hay un escenario y localidades para los asistentes al espectáculo²⁸. Como sugiere Milita Alfaro, *“los que se disfrazan, se enmascaran, actúan, bailan, cantan y se expresan son los actores arriba del escenario, no la gente mayoritariamente transformada en público, donde los actores, al menos por un año, pertenecen a un elenco estable, están contratados, son trabajadores a sueldo; y donde el carnaval como vivencia festiva ha sido sustituido por un carnaval representado o hablado”*.²⁹ No cabría aquí hablar de circularidad entre sujetos mas sí de confluencia. Los asistentes se

²⁶ BAJTIN, Mijaíl, “Introducción. Planteamiento del problema”. En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza, Madrid, 1987. Pág. 11

²⁷ REMEDI, Gustavo, *“Murgas: El teatro de los tablados”*. Trilce, Montevideo, Uruguay, 1996. Pág. 15

²⁸ En este sentido el género murga, a partir de la institucionalización que venimos analizando, define un nuevo modo de vínculo, en el cual las palabras, las imágenes y sus múltiples articulaciones se asocian con los condicionamientos propios de concurso (reglamento), definiendo el lugar de quien toma la palabra y de quien la recibe. De esta manera se configura el tipo de enunciación propio del género.

²⁹ REMEDI, Gustavo, *“Murgas: El teatro de los tablados”*. Trilce, Montevideo, Uruguay, 1996. Pág. 15



identifican con el otro en tanto público pero predomina siempre la distinción entre “yo” y el “otro”, es decir que no opera el principio de la igualdad. Del mismo modo, se vuelve inviable hablar del carnaval como vivencia, como experiencia sensorial que configura una segunda vida paralela a la oficial, dado que, como se dijo previamente, no hay ruptura con el orden: *“pasa cada vez menos por hacer y cada vez más por hacer teatro y decir, y ver y escuchar lo que otros actúan o dicen”*.³⁰

Se produce otro pasaje en este mismo sentido: Bajtín explica que si bien el juego aparece como un elemento constitutivo del carnaval medieval vinculado principalmente con las formas artísticas del espectáculo teatral, el carnaval deja de ser una forma artística para convertirse en una forma concreta de vida que se sirve del juego para expresarse bajo una lógica que adquiere un carácter no oficial. A diferencia de los carnavales antiguos, *“hoy no es costumbre tirar agua, ni serpentina, ni huevos podridos, ni se espera que el carnaval vaya en contra de los valores y las buenas costumbres. La sexualidad desenfrenada, la desnudez, la glotonería, el exceso, el relajó, la embriaguez, la orgía o la procacidad de “los tiempos heroicos” apenas asoman ya en un carnaval uruguayo que debe muy poco a la tradición regional “bárbara” decimonónica o a la tradición carnavalesca de la antigüedad, y mucho más al espectáculo censurado, reprimido, aguado y enlatado – disciplinado – de fin de siglo”*³¹.

Si bien la lógica del juego es una expresión importante dentro del festejo, el rasgo característico por excelencia del carnaval es su oposición a las formas de culto de la Iglesia o del Estado feudal, es decir, a las ceremonias oficiales. Todo el festejo de carnaval se erige y estructura en base a esta diferencia. Por el contrario, según Gustavo Remedi, el carnaval uruguayo *“lejos de estar “al margen de la ley” y la aprobación oficial, por el mero hecho de participar, todos los conjuntos se someten al control que el Estado ejerce sobre todo espectáculo público, y a un sinnúmero de reglamentos, poéticas, leyes, censuras y prohibiciones, tanto escritos como “sobreentendidos”*³². Luego de su institucionalización este ritual

³⁰ Ibídem. Pág. 151

³¹ Ibídem. Pág. 130

³² Ibídem. Pág. 131



pasó a formar parte de la órbita de vigilancia del Estado siendo abolido, en este desplazamiento, su carácter rupturista con el orden oficial como sucedía en el carnaval de la Edad Media. Este movimiento significó una pérdida de autonomía de esta práctica a medida que la intervención de los instrumentos de la cultura oficial en materia de legislación fue más rígida, dando por resultado un carnaval cada vez más cercano en su forma y contenido a la ideología burguesa.

De lo Popular a lo Masivo: Concurso de Carnaval.

Con la aparición de estos marcos regulatorios y la profundización del carácter comercial y empresarial del fenómeno, se produce un condicionamiento de las formas de expresión de las murgas, determinadas por el reglamento del Concurso de Carnaval. Este último emerge como significante de esta tensión, poniendo de manifiesto la relación de poder condensada en el ritual.

La murga como expresión constituye a partir del mismo, una de las categorías del carnaval, que será puntuada teniendo en cuenta aspectos estéticos y de contenido específicos para el conjunto. El Jurado del Concurso evaluará *“la calidad artística en los aspectos fundamentales de cada categoría, así como la capacidad de cada conjunto para conseguir con sus espectáculos el mejor grado de comunicación y aprobación del público”*³³. En este sentido, se tomarán en cuenta las parodias, la comicidad, la sátira y la respuesta del público asistente. *“La cuota de humor y alegría será de importancia en la calificación final, en todas las categorías, considerando que es uno de los elementos característicos de nuestro Carnaval”*³⁴.

Para la participación en el Concurso, desde la reglamentación se estandarizan ciertas expresiones como los textos (en los que se privilegia la sutileza, la picardía y el doble sentido por sobre lo grosero y lo soez, en contraposición con lo que sucedía en el caso medieval), los vestuarios, maquillajes

³³ Reglamento del Concurso de Carnaval del Uruguay. ARTICULO 7- Definición de los rubros - RUBRO Nro. 2 – Fundamentos de la categoría.

³⁴ *Ibidem*. ARTICULO 7- Definición de los rubros - RUBRO Nro. 2 – Fundamentos de la categoría.



y escenografías, las formas discursivas, etc. En este último punto es importante mencionar que el Jurado tiene la capacidad de aplicar sanciones económicas, en el caso de que alguna murga realice propaganda comercial o político-partidaria, o alusiones o referencias agraviantes hacia símbolos patrios u oficiales. Como veíamos en apartados anteriores, este es un punto de ruptura con la caracterización bajtiniana del carnaval medieval, en donde no existía un condicionamiento a “lo dicho” en contraposición al poder oficial (religioso o estatal).

En la evaluación de esta categoría se consideran la crítica de actualidad, la sátira, lo irónico y lo poético, así como el ingenio, apostando a la creatividad por encima del mensaje directo (reflejando con claridad su sentido): *“estos serán puntos esenciales en esta categoría, que por naturaleza deberá ser la mayor exponente del cotidiano vivir de los uruguayos. Por tal motivo, sus textos deberán abordar – en alguna medida – nuestra propia realidad, nuestra idiosincrasia y los hechos acaecidos durante el año como reflejo fiel de nuestra identidad inmediata”*³⁵.

Otra de las limitaciones sobre las presentaciones murgueras en el Concurso es la duración de las presentaciones: se establece la obligación de un total de cuarenta y cinco (45) minutos para cada conjunto, perdiendo puntos aquellos que se excedan de lo estipulado. Según el reglamento, *“El Jurado admitirá un (1) minuto de tolerancia sobre los tiempos máximos de cada conjunto según su categoría, a efectos de permitir el descenso del conjunto. El referido minuto será señalado por el reloj instalado en el escenario y a su finalización, el conjunto deberá estar fuera del escenario”*.³⁶ A esta limitación temporal se le suma la del carnaval en general (que se da en el mes de febrero).

También existe una limitación en relación a la cantidad de murgas que pueden participar: la liguilla de carnaval estará integrada por veinticuatro (24) conjuntos y, en el caso de las murgas, solo pasarán a la misma aquellos conjuntos

³⁵ Ibidem. ARTÍCULO 42- Definición y características de las categorías (Apartado “Murgas”)

³⁶ Ibidem. ARTICULO 38



que, sumados los puntajes de la Primera y Segunda Rueda, se ubiquen en las once (11) primeras posiciones. Esto constituye una ruptura total con el carnaval medieval, en donde había una participación generalizada del pueblo.

Es importante señalar la posibilidad de que estos condicionamientos (las evaluaciones sobre lo textual, y la limitación de conjuntos participantes que pueden acceder a la liguilla) repercutan en la producción literaria de la murga. Por un lado, impone a las agrupaciones los límites de lo decible dependiendo siempre del contexto socio-político nacional en que la actuación se inscriba, no sólo desde el cumplimiento del reglamento, sino también desde la instancia de evaluación, generando dos posibles situaciones a considerar: si la murga se condiciona desde la producción para cumplir con los estándares impuestos por el reglamento; y también si la misma realiza una “adecuación” a los mismos con el objetivo de ingresar, y luego ganar el concurso (lógica comercial). Nos preguntamos entonces qué es lo que pasa cuando el Carnaval empieza a ser televisado y si las murgas empiezan a producir en pos de ganar el Concurso. Martín Cardozo, uno de los hermanos creadores de Agarrate Catalina, responde a este interrogante diciendo que “*eso se pensó siempre, porque la murga es competitiva a morir y futbolera a morir*”³⁷. Si bien esta es la opinión de un integrante de la murga, esta situación puede hacerse extensiva a todos los conjuntos. En este sentido, Milita Alfaro afirma que “*la <Reforma del Carnaval> configura, sin lugar a dudas, una expresión más del proceso de disciplinamiento cultural impuesto por las clases dirigentes al conjunto de la sociedad, como forma de adecuar su vida mental y material a las exigencias productivas del capitalismo*”³⁸.

Los cambios que venimos mencionando se producen como consecuencia de la entrada de este fenómeno en el campo de lo masivo a partir de la institucionalización del carnaval. Lo que se produce en este pasaje es el ingreso a lo que Theodor Adorno y Max Horkheimer definen como Industria Cultural, a partir de la cual la economía capitalista produce bienes culturales de forma masiva.

³⁷ En Anexo Nº 2. Entrevista a Martín Cardozo. Minuto 10:50

³⁸ ALFARO, Milita, “*Carnaval*”. Ediciones Trilce, Montevideo, Uruguay, 1998. Pág. 62



Para estos autores, *“quienes tienen intereses en ella gustan explicar la industria cultural en términos tecnológicos. La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos standard. (...) Por el momento la técnica de la industria cultural ha llegado sólo a la igualación y a la producción en serie, sacrificando aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social”*³⁹. En esta línea lo que sucedería a partir de la reproductividad mecánica sería la anulación de cualquier tipo de estilo y la traducción estereotipada. Esto se produce como consecuencia de la inserción en una lógica de mercado que, para hablar a un público masivo, constituye discursos homogeneizados.

En este proceso *“lo que se imprime es la sucesión automática de operaciones reguladas (...)”*⁴⁰, que es justamente lo que sucede en el Concurso de Carnaval con la estandarización de las formas de expresión de la murga. Es por este motivo que los autores sostienen que *“la industria cultural puede jactarse de haber actuado con energía y de haber erigido como principio la transposición —a menudo torpe— del arte a la esfera del consumo (...)”*⁴¹.

Siguiendo a José Joaquín Brunner, podemos decir que *“la cultura popular se halla expuesta, de manera cada vez más masiva y continua, al contacto y a la interacción con la cultura producida por los medios industriales de comunicación, información y entretenimiento”*⁴² bajo esta lógica del consumo. Retomando la tesis “crítica” de Adorno ello significaría una homogenización de las diferencias bajo la forma de una cultura de masas o cultura industrial. La manifestación de esta situación en el caso de referencia es la espectacularización del carnaval al ingresar en el circuito del mercado a partir de su aparición en los espacios mediáticos que habilitan su reproducción masiva.

³⁹ ADORNO, T. y HORKHEIMER, M., "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas". En *Dialéctica del Iluminismo*, Sur, Buenos Aires, 1971, Pág. 147

⁴⁰ *Ibidem*. Pág. 165

⁴¹ ADORNO, Theodor (1967), "La industria cultural", publicado en Morin, Edgar y Theodor Adorno, *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires.

⁴² BRUNNER, José Joaquín, "Notas sobre cultura popular, industria cultural y modernidad". Material de discusión en Programa FLACSO, Santiago de Chile, 1985. Pág. 29



En esta lógica de mercado cuanto mayor es el grado de masificación, mayor cantidad de público puede acceder a los productos. Lo masivo es una característica constitutiva de las sociedades actuales; es la forma que adoptan, estructuralmente, las relaciones sociales en un tiempo en que todo se ha masificado: la cultura masiva es una modalidad inherente al desarrollo de las clases populares en una sociedad que es de masas.

La Industria Cultural: la espectacularización de la murga y el carnaval.

Regida por la lógica del mercado, esta festividad adopta la forma de un espectáculo que es moldeado con el objetivo de alcanzar un público amplio que esté dispuesto a consumir sus productos y todo lo que se genera en torno a ellos. A pesar de las limitaciones inherentes al Concurso de Carnaval y de los condicionamientos económicos que surgen como resultado de la Industria Cultural, el ingreso a la liguilla significa para las murgas la posibilidad de alcanzar a un público masivo con sus mensajes a través de las múltiples transmisiones del espectáculo en los distintos dispositivos (televisión, Internet y radio); pero también significa el ingreso a la lógica de comercial. Para Remedi, *“El aumento de la significación y magnitud que cobraron las prácticas carnavalescas fue paralelo al aumento del interés económico en las prácticas que tiene lugar en torno al carnaval, y en consecuencia, al auge del “negocio del carnaval”. En efecto, el carnaval de los últimos años no sólo se ha profesionalizado en todos los aspectos que tienen que ver con su elaboración y circulación, sino que es también una verdadera industria zafral por la que circula mucho dinero y que involucra a una enormidad y diversidad de trabajadores y empresarios”*⁴³.

El negocio montado alrededor de esta celebración recibe su impulso de la inversión estatal y privada para financiar los costos de la fiesta. Mediante este aporte económico el Estado logra incrementar su capacidad de influencia sobre el

⁴³ REMEDI, Gustavo, *“Murgas: El teatro de los tablados”*. Trilce, Montevideo, Uruguay, 1996. Pág. 121



carnaval y le da la forma de folklore para posicionarlo como un atractivo turístico digno de ser presenciado por multitudes. Esta inversión buscaba amplificar la espectacularización y no la dimensión contestataria del carnaval: la dimensión económica acaba por condicionar la dimensión simbólica.

La tendencia a la concentración de la instancia carnavalesca en manos de un manajo de empresarios desplazó al Estado como único agente regulador y organizador de los tablados públicos. A partir de esta situación se genera en los diferentes ámbitos lo que Milita Alfaro llama el “negocio del carnaval”, en el sentido de que *“más allá incluso de los negocios directamente vinculados al ramo, fueron muchos los comerciantes trabajadores o “empresarios” de ocasión que, al amparo de la fiesta, hicieron su agosto en febrero (...).”*⁴⁴. En este contexto comienza a generarse la explotación comercial de los símbolos del carnaval, desde el maquillaje infantil hasta el comercio de la imagen de cada agrupación.

La posibilidad de explotación económica de este objeto cultural, ligado a la utilización de herramental tecnológico como la grabación discos y casetes y la difusión radial, permitió ampliar su campo de acción y atrajo la atención de un público masivo. En este sentido, Remedi dice que *“ligado a esta serie de fenómenos propios de la dinámica de la producción cultural, así como la posibilidad del beneficio económico, también la industria de la difusión radial y fonográfica pronto amplió sus actividades a la difusión y venta de esta parte de la producción cultural, incrementando la atención y los espacios dedicados y abriendo espacios para esta área cultural recién descubierta y casi inexplorada. La difusión y la publicidad propia de la mercantilización también hicieron su contribución al salto de escala que experimentaron la canción popular y la cultura carnavalesca”*⁴⁵.

El fenómeno del carnaval comenzaba a salir de los espacios tradicionales para encontrarse con la cultura de masas, y en este pasaje su valor estético y simbólico adquiría el valor de la mercancía: como objeto producido por la Industria Cultural

⁴⁴ ALFARO, Milita, *“Carnaval”*. Ediciones Trilce, Montevideo, Uruguay, 1998. Pág. 54

⁴⁵ REMEDI, Gustavo, *“Murgas: El teatro de los tablados”*. Trilce, Montevideo, Uruguay, 1996. Pág. 119



pasible de ser vendido y consumido. Para Martín Cardozo *“el Carnaval se ha transformado en una vidriera, en un semillero para la televisión y para otro montón de lugares”*⁴⁶. El desarrollo comercial sumado a la capacidad de reproducción técnica supuso la desterritorialización y la extensión del tiempo del carnaval: así fue posible consumir este espectáculo en cualquier lugar y momento.

Esto que aparece de manera generalizada se ve con mayor intensidad en el caso de referencia. Luego de haber ganado reiteradas veces el Concurso de Carnaval, la popularidad de Agarrate Catalina aumentó considerablemente al igual que su reconocimiento internacional. Cabe destacar que todos los integrantes de esta murga “viven” (se sustentan económicamente) a través de esta actividad, de forma cooperativa con el dinero recaudado en sus presentaciones, la venta de merchandising y la grabación y venta masiva de sus discos. En los últimos tres años, en los que no participaron del Concurso del Carnaval (en los primeros dos años por decisión propia, y en el 2015 no entraron al carnaval), se dedicaron exclusivamente a la realización de giras: en el año 2012 recorrieron el interior de Uruguay, Argentina, Cuba (en donde realizaron shows y toques gratuitos en escuelas), Chile y cerraron el año con un show especial en el Gran Rex por “el fin del mundo” el 20 de diciembre; en 2013 repitieron Argentina, Chile y Uruguay; y en el 2014 realizaron su primera gira mundial, presentándose en Argentina, Chile, Estados Unidos, China, Egipto, España, Rusia y Francia. Esto es reflejo y consecuencia de la lógica de lo masivo operando en la reproducción generalizada de los discursos de esta murga. De esta manera se incrementa la popularidad del conjunto, lo que trae aparejadas ciertas lógicas de comercialización.

Por un lado, cabe mencionar que a partir de esta situación la murga ha recibido (y sigue recibiendo) varias críticas en torno a la posibilidad de que este conjunto priorice la venta de entradas a sus shows en detrimento de su compromiso social. Habrá que analizar si repercutió (y en este caso cómo) esta popularización en las producciones discursivas de la murga y si las mismas mantienen su compromiso social o están ligadas más fuertemente a una lógica comercial.

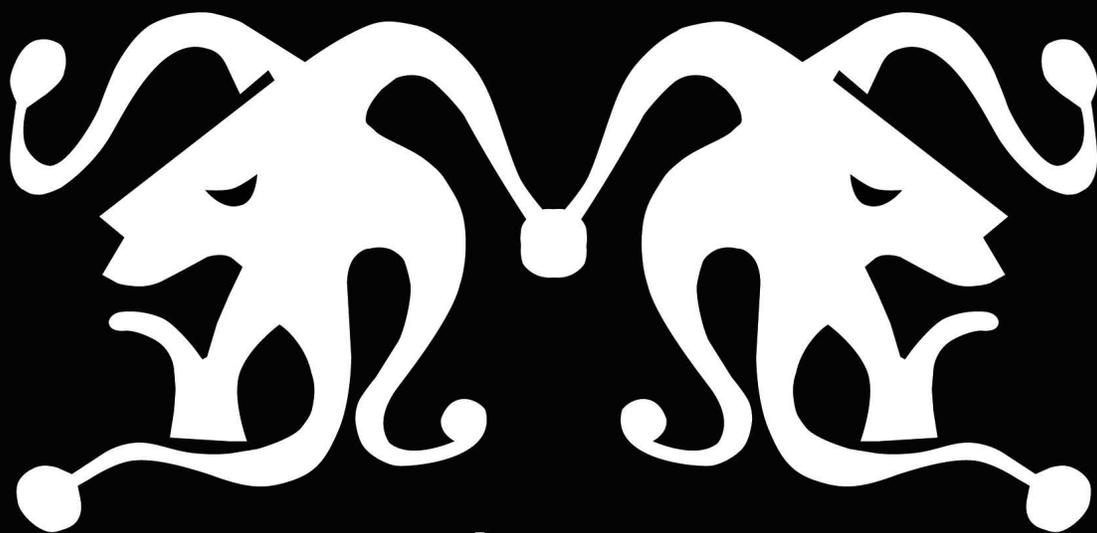
⁴⁶ En Anexo N°2. Entrevista a Martín Cardozo. Minuto 10:33



Por otro lado también es importante analizar el caso de la imagen del arlequín, logo de esta murga, que ya es un ícono de reconocimiento de la misma, pudiendo hallarse en distintos soportes: desde remeras hasta tatuajes. Esta murga supo explotar comercialmente la misma, vendiendo desde su página (remeras, termos y materas, stickers, llaveros, discos y DVDs) y llegando incluso a organizar fechas de venta de su merchandising a través de las redes sociales.

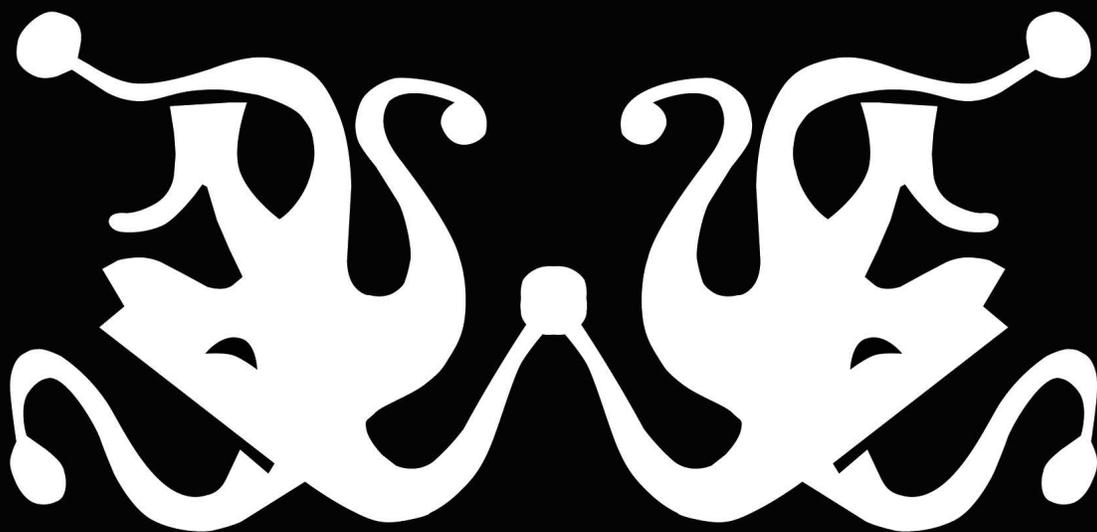
A través de la historia de Agarrate Catalina se puede observar este desplazamiento al ámbito de la Industria Cultural con todos los cambios que trajo aparejados el ingreso al mismo. Será importante analizar si a pesar de esas limitaciones y condicionamientos (inherentes a la participación en el Concurso de Carnaval y a la lógica de mercado), la murga logró, a través de las letras de sus presentaciones y cuplés, construir una contraofensiva ideológica y política que apunte a luchar contra la cultura que detenta el poder hegemónico para construir un proyecto emancipador.

En síntesis, deberemos indagar a partir del análisis de la materialidad signica si esta murga logró construir la posición que Gramsci definió como propia de lo popular: la construida frente a lo hegemónico. Para ello, en el próximo capítulo, analizaremos cuatro de los cuplés que consideramos más representativos de Agarrate Catalina para contrastar la hipótesis del trabajo.



CAPÍTULO III

“De la parodia de lo cotidiano a la puesta en escena de los prejuicios sociales: la deconstrucción del imaginario colectivo y el discurso del poder”





CAPÍTULO III

“De la parodia de lo cotidiano a la puesta en escena de los prejuicios sociales: la deconstrucción del imaginario colectivo y el discurso del poder”

A lo largo de este capítulo, buscaremos corroborar la hipótesis que dio origen a este trabajo: analizaremos si la producción discursiva de la murga uruguaya, y de Agarrate Catalina en particular, es una forma de evidenciar la codificación que se hace de los problemas sociales desde una posición hegemónica, buscando entrar en conflicto con la misma a través de la parodia. El objetivo será, entonces, determinar cuál es la relación entre la producción discursiva de la murga, las clases populares y el discurso hegemónico acerca de las problemáticas sociales.

Persiguiendo este objetivo, analizaremos algunos de los cuplés de la murga buscando en los mismos las marcas que nos permitan evidenciar esta situación, sin perder de vista la contextualización social, política y cultural puesta en juego en esta operación.

Enmarcaremos este análisis en la Teoría de los Discursos Sociales de Eliseo Verón. Desde esta perspectiva, indagaremos en los modos de funcionamiento de la dimensión significativa de los fenómenos sociales, lo que este autor denomina semiosis social. El estudio de la misma consiste en analizar *“los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido”*⁴⁷. Dado que nuestro objeto de estudio tiene como expresión el discurso social (cristalizado en los cuplés) y que el mismo produce un sentido como consecuencia de la temática que desarrolla, consideramos pertinente su abordaje desde esta teoría, que propone que *“toda producción de sentido es necesariamente social (...) y todo*

⁴⁷ VERÓN, Eliseo, “El sentido como producción discursiva”, en *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa, 1987. Pág. 125



*fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido*⁴⁸.

¿Por qué analizar los cuplés? Porque es allí en donde la murga representa y analiza situaciones de la vida cotidiana que están socializadas como un discurso definido anteriormente que circula en el fuero social, al cual toman como referencia y lo reformulan parodiándolo. Es sobre esta materialidad significativa que producen sentido, asumiendo el punto de vista que quieren difundir o presentan como propio, y buscan hacer llegar a su público a través de la identificación. En este sentido podemos decir que el cuplé es consecuencia de las condiciones sociales en las que ha sido producido, e intentaremos evidenciar esas condiciones de producción a partir del análisis de los textos de los mismos (la materialidad donde se ha cristalizado ese sentido producido).

La decisión de analizar estos textos parte del supuesto veroniano de que sólo puede analizarse el sentido producido. Esto se debe, según el autor, a que *“(...) la posibilidad de todo análisis del sentido descansa sobre la hipótesis según la cual el sistema productivo deja huellas en los productos y que el primero puede ser (fragmentariamente) reconstruido a partir de una manipulación de los segundos. Dicho de otro modo: analizando productos, apuntamos a procesos*⁴⁹. Lo que buscamos es reconstruir el proceso de producción de ese discurso a fin de identificar las determinaciones que le dan origen, y permiten en su relación descubrir el sentido que se ha investido en estas producciones discursivas (que son los productos que analizaremos)⁵⁰. Las mismas son el soporte material del sentido y es por esto que podemos considerarlas como fragmentos de la semiosis; es allí donde buscaremos relevar las marcas presentes en la materia significativa.

Entonces, analizaremos los textos de los cuplés para reconstruir el proceso de producción de sentido partiendo de la premisa de que entre las condiciones productivas de un discurso hay siempre discursos anteriores. Según Verón, las reglas que componen las “gramáticas de producción” describen operaciones de

⁴⁸ Ibídem Pág. 125

⁴⁹ Ibídem Pág. 124

⁵⁰ Según Verón, un discurso es una configuración espacio-temporal de sentido.



asignación de sentido en las materias significantes. Podemos reconstruir estas operaciones a partir de la identificación de marcas presentes en las mismas (inscritas en la superficie material). Hablamos de “marcas” cuando su relación con las condiciones de producción aún no está especificada, pero cuando esta relación se establece, la marca se convierte en huella. En el caso de referencia, revisaremos la letra de cuatro cuplés de esta murga, que constituyen la materialidad significativa, y buscaremos identificar en cada caso las marcas que aparecen en los discursos, que nos permitan establecer relaciones con otros discursos sociales.

El análisis de las letras de los cuplés tiene también como objetivo identificar las diferentes posiciones sociales que entran en juego en esta relación, como plantea Valentín Voloshinov cuando considera a la palabra como signo de la conciencia individual (un hecho ideológico y social) y como fenómeno ideológico por excelencia. Según este autor, *“el signo sólo puede surgir en un territorio interindividual (...) es necesario que ambos individuos estén socialmente organizados, que representen un colectivo”*⁵¹. De este modo, buscando las marcas en las letras, procuramos no sólo reconstruir las condiciones de producción que le dieron origen, sino también reconocer cuál es el colectivo representado en las mismas. El objetivo será identificar la operatoria por la cual se establece la pertenencia a un “Nosotros” frente a un “Otro”, que es un posicionamiento antagónico naturalizado. Creemos que de esta manera podemos acceder al imaginario social que subyace en las letras de los cuplés. Siguiendo a Stella Martini, se puede afirmar que *“hablar de imaginario social es referirse a los sentidos presentes en un grupo social y que dan cuenta de la percepción del mundo social. Dicha percepción supone una organización imaginaria, que tiene una cierta función ordenadora de la relación entre los agentes sociales. En su interacción el grupo social construye la representación, la imagen de sí mismo”*⁵². Estas relaciones aparecen como aceptadas justamente por la naturalización de ese imaginario. *“El imaginario, diferente de la ideología, socialmente producido, es*

⁵¹ VOLOSHINOV, Valentín, “El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje”, en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992. Pág. 35

⁵² MARTINI, Stella, “La sociedad y sus imaginarios”, Documento de la cátedra, Buenos Aires, 2002. Pág. 8



representado como natural y por lo tanto legitimado en la trama significativa de una cultura determinada. Interviene en el conocimiento y la acción de la sociedad⁵³. Por este motivo, analizando las palabras (que son para Voloshinov un producto ideológico), buscaremos identificar esa otra realidad reflejada en las mismas, “la que está más allá de su materialidad (todo producto ideológico posee una significación)”⁵⁴, para dar cuenta de esas construcciones presentes en el imaginario social.

Por otra parte, es menester señalar aquí que la utilización de estos cuplés se justifica por lo que tienen en común (que también constituye un rasgo propio del género): la preponderancia de lo temático. Según Oscar Steimberg, “se entiende por dimensión temática a aquella que en un texto hace referencia a acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto. El tema se diferencia del contenido específico y puntual de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura”⁵⁵. No decimos que en estos cuatro cuplés haya coincidencia en la temática particular de la que tratan, sino que lo que sostenemos es que la lógica de este género es recoger acontecimientos sociales establecidos culturalmente, y es justamente por esto que conciben a un público que comparta cierto conocimiento sobre los hechos de la vida cotidiana a los que se hace referencia en los cuplés.

Finalmente, buscaremos identificar si a partir del análisis de las huellas relevadas, y teniendo en cuenta la tematización propia de cada cuplé, encontramos una puesta en evidencia de los discursos anteriores, naturalizados en la sociedad, para luego distinguir si estos son producidos por las posiciones hegemónicas.

⁵³ Ibídem. Pág. 10

⁵⁴ VOLOSHINOV, Valentín, “El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje”, en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992. Pág. 31

⁵⁵ STEIMBERG, Oscar, “Proposiciones sobre el género”, en *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993. Pág. 48

CUPLÉ “LAS MAESTRAS”⁵⁶

*Son los niños los humanos pequeñitos
El futuro de este mundo por venir
Los pichones de salvajes
A los que hay que corregir
Estos ángeles cual blancas palomitas
Son las larvas del engendro que vendrá
Y nosotras con firmeza, los debemos educar*

*Son demonios disfrazados de corderos
Malcriados por su núcleo familiar
Y por la pedagogía
Que empezaron a aplicar
Qué me vienen con teorías posmodernas
De psicólogos traumatizados de París
Un sablazo con la regla
Se endereza ese gurí*

*Si hace falta un rebencazo, un rebencazo
Si hace falta más dolor, más dolor
Cuando sea un ser humano, se lo tratará mejor
Ojo que tampoco somos anticuadas
No es cuestión que se arrodille en el maíz
Hoy el gas paralizante lo sosiega al chiquilín*

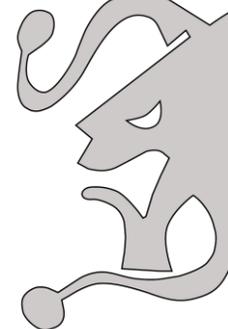
*A ver, tú
Niño, alumno, ser humano
Bah!,
Proyecto futuro
Ramita torcida
Ramita torcida, del tronco partido
Del árbol podrido de la sociedad*

*Tú,
Niño
Sí, ¡tú!
Claro, ¿quién va a ser?
Niño, ven
Dame un beso, eso ahhh*

*Ponte derecho, hazte la moña
Cruza los brazos, limpia tu roña*

⁵⁶ En Anexo audiovisual N°3 <https://www.youtube.com/watch?v=U6o6Lk5eZ-Y>

*Toma distancia, hazla más baja
¡Hazte la moña, hazte la moña!
¡Te dije la moña,
pedazo de un nabo
Tenés quince años
A la dirección!-*



(...)

*Las maestras practicantes de hoy en día
¡Dios me libre! Cómo está la educación
De mañana magisterio y de noche al Bacilón
Qué atorrantas, qué vergüenza, qué descaro
Mucho curso de didáctica infantil
Y las ves en el tablado, con un porro grande así*

*Dan sus clases con canciones de La Vela
Si las dejan enseñar manualidad
El gurí en cuarto de escuela
Ya aprendió a desmorrugar
Esas hippies partidarias de la orgía
Aberrante de la educación sexual
Dicen útero y vagina en el ámbito escolar*

*Un repollo, una semilla, una cigüeña
A lo sumo, manguerita, pichulín
Son ejemplos más decentes y no se alza el chiquilín
Si a una nena le enseñás dónde está el clítor
Cuando crezca se lo va a querer buscar
¿Y mirá si se lo encuentra?
¡Que nos diga dónde está!*

*A ver tú,
Niño, maqueta, de persona
¿Qué hacés con el dedo escarbando esa zona?
¿Te estás intentando rascar las neuronas?
En donde aprendiste esa cosa divina
Usar de bolsillos tus propias narinas*

*A ver,
Che,
No sigas hurgando,
¿Qué cosa tenés?
¿Será la bandera de los 33?
Mirá que se envicia la ñata después
No ves que sos grande y tenés que entender*

¡No me abras la boca, que sos muy chiquito para responder!

(...)

*Menos mal que va quedando la bandera
Nada iguala su lucir, su lucir
Demasiado peligroso
Que la toque ese gurí
Que la moña no se le desate nunca
Que la letra no se salga del renglón
Que mantenga bien la fila
Que se quede en el rincón*

*Qué placer da verlos con esa mochila
Tan pesada y tan difícil de cargar
Lo que llevan ahí adentro
Es el peso de Uruguay
De a poquito va doblándoles la espalda
Los prepara bien para lo que vendrá
Enfrentarse a esa montaña
Reventarse y fracasar.*

Este cuplé forma parte de la presentación del año 2007, que tuvo como tema principal “el ser humano”. El mismo fue seleccionado por la temática que aborda (la educación) y porque consideramos que en su letra se pueden encontrar marcas de discursos naturalizados que forman parte del imaginario colectivo⁵⁷.

En primer lugar, identificamos que implícitamente aparecen dos condiciones de individuo: uno natural o biológico y otro social. El pasaje de uno a otro estaría dado por el paso por la institución educativa⁵⁸. Previo a esto, el individuo carece de condiciones para ser considerado parte de la sociedad. Cuando leemos “*Son las larvas del engendro que vendrá. Y nosotras con firmeza, los debemos educar*” o “*Los pichones de salvajes, a los que hay que corregir*”, la corrección a la que alude la letra del cuplé es la condición necesaria para el abandono del estado

⁵⁷ En el sentido en el que lo trabaja Stella Martini, para quien, como explicamos anteriormente, “*hablar de imaginario social es referirse a los sentidos presentes en un grupo social y que dan cuenta de la percepción del mundo social.*”

⁵⁸ El imaginario colectivo tiene instaurada una concepción simplista que opera sobre el binomio civilización-barbarie, desde la cual la barbarie estaría vinculada a lo inculto y lo salvaje, y lo civilizado a lo culto y socializado.



primitivo. En este sentido, la institución escolar tiene en el imaginario social la función de moldear y homogeneizar a los individuos para que formen parte del colectivo social. Solamente de esta manera podrían ser considerados sujetos sociales (incluidos en la estructura). Esta lógica de inclusión-exclusión se explicita cuando dice: *“Cuando sea un ser humano, se lo tratará mejor”* o *“Niño, maqueta, de persona”*. Así, sólo se convierte en “ser humano”⁵⁹ a través de su institucionalización. Otra lectura que aparece solapada en esa frase es la que refiere al “sentido común” cuando dice que aquel que no es “ser humano” es maltratado y está avalado que eso suceda (reiteradamente se hace referencia a que en esta etapa se puede castigar a ese ser que todavía no es tenido en cuenta oficialmente como parte de la sociedad). Esta naturalización del castigo al incivilizado se repite a lo largo del cuplé y se lo expone como una práctica que se llevó a cabo hasta su normalización, dada por la repetición histórica. Podemos ver esta situación cristalizada en frases como las siguientes:

“Si hace falta un rebencazo, un rebencazo. Si hace falta más dolor, más dolor.”

“No es cuestión que se arrodille en el maíz. Hoy el gas paralizante lo sosiega al chiquilín.”

“Un sablazo con la regla, se endereza ese gurí.”

Lo que se construye en todo el cuplé y vemos condensado en estos fragmentos es la diferenciación de dos grupos, generando nuevamente una oposición entre un “nosotros” civilizado que representa a todos los agentes que componen a la sociedad; y un “Otro” que estaría dado por todos los que quedan fuera de ella⁶⁰. Para ser incluidos deben recibir un “tratamiento” que justamente

⁵⁹ A lo largo de este cuplé se considera al “ser humano” como sujeto social.

⁶⁰ Cada vez que trabajemos sobre esta dicotomía nosotros/ellos en este capítulo, lo haremos a partir de la conceptualización acerca de la construcción de la Otredad, presentada por Mauricio Boivin, Ana Rosato y Victoria Arribas en su texto *“Constructores de Otredad”*, en donde explican la presencia de la alteridad social y cultural postulando la separación entre el Nosotros y el Otro. En el caso de este cuplé en particular es menester señalar que esta dicotomía planteada se puede interpretar como se hizo en un primer momento dentro del análisis antropológico, en términos de diferencias irreductibles y absolutas presentándose una imagen del “Otro” en tanto diferente, salvaje. En *“Constructores de Otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural”*, Buenos Aires, Editorial Antropofagia, 3ra. edición: 2004.



está dado por ese “nosotros”, que es quien legitima este pasaje mediado por las instituciones.

Ese “nosotros” que aparece como autoridad legítima, en este caso representado por la figura de las maestras, no puede ser cuestionado por ese “Otro” identificado con la figura del niño. Esto se debe a que ese “Otro” aún no estaría capacitado para emitir opiniones o participar del ámbito social, ya que se encuentra en una instancia intermedia dentro del proceso civilizatorio. Esto puede identificarse cuando se dice: *“No ves que sos grande y tenés que entender, ¡No me abras la boca, que sos muy chiquito para responder!”*. Se desprende de esto la lectura del sentido común que indica que quienes tienen la posibilidad de responder son solamente aquellos que están incluidos dentro de ese “nosotros”, mientras que el “Otro” no tiene derecho a réplica por su condición de excluido.

En segundo lugar, podemos identificar que a lo largo del cuplé también aparece una oposición entre la educación tradicional y las nuevas concepciones educativas. Lo que subyace en esta conceptualización antagónica es una reivindicación que se hace desde las instituciones de los valores oficiales, a través de los que se produciría una homogeneización factible de control social. En contraposición, se presentan las nuevas teorías e ideas más flexibles, que son las que para el sector dominante generarían una amenaza a lo instituido. El poder hegemónico ha plasmado en el imaginario social colectivo la idea de que solamente las instituciones oficiales están capacitadas para construir sujetos sociales de la manera “correcta”, y es justamente contra esta idea que la murga realiza su crítica irónica. Encontramos las marcas de estos pensamientos en la siguiente frase:

“Malcriados por su núcleo familiar, y por la pedagogía, que empezaron a aplicar. Qué me vienen con teorías posmodernas, de psicólogos traumatizados de París, un sablazo con la regla lo endereza a ese gurí”

Del mismo modo, observamos la selección que se realiza desde la posición hegemónica acerca de aquellos contenidos y valores que deben ser enseñados, en contraposición con aquellos que deben ser descartados (como por ejemplo la



sexualidad y otros que permitan la discusión y la crítica social, que permanecían relegados).

“Esas hippies partidarias de la orgía, aberrante de la educación sexual, dicen útero y vagina en el ámbito escolar.”

“Si a una nena le enseñás dónde está el clítor, cuando crezca se lo va a querer buscar”

Justamente se identifica la imagen de la maestra sustituta (generalmente más jóvenes) como promotora de todas esas transformaciones “nocivas” que estarían ingresando a escena con los nuevos paradigmas educativos, que atentan contra lo establecido como necesario para la normalización de la sociedad.

“Las maestras practicantes de hoy en día, ¡Dios me libre! Cómo está la educación. De mañana magisterio y de noche al Bacilón. Qué atorrantas, qué vergüenza, qué descaro, mucho curso de didáctica infantil, y las ves en el tablado, con un porro grande así.”

El hecho de presentar esta imagen de lo nuevo como cargado de connotación negativa y vinculada a los vicios, busca generar la estigmatización⁶¹ de las prácticas que aparecen como diferentes de las tradicionales, las normalizadas. Esto se explica porque para los sectores conservadores el ingreso de “lo nuevo” generaría “la perversión de la sociedad y la posibilidad de corromperla” (ese es su discurso), cuando lo que en realidad se produciría es una apertura a nuevas formas de concebir a los sujetos. Esto lo vemos reflejado también, cuando en la introducción al cuplé una de las maestras dice: *“Pero ojo, porque resulta que los nuevos pedagogos andan diciendo por ahí de que el niño tiene razonamiento, ¡por favor! ¡Ahora resulta que el niño tiene inteligencia, ¿qué es ese disparate? Lo que falta es que nos vengan a decir que el niño, ¡el niño! es también un ser humano.”*

⁶¹ Hablamos de estigma en el sentido que lo plantea Erving Goffman en *Estigma e identidad social*, cuando lo define como un atributo que vuelve diferente a un sujeto y produce en los demás, a modo de efecto, un descrédito amplio. Para el autor, no todos los atributos indeseables son cuestionados, sino únicamente aquellos que son incongruentes con el estereotipo formado acerca de cómo debe ser determinada especie de individuos. En *“Estigma. La identidad deteriorada.”* Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1998.



Finalmente, podemos decir que lo que se pone en evidencia a través de estos discursos es que la institución escolar tendría la tarea de transmitir y reproducir los valores que, desde el poder hegemónico, se considera debe tener un ciudadano responsable de acuerdo a los cánones impuestos por el Estado (el mismo que opera estableciendo el límite de esta inclusión-exclusión).

“Menos mal que va quedando la bandera, nada iguala su lucir, su lucir. Demasiado peligroso, que la toque ese gurí.”

“Qué placer da verlos con esa mochila, tan pesada y tan difícil de cargar. Lo que llevan ahí adentro, es el peso de Uruguay. De a poquito va doblándoles la espalda, los prepara bien para lo que vendrá: enfrentarse a esa montaña, reventarse y fracasar.”

En estos fragmentos se hace mención a la bandera como símbolo patrio y “al peso de Uruguay” como referencia a la historia del país, articulados con el Estado en tanto instrumento del poder hegemónico. Aquí vemos un señalamiento a lo que simbólicamente aparece como incuestionable y que se presenta con un tono solemne en cualquier tipo de sociedad (desde el poder hegemónico se reclama un respeto hacia todos los símbolos patrios, buscando también reforzar la ideología que atraviesa los mismos y la idea instaurada por el poder dominante de la exigencia de todos los miembros de la sociedad de ponerse al servicio de los mismos).

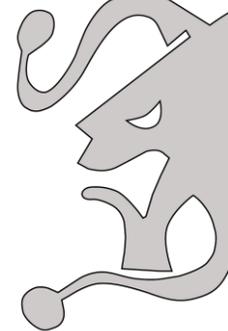
Si bien durante todo el cuplé se sostiene que para ser parte de la sociedad es necesario el paso por la escuela, en el cierre se dice que esas mismas instituciones están preparadas para moldear sujetos que ingresen en el sistema social siendo funcionales al mismo, y no con una función rupturista y crítica que vaya en contra del orden establecido. La lectura que podemos hacer a través de la crítica implícita en este discurso paródico, es que las posibilidades que otorga el sistema a los sujetos sociales son ficticias. Es por esto que las nuevas teorías de la educación representan el peligro de formar sujetos con posibilidad de construcción crítica, que se erijan contra las instituciones que los han configurado.



Recapitulando, podemos mencionar que la crítica presente en este cuplé se produce en dos niveles. En primer lugar se hace una crítica a las antiguas concepciones educativas que perduran en nuestro tiempo y son reticentes al cambio y a las nuevas metodologías pedagógicas (y en este sentido reproducen esas conceptualizaciones surgidas desde el poder hegemónico que han sido incorporadas al imaginario social). En segundo lugar se critica la concepción naturalizada de la sociedad que afirma que si un sujeto no transitó por una institución escolar queda excluido de la misma al punto de no ser considerado “persona”. Lo que se puede leer es una lógica de inclusión/exclusión determinada por el paso por las instituciones del Estado, en este cuplé representada por la escuela como organismo encargado de moldear y homogeneizar, pero también esta idea puede hacerse extensiva a otras instituciones modeladoras y reproductoras de la ideología dominante (como la Iglesia, los medios de información y comunicación, etc.). Únicamente el individuo que ha pasado por este tipo de instituciones será considerado un “ser humano” que estará apto para formar parte de la sociedad, mientras que el resto quedaría excluido de la categoría de sujeto social.

Finalmente, creemos que la decisión de tratar un tema como la educación y poner en evidencia el manejo que se hace en las instituciones, en este caso la escuela, estaría explicado por el hecho de que desde este tipo de instituciones se reproduce y naturaliza el “sentido común” de la sociedad (el que aparece como imposible de ser problematizado justamente por presentarse como “lo dado” dentro del imaginario social colectivo). Esto sigue el pensamiento de Antonio Gramsci, quien sostiene que es a través de las instituciones de la sociedad civil que se naturaliza el “sentido común”.

CUPLÉ “LAS BANDERAS”⁶²



*En los ochenta todas las personas
Se decían compañeros
Andaban siempre bajo una bandera
Cantando borombombón*

*Se comportaban como en el video
Del Candombe de la Aduana
Con sus peinados y su ropa extraña
Tarareando una canción*

*No había ni una sola discusión
Pendiente
Se hablaba de una gran concertación
Naciente*

*Y aunque eran todos gente muy distinta
Convivían sin problemas
Tal vez debido a que solo pasaban
Tarareando esa canción*

*Y aunque tenían ciertas opiniones
Y matices de criterio
Mientras cantaban era impracticable
Que emitieran opinión*

*Y aún aunque tomaran posición
Un día
Los otros que cantaban la canción
ni oían*

*Pero un buen día tuvo un cambio fuerte
Como todo grupo humano
Y por una pavada como siempre
La manzana se pudrió*

Si bien parece que fue una banana

⁶² En Anexo audiovisual N°4 https://www.youtube.com/watch?v=l_ROAw8T-N4

*La que desató el conflicto
Un gordo que iba caminando al frente
Resbaló y se reventó*



*Y al ver que era una cascarita de
Banana
Y encima que era una partida ecua-
toriana*

*El gordo dijo: a mí me parecía
que esto no era nacional
-qué estás diciendo-, dijo un flaco rubio
a Nacional no lo putees
tenías pinta de gordito manya,
comunista y maricón*

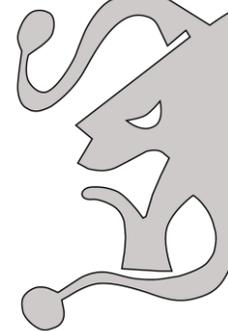
*-callate tupa que saliste bolso
y además no se te para-
-pero por lo menos no salí cornudo-
-sos judío que es peor-*

*Y así la gran bandera se partió
en muchas
Y cada uno como pudo prosiguió
Su lucha*

*-para este lado que vengan los manyas-
-pa´ este lado los del bolso-
-y yo qué hago que soy de Danubio?-
-La puta que te parió!!!!*

*-pa´ este lado venganse los tupas-
-para acá vengan los bolches-
-yo soy bolche pero soy del bolso-
-yo tupa y de Peñarol-*

*-pa´ este lado venganse los blancos,
para aquel los colorados
bueno, tá, venitepa´ este lado
tas haciendo un papelón!-*



*-los judíos y los negros juntos-
-nos estás discriminando-
-eso es bien de tortillera loca,
vaya con el maricón!-*

*-de aquel lado váyanse los niños,
acá estamos los mayores-
-los mayores pero no los viejos,
vaya y cobre su pensión!-*

*de este lado va la gente rica
de aquel lado van los pobres
de este lado va la gente linda
de aquel lado no*

*de este lado los intelectuales
de aquel lado la ignorancia
de este lado va la tolerancia
de aquel lado no*

*de este lado la verdad absoluta
de aquel lado la mentira
de este lado la justicia eterna
de aquel lado no*

*de este lado va la democracia
de aquel lado el terrorismo
de este lado una bandera sola
de aquel lado no.*

Este cuplé fue presentado en el año 2007 y problematiza el tema de la “identidad”⁶³, adoptando como significante del mismo a las banderas. La importancia del análisis de este cuplé radica en el hecho de que el mismo pone en evidencia el “sentido común” presente en toda sociedad que lleva a plantear posiciones antagónicas que se repiten en cualquier tipo de espacio social. Se

⁶³ Identidad entendida como concepto que permite la autorepresentación y la diferenciación de los otros.



plantean prejuicios, estigmas, grupos de pertenencia y exclusión, al anular la posibilidad de posiciones discordantes (o de una tercera posición). El mundo es presentado así como bipolar a partir de grupos que en base a sus diferencias identitarias se oponen entrando en conflicto. Esta concepción dicotómica del mundo se podría explicar a partir de la división entre lo hegemónico y lo no hegemónico (dominado y dominante) que es característica inherente a toda sociedad moderna. Se define así un “nosotros” contrapuesto a un “Otro” y se presentan estas dos posiciones como únicas alternativas; quien escapa a las mismas no entra en consideración⁶⁴. Esta imposibilidad de una tercera posición podemos encontrarla cristalizada en el siguiente fragmento:

- “- Para este lado que vengan los manyas-*
- Pa´ este lado los del bolso-*
- ¿Y yo qué hago que soy de Danubio?-*
- ¡La puta que te parió!”*

Este discurso atraviesa temas como la adhesión partidaria, la orientación sexual y la pertenencia a un club de fútbol, entre otros, buscando poner en evidencia los prejuicios presentes en la sociedad. Podemos identificar estas cuestiones en fragmentos como el que sigue:

- “- Los judíos y los negros juntos-*
- Nos estás discriminando-*
- Eso es bien de tortillera loca, ¡vaya con el maricón!-“*

⁶⁴ En este caso, nos remitiremos nuevamente a la conceptualización sobre la construcción de la Otridad definida por Boivin, Rosato y Arribas, pero ya no en referencia a “lo salvaje” sino en el sentido en el que lo plantean teorías posteriores, para las que el “otro cultural” fue pensado como diverso, como distinto: “cuando la idea de la dominación de una cultura sobre otra se puso en evidencia, el objeto antropológico se construyó en torno a la noción de desigualdad; el otro cultural era producto de esa desigualdad”. Esta desigualdad está reflejada en cada construcción subyacente en este cuplé. En *“Constructores de Otridad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural”*, Buenos Aires, Editorial Antropofagia, 3ra. edición: 2004.



Aquí podemos identificar como discurso subyacente el que refiere a los prejuicios vinculados a la religión (donde la oposición cristianos/judíos estructura las diferencias más generalizadas, que quedan grabadas en el imaginario colectivo), los orígenes étnicos (blancos/negros) y la orientación sexual (heterosexuales/homosexuales). Se establecen así determinados binomios, en donde el representante de la ideología dominante es quien puede verbalizar y marcar el prejuicio y generar una exclusión como consecuencia (en el ejemplo, vemos que la utilización de uno de los elementos de ese par antagónico ha sido elegida como la posible de marcar ese prejuicio; no tendría sentido en el contexto en el que se produce este discurso indicar “los cristianos y los blancos juntos”). Esto no sucedería a la inversa, ya que justamente quien es objeto del prejuicio no participa de la producción de sentido hegemónico que circula por ese imaginario social.

Es menester señalar que esta lógica dicotómica se ve reflejada también en la escenificación preparada para la presentación de este cuplé, en donde notamos la expresión visual de la intención del texto, ya que la misma comienza con una bandera única que envuelve a todos los integrantes de la murga, para luego fragmentarse en banderines individuales que se reagrupan en función de lo narrado, representando teatralmente ese Nosotros/Otro. Finalmente, para el cierre, una única bandera envuelve nuevamente a todos los participantes de la murga, quienes señalan a aquellos que quedan por fuera, que conformarían ese “Otro” que no sólo es el diferente, sino el carente de todas las características enunciadas representativas de ese “Nosotros”.

En este sentido, es importante mencionar que en la materialidad discursiva, ese “nosotros” construido en el cuplé se presenta como portador de todas las características positivas, en contraposición a un “Otro” que, si bien en cada caso se diferencia por atributos diversos (sean religiosos, sexuales, políticos o de conducta y gustos), siempre son los representantes de los valores y características consideradas como negativas o que se corren de lo establecido por los discursos hegemónicos como “lo normal”. En este sentido, el final del cuplé resume *“de este lado una bandera sola, de aquel lado no”*.



En cualquier caso, en cada uno de los pares antagónicos, quien habla, organiza las posiciones dentro del espacio (simbólico social) y presenta la diferenciación, es ese “nosotros” que habla desde la posición de poder; es quien puede señalar al otro y señalar no solo los prejuicios, sino también el lugar de cada uno en esa relación.

“De este lado los intelectuales, de aquel lado la ignorancia

De este lado va la tolerancia, de aquel lado no

De este lado la verdad absoluta, de aquel lado la mentira

De este lado la justicia eterna, de aquel lado no

De este lado va la democracia, de aquel lado el terrorismo

De este lado una bandera sola, de aquel lado no”.

Al hablar de esta presentación en el libro, es Yamandú Cardozo quien reflexiona acerca de “la necesidad del hombre de parecerse a muchos, de ser parte de un colectivo, de pertenecer a algo más grande y más seguro que su individualidad (...) Lo arbitrario de las ideologías cuando su fundamento principal radica en diferenciarse de “lo otro”. Acá de este lado hay determinadas ideas y convicciones – que pueden ser débiles, contradictorias, pobres, fáciles, buenas, fabulosas – pero lo realmente importante es que del otro lado no”⁶⁵.

Lo que se marca en todo el cuplé es la carencia de ese “Otro” en contraposición con las posibilidades y virtudes de ese sujeto que verbaliza como parte del “nosotros” dominante. Justamente esas posibilidades y virtudes son símbolos de las diferentes instituciones del Estado: los intelectuales, la democracia, la justicia, etc. Lo que la murga busca parodiar es la apropiación del discurso hegemónico por parte de los miembros de la sociedad que lo reproducen sin ningún tipo de consideración. En eso radicaría el éxito de la generación de las diferencias.

⁶⁵ TANCO, Valeria y CARDOZO, Yamandú, “Agarrate Catalina. El Libro”, Aguilar, 2010, Pág. 142

CUPLÉ “LAS GUERRAS”⁶⁶



*Estamos todos afilando las espadas
Por nuestra Patria, por nuestra tierra
Tenemos lanzas y escopetas a patadas
Ta' todo pronto, para la guerra.*

*El enemigo es peligroso y sanguinario
Y está invadiendo, nuestros dominios
Discúlpeme mi capitán pero le aclaro
Somos nosotros, los que invadimos.*

*No puede ser entonces soy de otra trinchera
O son ustedes, otros soldados
No se preocupe le cambiamos la bandera
Y abrimos fuego, pa'l otro lado.*

*Me gustaría preguntar si no lo embromo
¿A quién le damos, quiénes son los otros?
Y ya que estamos que nos diga quiénes somos
Pa' no matarnos, entre nosotros.*

*Es importante lo que ha dicho este buen hombre
que aporta ideas tan creativas
Entonces vayan sugiriendo algunos nombres
Porque ya veo esto es una cooperativa.*

*Podemos ser aztecas, incas o troyanos
O los mongoles, o de la Gaglia
Yo pediría que no fuéramos romanos
Porque es horrible andar peleando de sandalias.*

*Queremos ser como los héroes de los griegos
Morir con gloria, y valentía
Yo quiero ser como los héroes de los griegos
Morir borracho amontonado en una orgía.*

*Podemos ser marines norteamericanos
Y aniquilar al terrorista a toda prisa
Quizás habría que parar a repensarlo
En Medio Oriente le están dando una paliza.*

Y que me dicen de guerreros Japoneses

66 En Anexo audiovisual N°5 <https://www.youtube.com/watch?v=pZ6o5H3sxDs>



*Tiene soldados y el imperio de Hirohito
Yo pediría para no ser kamikaze
Sufro de vértigo y seguro que vomito.*

*Y ya que estamos en Japón seamos ninjas
Tirando estrellas, encapuchados
A mí me gusta más para ser Samuraies,
¿eh?, samurayes, ¿qué?, samuraises!, ¿lo qué?
busquemos otro que el plural es complicado.*

*Son tan distintas entre ellas tan variadas
Las civilizaciones que hubo en esta tierra
Por suerte hay algo que nos une y nos hermana
Somos expertos, haciendo guerras.*

*Hay que encontrar algún motivo pa' matarnos
Podría ser por religión o territorio
O ideales altruistas libertarios,
O en todo caso por el agua o por petróleo.*

Este cuplé forma parte de la presentación del año 2010 y trabaja sobre la temática de “la guerra”. La misma está atravesada por una multiplicidad de discursos basados en la oposición nosotros-ellos, en donde la construcción del grupo de pertenencia siempre aparece como víctima, y a partir de esa victimización encuentra justificación el ataque a ese “Otro”⁶⁷.

En esta presentación, la murga parodia esta construcción de un “Otro” que aparece como representando una amenaza para el grupo de pertenencia del “nosotros”, lo que habilitaría la ofensiva en su contra aún cuando se trate de una construcción ficticia. Esto se ve cristalizado en el cuplé cuando se dice:

“El enemigo es peligroso y sanguinario, y está invadiendo, nuestros dominios. Discúlpeme mi capitán pero le aclaro, somos nosotros, los que invadimos.”

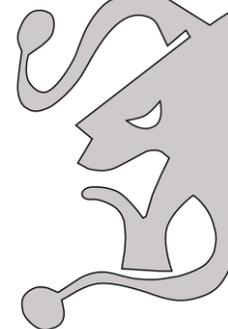
⁶⁷ Seguimos considerando esta dicotomía nosotros/ellos desde las conceptualizaciones de Boivin, Rosato y Arribas, y en el caso de este cuplé en particular podemos abordar este análisis desde la teoría evolucionista, que no se limitó a explicar la otredad cultural sino que “construyó” su objeto (aquel que explicó) a partir de la “diferencia cultural”, el “otro” como diferente al “nosotros”. En “Constructores de Otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural”, Buenos Aires, Editorial Antropofagia, 3ra. edición: 2004.



Lo que se puede inferir es que poco importan las razones que iniciaron el conflicto, puesto que en esta lógica el mismo está justificado por el sentido con que el “Otro” es investido en la construcción discursiva. De este modo, el “nosotros” siempre se presenta como víctima aun cuando haya sido quien originó el enfrentamiento. En esta misma línea podemos decir que los conflictos disparan discursos desde lo hegemónico que se reproducen como “sentido común”, instaurándose como los portadores de la verdad, sin posibilidad de cuestionamiento alguno. De esta forma se desdibujan las causas de la lucha, pasando a ocupar el centro de la escena la oposición simbólica de este “nosotros-Otro”, y es esta situación la que aparece ironizada en la presentación. Así, cuando se dice *“No se preocupe le cambiamos la bandera, y abrimos fuego, pa'l otro lado”* o *“¿A quién le damos, quiénes son los otros? Y ya que estamos que nos diga quiénes somos, pa' no matarnos, entre nosotros”*, lo que podemos leer es ese borramiento de los límites, y que la construcción del antagonismo responde a cuestiones que son de otro orden.

A lo largo de todo el cuplé se nombran diversas civilizaciones y agentes sociales que en algún momento de la historia participaron de conflictos armados, poniendo al descubierto los discursos que sostienen que la guerra sería algo inherente y consecuencia de la condición humana, por lo que las motivaciones que puedan generarse para justificar este accionar pueden variar sin importar su veracidad y relevancia. En este sentido, creemos que este cuplé busca romper con el “sentido común” presente en ese tipo de discursos: lo que se pretende decir es que la guerra es injustificable y, sin embargo, el poder hegemónico encuentra argumentos de cualquier índole para crear y sostener estos conflictos, para luego presentarse como víctima de los mismos. En el cierre del cuplé se pueden ver cristalizadas de manera precisa estas cuestiones que planteamos:

“Son tan distintas entre ellas, tan variadas las civilizaciones que hubo en esta tierra. Por suerte hay algo que nos une y nos hermana, somos expertos, haciendo guerras.”



Hay que encontrar algún motivo pa' matarnos, podría ser por religión o territorio, o ideales altruistas libertarios, o en todo caso por el agua o por petróleo.”

En esta última frase se puede ver reflejada la variedad y fragilidad de las justificaciones de estos conflictos. Asimismo, resume el recorrido histórico de estas razones: en un primer momento fue por religión y conquista de territorios, a los que luego se suma la adquisición de recursos naturales con fines económicos. En este último caso, es menester señalar que cuatro años antes de la producción de este cuplé, la murga hizo para su presentación del “Fin del Mundo” otro cuplé acerca del conflicto armado entre Estados Unidos e Irak. En la presentación del mismo puede verse cristalizada esta situación que venimos analizando:

“No sé si recuerdan, ahora ya no se habla más porque no es negocio, aquel quilombo de la Guerra de Irak (se salvaron de pedo ahí). De Irak ahora no se habla más porque no es negocio, pero no sé si recuerdan que Irak era un país muy chiquitito, muy chiquitito, más chiquitito; y estaba gobernado por un señor muy malo. Muy malo. Y a parte Irak o casualidad, está llenito de petróleo. Y el petróleo si uno lo mira bien de lejos, o por lo menos si uno lo mira desde Estados Unidos, el petróleo muchas veces es igualito a las armas de destrucción masiva, ¿podrán creer? Entonces un día, el señor que era dueño de este mundo y vivía en Estados Unidos (no es que fuera dueño porque lo había comprado barato, sino porque lo había heredado del padre, que también trabajaba de genocida mundial), dijo: “bueno, vamos para allá y les sacamos todas las armas de destrucción masiva que tiene el barbudo”. Al final no había ningún arma, era todo barril de petróleo. El dueño del mundo se equivocó, no tuvo una mala intención”⁶⁸.

En este fragmento la murga emite su posición frente a la temática de la guerra en general y frente a los discursos que se construyeron mediáticamente acerca de este conflicto en particular, dejando al descubierto, de manera paródica,

⁶⁸ En Anexo audiovisual N°6 <https://www.youtube.com/watch?v=TdMV4vXlEfA>

que las causas de su origen son invenciones ficcionales surgidas desde el poder hegemónico.



CUPLÉ “LA VIOLENCIA”⁶⁹



*“Vengo de la cabeza soy una banda descontrolada,
hoy no me cabe nada, vas a correr porque sos cagón.*

*Son todos unos putos, unos amargos, unos buchones,
llaman a los botones, vinieron todos se quedan dos.*

*Hoy vas a correr, porque sos cagón,
con el culo roto, porque mando yo.*

*Voy a salir de caño, ya estoy re duro, estoy re pasado,
como ya estoy jugado me chupa un huevo matarte o no.*

*Mi vida es un infierno, mi padre es chorro, mi madre es puta,
vos me mandás la yuta y yo te mando para el cajón.*

*Yo soy el error de la sociedad,
soy el plan perfecto, que ha salido mal.*

*Vengo del basurero que este sistema dejó al costado,
las leyes del mercado me convirtieron en funcional.*

*Soy un montón de mierda brotando de las alcantarillas,
soy una pesadilla de la que no vas a despertar.*

*Vos me despreciás, vos me buchoneás,
pero fisurado, me necesitás.*

*Soy parte de un negocio que nadie puso y que todos usan,
en la ruleta rusa yo soy la bala que te tocó.*

*Cargo con un linaje acumulativo de misiadura,
y un alma que supura veneno de otra generación.*

*Yo no sé quien soy, yo no sé quién sos,
el tren del rebaño se descarriló.*

*Ya escucho las sirenas la policía me está encerrando,
uno me está tirando me dio en la gamba, le di a un botón.*

*Pasa mi vida entera como un tornado escupiendo sangre,
manga de hijos de puta me dieron justo en el corazón.”*

⁶⁹ En Anexo audiovisual N°7 <https://www.youtube.com/watch?v=TcZg3vBUT6Q>



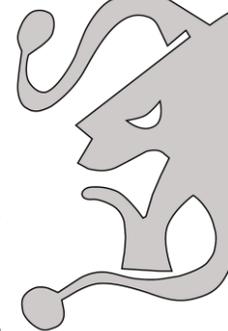
Este cuplé se transformó, luego de su presentación en el año 2011, en uno de los hitos de Agarrate Catalina. Esto se debe en parte a la temática tratada en el mismo, y a la base musical sobre la que se produce el discurso. Tal fue la popularidad que adquirió que se hizo un video clip oficial⁷⁰ con producción artística y participación de otros músicos relevantes para la cultura uruguaya, como la banda No Te Va Gustar (exponente del rock nacional actual, y conocida a nivel internacional).

Decidimos incluir este cuplé como parte del corpus de análisis ya que consideramos que trabajar sobre la violencia implica trabajar sobre un fenómeno atravesado por una multiplicidad de discursos hegemónicos que circulan y se han instalado en la sociedad. En el abordaje de esta temática creemos que la murga busca señalar algunos de estos discursos del “sentido común”.

En un primer nivel de análisis es relevante analizar la base musical sobre la que se desarrolla el cuplé, la que remite a la música de cancha. Esta referencia se evidencia en la selección de instrumentos (bombo, platillos, etc), el ritmo simple y de marcación fuerte, el tono uniforme de todos los integrantes de la murga (en clara diferenciación con otros cuplés) y la forma de escenificación (con clara alusión a la cancha con el gesto de “agitar” las manos). En este sentido no hay distinción entre los intérpretes en cuanto a su función original dentro del grupo (no hay actuaciones individuales, ni intervención vocal de los contraprimos, ni diferenciaciones en los niveles de voz de los participantes), situación similar a lo que sucede en la cancha como espacio de interacción entre los hinchas, donde hay un rasgo de homogeneidad, en donde todos cantan lo mismo al unísono.

Lo que se escenifica en este cuplé es una situación de rivalidad, entre dos “bandos” (en el sentido futbolístico), en este caso representando dos segmentos sociales. Esto se evidencia en la construcción de un “Nosotros” en contraposición con un “Otro”, en el sentido previamente planteado por Martini, que constituye un posicionamiento antagónico naturalizado: el “nosotros” que habla en el cuplé está representando al sujeto marginal, pobre, estigmatizado, violento, que se posiciona

⁷⁰ En Anexo audiovisual N°8 https://www.youtube.com/watch?v=f_8VtUfAKn4



frente a un “otro”, que es al mismo tiempo quien lo margina y la víctima de la violencia del primero⁷¹.

Si bien este antagonismo se representa en todas las construcciones discursivas del cuplé, al decir “*vos me mandás la yuta y yo te mando para el cajón*” vemos una clara cristalización de estos posicionamientos; ese “Otro” es quien lo criminaliza y ejerce el control de la violencia pública a través de la fuerza policial, y es a la vez quien está expuesto a sufrir las consecuencias inherentes a las situaciones de violencia factible de ser ejercida por quienes son señalados como criminales, ejemplificado en la amenaza de muerte. Es menester aquí hablar de los estigmas presentes en este imaginario social, en donde la generalización es la clave de esta oposición: todos los “criminales” tienen orígenes humildes y contrapuestos al grupo que constituyen como antagonista. No hay una personificación, sino una consideración general y estereotipificada de los componentes de cada grupo. Esto puede verse reflejado en el cuplé cuando dice “*Yo no sé quién soy, yo no sé quién sos, el tren del rebaño se descarriló*”, no importa quienes forman parte de cada grupo ya que no entra en consideración la posibilidad de excepciones, sólo hay generalización.

Analizando algunas de las frases, podemos decir que el sentido común naturalizado de esos “Otros” reconstruidos en este cuplé estaría diciendo que el pobre tiene una historia generacional que le otorga ciertas características que lo llevan a delinquir, considerando que habría una predisposición biológica e histórica que determina su accionar: él va a robar porque en su contexto esa se vuelve su única opción. La marca de esa construcción en el cuplé, estaría cristalizada en frases como las siguientes: “*Mi vida es un infierno, mi padre es chorro, mi madre es puta*” o “*Cargo con un linaje acumulativo de misiadura, y un alma que supura veneno de otra generación*”. Desde esta perspectiva (instaurada en el imaginario social colectivo) la marginalidad y la pobreza sólo podrían reproducirse sin

⁷¹ Esto se vincula con lo planteado por Pablo Alabarces en su texto “*Fútbol y Patria*”, en donde sostiene que al trabajar sobre la dicotomía nosotros/ellos el conflicto se mueve por lo simbólico, por los consumos y por el lenguaje. En *Fútbol y Patria. El Fútbol y las narrativas de la Nación en la Argentina*, Editorial Prometeo, 2002.



posibilidad de cambio, quien nace en este contexto carga con su estigma y lo reproduce.

En esta línea, también vemos que otra de las concepciones naturalizadas acerca de esos “Otros” diría que quien es pobre se droga y por esa razón es violento y sale a delinquir. No solamente se agudiza la discriminación y se criminaliza la pobreza⁷², sino que la drogadicción pasa a ser característica inherente a quien vive en esta situación social, y ese precepto se reproduce pasando a formar parte del “sentido común”. La delincuencia sería así consecuencia inmediata de la adicción, y el acceso a la droga parecería ser algo representativo de este sector social (como si no circulara por otros ámbitos y sectores). Pareciera que para aquellos que tienen acceso a las drogas y son pobres, la consecuencia directa e inmediata sería la delincuencia, mientras que para los “Otros” esta regla no correría (el acceso a las drogas tendría otras justificaciones y presentaría posibilidades como la diversión, autoconocimiento, exploración, etc., pero nunca la violencia y la criminalización). En el cuplé de referencia, podemos ver este prejuicio cristalizado en las siguientes frases: “*Voy a salir de caño, ya estoy re duro, estoy re pasado, como ya estoy jugado me chupa un huevo matarte o no*” (en referencia al acceso a las drogas y la consecuente salida criminal, violenta), y “*Ya escucho las sirenas la policía me está encerrando, uno me está tirando me dio en la gamba, le di a un botón*” (en referencia a la única posibilidad de este grupo, la delincuencia, y la consecuente persecución policial). Desde esta perspectiva y como vemos en los anteriores fragmentos del cuplé, la violencia está hoy acompañada de la propensión al homicidio (no salen a robar, sino que en el imaginario colectivo hoy ese grupo marginal cruza los límites y sale directamente a matar). Esta referencia continua a la posibilidad de asesinar a ese “Otro” en el cuplé, marcaría la existencia de este sentido subyacente en el imaginario social.

⁷² Es importante mencionar que, como dice Stella Martini “*el énfasis de las agendas sobre violencia e inseguridad urbanas aporta a los imaginarios del temor y redundaría en un efecto de desconfianza en la población y en un estado de opinión fragmentado y fácilmente proclive a la discriminación*”. En “Notas para una epistemología de la noticia. El caso del género policial en los medios nacionales”, en *Medios y Comunicación*. En Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación N°123, Buenos Aires, 2007.



En general lo que se hace en estos fragmentos es una puesta en evidencia de los prejuicios sociales que construyen ambas posiciones en su diferenciación: a partir de la explicitación de esos prejuicios no solamente se caracteriza al sector estigmatizado sino que también se construye simbólicamente a ese otro sector, que es quien estigmatiza.

Resulta importante destacar otras marcas que encontramos en las siguientes frases:

“Yo soy el error de la sociedad, soy el plan perfecto, que ha salido mal”.

“Vengo del basurero que este sistema dejó al costado, las leyes del mercado me convirtieron en funcional.”

“Soy parte de un negocio que nadie puso y que todos usan, en la ruleta rusa yo soy la bala que te tocó.”

Consideramos que en las mismas es posible identificar índices que darían cuenta de la funcionalidad de este antagonismo dentro del sistema capitalista. Así, creemos que se busca mostrar que la desigualdad social es requisito para el funcionamiento del sistema en beneficio de ciertos grupos sociales y en perjuicio de otros. Hay intereses que van más allá del antagonismo antes mencionado y que encuentran un beneficio a partir de él. De la primera frase se puede inferir que el plan perfecto para este sistema sería la existencia de un sector social pobre, pero la falla estaría dada por la creciente violencia de este grupo que se vuelve incontrolable para el poder y apunta en su contra. Además se hace referencia a las leyes de mercado que se erigen sobre la base de esta diferencia social, dejándolos excluidos del sistema. Sumado a esto, dentro de la última frase la palabra “negocio” remite a la idea de rentabilidad (concepto capitalista por excelencia), en referencia a aquellos que estarían dentro del sistema. Sin embargo, a pesar de esa exclusión, nuevamente aparece repetida la idea de “falla o error” cuando dice *“en la ruleta rusa yo soy la bala que te tocó”*. Es decir, que esa misma exclusión genera la violencia que se vuelve contra el mismo sistema que los excluye.



Por último, podemos identificar a lo largo del cuplé el uso recurrente del lunfardo, lenguaje callejero, de “cancha” en su forma más agresiva (basada en insultos). Consideramos que la utilización de estas formas verbales se explicaría por ser la modalidad discursiva más corriente de la violencia explícita. Sin embargo consideramos que en este punto también hay un giro que remite a la violencia implícita como es el prejuicio, la exclusión y la estigmatización de la que hablamos previamente. Así, cuando se dice *“Son todos unos putos, unos amargos, unos buchones”* o *“Vos me despreciás, vos me buchoneás, pero fisurado, me necesitás”*, la doble lectura posible sería, por un lado el “yo” hablando como sujeto marginal que explicita la violencia a través de lo verbal y las acciones agresivas (putear, robar, matar, etc.), mientras que por otro lado, también podría leerse la violencia implícita en el antagonismo dada por la exclusión, el prejuicio y la discriminación.

Otras marcas del lunfardo hacen clara referencia a la futbolización⁷³ del tema en su forma más estilística, utilizando lenguaje propio de la lógica de cancha (hablar de yuta, de bandas, de corridas, nos remite directamente a ese ámbito). Encontramos las marcas de esta referencia a lo futbolístico en los siguientes fragmentos:

“Vengo de la cabeza soy una banda descontrolada, hoy no me cabe nada, vas a correr porque sos cagón”

“Hoy vas a correr, porque sos cagón, con el culo roto, porque mando yo”

“Vos me mandás la yuta y yo te mando para el cajón”⁷⁴

En esta selección de vocabulario lunfardo e informal, notamos la decisión de los letristas de la murga de recoger palabras de espacios distintos de los cultos,

⁷³ Podemos considerar a la futbolización como un fenómeno que retoma algunas prácticas y atributos de las tribunas futbolísticas factibles de ser reproducidas en otros campos. En este sentido lo plantea Pablo Alabarces, quien propone que las lógicas de configuración de la violencia, la retórica y la oposición característica de este campo (que evidencia una rivalidad) puede ser trasladada a otros.

⁷⁴ En estos tres fragmentos encontramos el mismo discurso subyacente: cuando dice “vos sos cagón”, la lectura que reconstruye es “yo tengo aguante y vos no”. El “aguante”, tal como lo plantea Alabarces, es una noción en la que se encuentran relacionados el cuerpo, la violencia y la masculinidad. Por su parte, Eduardo Archentti afirma que “el aguante” debía ser entendido como una resistencia que podía conducir a una posible serie de transgresiones (aunque no fundara una rebelión abierta).



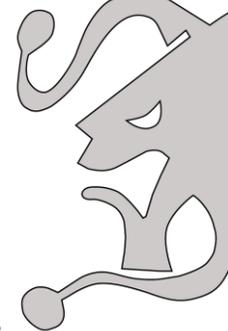
académicos y elitistas; privilegiando los términos callejeros o populares, más cercanos al sector representado. Se marca así una diferenciación en las formas de producción estilísticas de los discursos, reforzando este antagonismo que venimos desarrollando.

En el análisis del cuplé encontramos que se construyen dos posiciones bien diferenciadas: la de los dominados representada por el “nosotros” que habla en la presentación, y la de los dominantes que simboliza a ese “Otro” que es quien detenta el poder de controlar, excluir y discriminar a los primeros. Lo que se pone en escena es el conflicto existente a nivel social y el desequilibrio de poder entre ambos bloques.

Así, podemos decir que lo que realiza la murga mediante este cuplé es una puesta de manifiesto de esa relación de oposición inherente a cualquier sociedad capitalista, en donde se produce una lucha simbólica entre dos sectores contrapuestos. Lo que deja en evidencia es la estigmatización de uno hacia el otro y la naturalización de los prejuicios. Son justamente los discursos hegemónicos acerca de la criminalización de la pobreza y la estigmatización, los que naturalizan y legitiman estos prejuicios en la sociedad.

Lo que se produce en este cuplé es justamente una parodia de estos discursos hegemónicos sobre la temática de la pobreza asociada a la violencia, a partir de la presentación de un caso extremo en donde se combinan y concentran todos los prejuicios que un grupo sostiene acerca del otro. Si el prejuicio naturalizado dice que el pobre roba y mata, en el final de este cuplé la murga presenta un giro al señalar que quien muere es el estigmatizado a manos de la herramienta de control de quien lo criminaliza (la policía), mostrando así que la violencia no es unilateral.

*“Pasa mi vida entera como un tornado escupiendo sangre,
manga de hijos de puta me dieron justo en el corazón.”*



Reflexiones parciales

A partir del análisis de estos cuatro cuplés podemos llegar a ciertas conclusiones parciales acerca de los modos de producción discursiva de Agarrate Catalina. Elegimos este corpus de análisis porque consideramos que son los más representativos de los discursos que aparecen como naturalizados en cualquier tipo de sociedad (y los menos permeables a ser problematizados), y por ser temas que no están restringidos espacio-temporalmente (al repetirse a lo largo de la historia se encuentran atravesados por una multiplicidad de discursos que permiten identificar con mayor claridad estas posiciones sociales).

En este sentido, el recorrido que hicimos estuvo guiado por las mismas pautas. En primer lugar, identificar cuáles son las voces que entran en juego o en conflicto en cada cuplé, para así poder definir las dos posiciones (nosotros-ellos) que se construyen en cada una de las presentaciones. Luego identificamos cuál de estas posiciones es la que estaría representando al poder hegemónico y cómo la misma se cristaliza en la letra. Una vez identificado, lo que buscamos fue reconstruir los discursos que forman esta posición (en el sentido en que lo plantea Verón cuando dice que “siempre otros textos forman parte de las condiciones de producción de un texto o de un conjunto textual dado, todo proceso de producción de un texto es, de hecho, un fenómeno de reconocimiento”⁷⁵). A partir de esta reconstrucción, buscamos identificar aquellos discursos que se formulan desde el poder hegemónico para hablar de ese “Otro”, que son los que definen su posición dentro del campo social. A pesar de los diferentes temas trabajados en cada cuplé, la coincidencia es que ese “Otro” aparece siempre como el diferente y como carente de los atributos que caracterizan a ese “nosotros”. Lo que la murga hace a partir de la parodia es poner de manifiesto estos discursos de manera amplificada, evidenciándolos, lo que permitiría problematizarlos. Es justamente la parodia la herramienta que les permite tomar distancia para describir lo que está ocurriendo y criticarlo.

⁷⁵ VERÓN, Eliseo, “El sentido como producción discursiva”, en *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa, 1987. Pág. 130



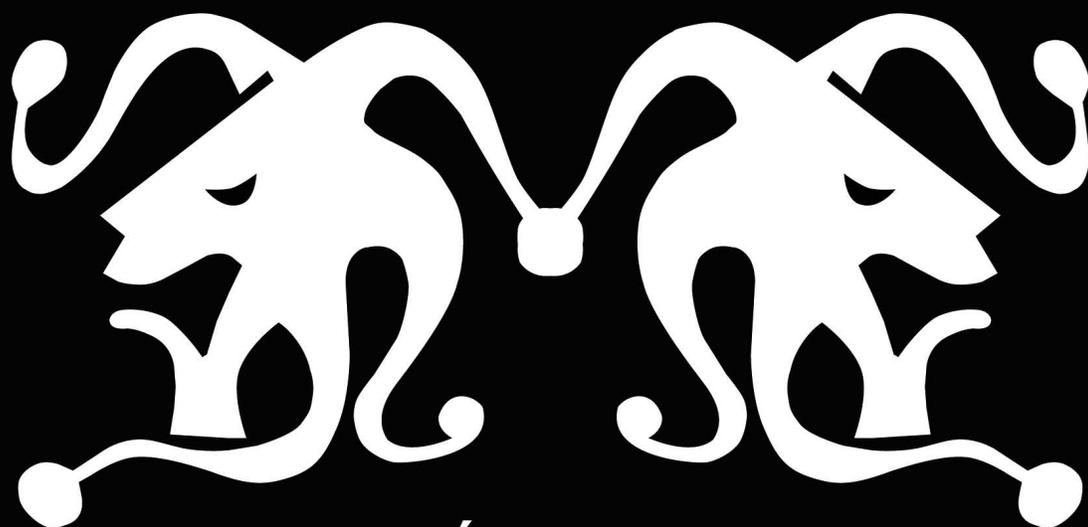
En este sentido, podemos decir que a partir del análisis de las huellas relevadas, y teniendo en cuenta la tematización propia de cada cuplé, encontramos en general una puesta en evidencia de estos discursos anteriores, naturalizados en la sociedad. Para la producción de sus cuplés, esta murga recoge fragmentos de los discursos hegemónicos que circulan por el imaginario social y los reconstruye paródicamente para ponerlos a funcionar en nuevo nivel de sentido. Al ponerlos en evidencia la operación que se está realizando en ese acto es la “desnaturalización” (en el sentido barthiano) de esos discursos que están enraizados en la sociedad sin ningún cuestionamiento, justamente por ser los discursos generados desde las posiciones hegemónicas.

Así, lo que notamos es un tratamiento de temas más generales instalados y naturalizados, que forman parte de ese imaginario social colectivo que se presenta como no factible de ser cuestionado a simple vista. Creemos que la elección de parodiar discursos típicos de estas temáticas, responde al objetivo de problematizar y poner de manifiesto estas cuestiones. Si pensamos a la murga como herramienta de crítica social vemos que la misma no solamente expone su posición, sino que abre la posibilidad de crítica social y opera como disparador para repensar estos temas, como consecuencia del planteamiento del conflicto.

En este sentido vemos que la murga en su producción discursiva adoptaría una posición de resistencia⁷⁶ hacia el discurso hegemónico, al evidenciar estos sentidos naturalizados a través del ejercicio de la crítica. Podemos decir entonces, que no toman una posición contrahegemónica propia pero ponen de manifiesto estos discursos donde se cristaliza la lucha de clases⁷⁷.

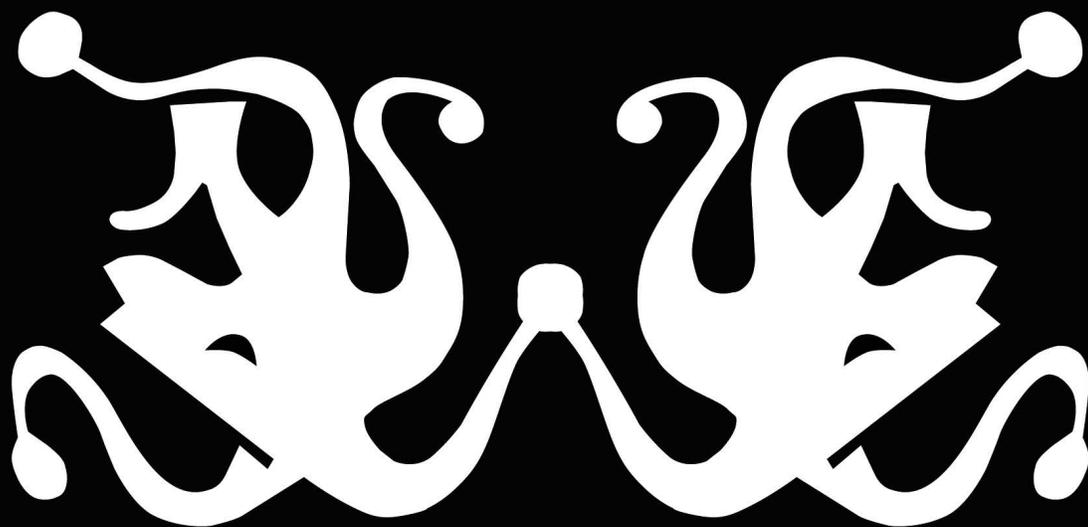
⁷⁶ Tomaremos el concepto de resistencia como lo trabaja Pablo Alabarces: la resistencia describe la posibilidad de que sectores en posición subalterna (sea de clase, etnia, genero, situación minoritaria) desarrollen acciones destinadas a señalar la relación de dominación o a modificarla.

⁷⁷ En el caso de referencia, los cuplés funcionan como modo de señalamiento de esta relación y en ningún caso como practica alternativa que tiende a la producción de una nueva hegemonía.



CAPÍTULO IV

“De la crítica política a la lógica de mercado:
la hegemonía y las posibilidades de resistencia
murguera.”





CAPÍTULO IV

“De la crítica política a la lógica de mercado: la hegemonía y las posibilidades de resistencia murguera.”

“La Hegemonía nunca se acepta de forma pasiva, está sujeta a la lucha, a la confrontación, a toda una serie de conflictos. Por eso quien la ejerce debe todo el tiempo renovarla, recrearla, defenderla y modificarla, intentando neutralizar a su adversario incorporando sus reclamos pero desgajados de toda su peligrosidad”.

Bfglcf ?c\ Ub⁷⁸

Las formas de resistencia murguera.

A partir del análisis realizado en el capítulo anterior, podemos decir que la ironía y la parodia son disfraces de los cuplés para expresar aquello que es silenciado por el discurso oficial. En este sentido podríamos decir que la herramienta humorística es la excusa para recuperar la voz popular: el carnaval es el tiempo y el espacio en que las murgas desarrollan la estrategia de recuperar las bases populares, los sentidos propios del pueblo; y es también la herramienta para evidenciar el “sentido común” instaurado en el imaginario social colectivo.

En esta investigación nos ha guiado la hipótesis de que la murga, a través de estas formas discursivas, busca poner en evidencia el sentido naturalizado en la sociedad, que es el impuesto por los sectores dominantes. En este sentido hemos retomado la noción de resistencia desarrollada por Pablo Alabarces, para quien este concepto describe la posibilidad de que sectores en posición subalterna

⁷⁸ KOHAN, Néstor, “Fetichismo, racionalidad y crítica”, en *Marx e o Marxismo*, v.1, n.1, jul/dez 2013. Pág. 80



(ya sea de clase, etnia, género, etc.) desarrolle acciones destinadas a señalar la relación de dominación o a modificarla⁷⁹. De este modo observamos, a partir del análisis realizado, que lo que ocurre en los cuplés es justamente un señalamiento: se ponen en evidencia los prejuicios naturalizados y los discursos a través de los cuales se establece esa relación de dominación. Decimos que se señala y no que se pretende modificar esta situación porque el análisis está hecho en la instancia de producción, y no encontramos allí ningún indicio de desarrollo de prácticas alternativas tendientes a la construcción de una nueva hegemonía. De esta manera también lo plantea Martín Cardozo, uno de los integrantes fundadores de Agarrate Catalina, cuando dice que *“cada vez que se ejecuta un cuplé está eso latente y a flor de piel (ir contra lo que se tenga que “romper”), ahí a punto de salir, siempre, de forma permanente, en contra del prejuicio y contra todos los males sociales que puedan darle la vuelta o lo que nosotros creamos que son, que tenemos que atacar o por lo menos que hablar. A veces la murga no ataca, a veces sólo plantea un tema, y desde un punto de vista”*⁸⁰. Si bien desde la producción se habla de “romper” e ir contra lo establecido, lo que aparece en el corpus analizado es un señalamiento y no una ruptura contrahegemónica. Sin embargo, es innegable que los cuplés operan como herramienta de crítica y de resistencia.

Podemos hacer una analogía con lo planteado por Michel De Certeau, quien desarrolla su concepción sobre las resistencias cuando aborda las nociones de “táctica” y “estrategia”, y explica que la cultura popular es un conjunto de estilos pensados como resistencia y que el ejercicio de la misma establece un límite al ejercicio del poder. La táctica es entonces un arte de hacer del débil, que no posee espacio propio (se realiza en el espacio del “otro”), en contraposición a la estrategia que es la práctica de los poderosos. La resistencia se ejercita

⁷⁹ En este sentido lo explica Alabarces en “Introducción: un itinerario y algunas apuestas”, en ALABARCES, Pablo y RODRIGUEZ, María G. (Comps): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires: Paidós, 2008.

⁸⁰ En Anexo N°2. Entrevista a Martín Cardozo. Minuto 03:37



justamente en la astucia del débil en sus intromisiones sobre el tiempo y el espacio del otro⁸¹.

Podríamos considerar al carnaval como un espacio previamente popular que, a partir de su institucionalización y con la creación del Concurso de Carnaval, se vuelve propiedad de ese “Otro” que lo controla a través del reglamento. La ocupación de ese espacio se produce a través de la presentación de los conjuntos en los tablados de carnaval y es justamente allí que los mismos tienen la posibilidad de realizar un acto de enunciación del sentido producido por el discurso del otro. A través de esta puesta en evidencia establecen su táctica. Resumiendo, podríamos decir que la táctica de este grupo consiste en evidenciar la estrategia del otro a través de la puesta en cuestionamiento de los significados naturalizados dentro del imaginario social colectivo. Ese sería un cuestionamiento al “sentido común” que, en los términos de Antonio Gramsci, podría devenir en la creación de un nuevo “buen sentido” contrapuesto al anterior: el sentido de las clases subalternas, el “sentido común” puesto en función de sus propios intereses, sacando los elementos hegemónicos, manteniendo los elementos verdaderos del pueblo, y difundiéndolo para que las clases subalternas dejen de ser funcionales a la oficial y se conviertan en bloque histórico para la contrahegemonía⁸².

En el sentido planteado por este autor, podemos decir que lo que se conoce hasta ahora es folklore, “sentido común”, una visión conformista. Por eso para Gramsci el mero folklore no es suficiente, no es lucha emancipadora, y propone superarlo y construir una verdadera cultura popular de resistencia, con un proyecto emancipador. Este “buen sentido” no existe hoy, pero notamos que a través de estas herramientas (la táctica materializada en la parodia) se produce una aproximación a esa idea gramsciana, que se construye a partir del cuestionamiento de esas formas naturalizadas, abriendo nuevas posibilidades.

⁸¹ DE CERTEAU, Michel, “Introducción”, *En La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1996.

⁸² Esta conceptualización de “buen sentido” es realizada por Antonio Gramsci en su texto “Observaciones sobre el folklore”, en *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro, traducción de José Aricó y prólogo de Héctor Agosti, de 1961.



De Certeau pone la mirada sobre esas nuevas posibilidades, a las que considera como puntos de fuga. Su objetivo es ver la relación entre las instituciones y los dispositivos (de los sectores dominantes) con los usos que de ellos hacen los sujetos dominados. Es allí donde podría verse el funcionamiento de tácticas y estrategias como herramientas de cada posición.

Cuando hablamos de posición hacemos referencia a estas dos posturas antagónicas, resumidas en el par dominantes-dominados, factible de ser representada en cualquier tipo de sociedad o grupo. Esta dicotomía la vemos reflejada en todos los cuplés analizados cuando identificamos la construcción de un “nosotros” en contraposición a un “Otro”. En este sentido, comprendemos a los cuplés como arena de lucha por lo simbólico en donde se definen estas dos posiciones y entran en conflicto. Tomamos la definición de lucha en el sentido planteado por Edward Thompson, quien critica la noción de lucha de clases tradicional, estructurada a partir de las relaciones de producción⁸³. Para el autor lo que se produce entre ambas posiciones es una “lucha” en la que se define el dominio de la producción cultural. Esto significa que las clases se conforman en su experiencia (en esa lucha), y la misma no tiene por objetivo imponerse la una sobre la otra, sino que las concibe como participantes de ese conflicto por la hegemonía de la producción simbólica. Esta hegemonía se sostiene en los elementos simbólicos, por eso el autor hace hincapié en la hegemonía cultural.

Es Stuart Hall quien concibe a la cultura como campo de batalla, sosteniendo que esta última es cultural porque la lucha política y económica ya estaba perdida (por el avance del capitalismo ya consolidado). El resultado de esa lucha sería la producción de sentido, y es importante identificar en los diferentes escenarios cuál de estas posiciones antagónicas ha triunfado constituyéndose como la productora de sentido hegemónico (que luego será naturalizado e incorporado en el imaginario social colectivo)⁸⁴. Esto está en sintonía con lo planteado por el autor cuando sostiene que la cultura popular es un compendio de

⁸³ Esta caracterización de la lucha de clases fue tomada del texto “Lucha de clases sin clases” que Thompson publicó en *Tradicón, revuelta y conciencia de clase*, en Barcelona, 1981.

⁸⁴ Nos referimos nuevamente a la conceptualización que hace Stuart Hall en “*Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»*”.



formas culturales producidas por las variaciones en esas relaciones de dominación y subordinación cuyo sentido se encuentra condensado en los objetos culturales (en el caso de referencia estarían representados por las formaciones discursivas de las presentaciones de la murga).

La teoría desarrollada por los intelectuales de la Escuela de Birmingham plantea dos caminos posibles para estos objetos de la cultura: pueden servir para la reproducción del orden social o para la resistencia. Ahora bien, Gramsci plantea que si la cultura es un ámbito de luchas simbólicas, los productos culturales serían productos del conflicto en sí mismos y no de los diferentes grupos. No importa quiénes producen los bienes culturales, sino cómo juegan en la tensión del conflicto (en qué entramado de vinculaciones están insertos).

Esto se relaciona directamente con el concepto de “Hegemonía” entendido como la apropiación diferencial de espacios de poder por parte de un sector social, y siempre en complicidad con otras clases, mediante los cuales se direccionan los procesos políticos y se impone su ideología al resto del conjunto social. Sin embargo, lo hegemónico presenta grietas por donde lo subalterno actúa produciendo su propia cultura, es decir, una “Contrahegemonía”. Al hablar de hegemonía y no de dominación violenta, entendemos que la relación entre lo popular y lo hegemónico se cimienta en un consenso parcial por medio del cual los grupos subalternos legitiman a la cultura hegemónica pero luchan por alcanzar su posición. De este modo, las formas culturales constituyen el terreno de disputa en donde se tensionan, se reproducen y resisten los sentidos y las prácticas de diferentes bloques sociales. La hegemonía es un concepto que describe un proceso de ejercicio del poder y la resistencia (es en este sentido que hablamos de conflicto), es un proceso que se da en el terreno de lo simbólico.

En síntesis, lo que podemos decir acerca del análisis realizado en el capítulo anterior, es que si bien los cuatro cuplés analizados abordan temáticas diversas, en todos ellos identificamos claramente el mecanismo de construcción de estos grupos antagónicos. Siempre se presenta un “nosotros” y un “ellos” que representan estas dos posiciones que entran en conflicto. Lo que se puede



reconstruir a través del cuplé es la representación que un grupo, el dominante, hace del otro, y es justamente esa representación la que circula en el imaginario social colectivo. Poner en evidencia esta construcción es la táctica que los murguistas despliegan en este tipo de producciones. No identificamos en estas formas discursivas un llamado a la acción ni la constitución de una posición que conduzca a una contrahegemonía. Sin embargo, sí identificamos en estos cuplés la resistencia, que opera poniendo de manifiesto la lucha entre ambos grupos, ya que encontramos en las letras indicios de los discursos hegemónicos que, en su puesta en relación, dan origen a este conflicto.

El género murguero como mediación.

Si estos discursos hegemónicos forman el “sentido común” que estará presente en el imaginario social colectivo, los mismos condicionarían el funcionamiento de la vida social (se instituyen como “lo dado” dentro de la sociedad) al operar como marcos dentro de los cuales aparece limitado lo decible y lo pensable en un momento histórico y un espacio determinados⁸⁵. Podría considerarse a la producción discursiva de la murga como parte del proceso de mediación que llevaría a acceder a la construcción de ese “sentido común” instituido. Hacemos esta consideración basándonos en la conceptualización realizada por Aníbal Ford, para quien la mediación es un proceso ideológico de construcción de inteligibilidad sobre el mundo que se materializa en los discursos sociales (estos discursos contienen índices sobre el proceso de mediación⁸⁶). En

⁸⁵ En este sentido, es menester retomar los pensamientos de Néstor García Canclini en “Cultura y organización popular” cuando explica que *“la sociedad organiza la distribución —desigual— de los bienes materiales y simbólicos, y al mismo tiempo organiza en los grupos y los individuos la relación subjetiva con ellos, las aspiraciones, la conciencia de lo que cada uno puede apropiarse. En esta estructuración de la vida cotidiana se arraiga la hegemonía: no tanto en un conjunto de ideas “enajenadas” sobre la dependencia o la inferioridad de los sectores populares como en una interiorización muda de la desigualdad social, bajo la forma de disposiciones inconscientes, inscritas en el propio cuerpo, en el ordenamiento del tiempo y el espacio, en la conciencia de lo posible y de lo inalcanzable”*. En “Cuadernos Políticos, número 38” Ediciones Era, México, D.F., enero-marzo 1984, Pág.9

⁸⁶ Tomamos las nociones postuladas por Anibal Ford en su texto “Culturas populares y (medios de) comunicación” del libro *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Editorial Amorrortu, 1996.



esta línea se puede afirmar que conocemos el mundo a través de construcciones signílicas que se basan en el lugar que ocupamos en la estructura social, que es inseparable de la cultura, que ordena, da sentido y perpetúa ese ordenamiento social. Vemos que este posicionamiento se hace explícito desde las construcciones discursivas de la murga, en este sentido Martín Cardozo dice que: *“a veces es mucho más importante el ojo del letrista que la pluma misma (...) tienen ese talento de parte de los letristas de ver una “foto social” cuando recién se está gestando o cuando recién va a empezar, o cuando algo ya es tan inminente que lo vemos todos, pero los letristas sacan una foto de lo que sucede en la sociedad y logran plasmarla y llevarla a un papel”*⁸⁷. Justamente esta “foto social” es tomada desde determinado enfoque en el mapa social. Es posible identificar este proceso a través de los discursos, que constituyen la materialización del proceso de mediación, en el que operan modelos ideológicos (sociales, culturales o históricos) y lo cognoscible, lo pensable en un momento histórico. La mediación funciona así como modelo de construcción y asignación de sentido producida a partir del lenguaje.

De esta manera, es posible considerar a la murga como instrumento de mediación dado que la misma a través de su producción discursiva permite evidenciar los discursos hegemónicos, como consecuencia de hacer inteligible el “sentido común” instituido en ellos. Son los cuplés los que permiten acceder al sentido que se nos presenta como “dato”, y podemos identificarlo a través de las huellas que nos remiten a sus condiciones de producción y al sentido allí cristalizado. Así, a partir de la lectura de esta producción discursiva podemos acceder a todos los discursos que aparecen solapados en el plano social.

Si para Ford es en el lenguaje donde encontramos esa mediación, para Valentín Voloshinov lo que encontramos en el material signílico es la ideología. Para este autor cualquier producto ideológico no sólo es parte de una realidad natural y social, sino que refleja y refracta otra realidad que está más allá de su materialidad (que en este caso serían esos discursos solapados que van por

⁸⁷ En Anexo N°2. Entrevista a Martín Cardozo. Minuto 00:22



detrás de la producción discursiva de la murga). Siguiendo este pensamiento, se sostiene que no hay forma ideológica fuera del signo, y que este último se encuentra materializado en el discurso. Entonces sería a través del discurso y del lenguaje que tendríamos la posibilidad de acceder al mundo sensible, teniendo en cuenta el carácter social del material sígnico, que se origina en el territorio interindividual (al estar socialmente organizado en un colectivo). Esto se puede vincular con lo planteado por Thompson porque si bien la palabra es el fenómeno ideológico por excelencia (por su omnipresencia social), la clase social no coincide con el grupo que utiliza los mismos signos de comunicación ideológica. En este sentido, podemos considerar el signo como arena de lucha de clases, en donde la clase dominante busca adjudicar un carácter eterno al signo haciéndolo monoacentual (busca eliminar la lucha de valoraciones), naturalizándolo. Por el contrario, para Voloshinov el signo es multiacentuado y es necesario desnaturalizarlo. Únicamente a partir de la puesta en evidencia de estos signos naturalizados es que los sectores dominados pueden ejercer una resistencia dentro de esta lucha.

Las posibilidades de la Cultura Popular.

Luego del análisis realizado hasta este punto, es menester preguntarse cuáles son las posibilidades reales de expresión de la Cultura Popular a través de discursos como los murgueros. Para responder a la pregunta es importante analizar esta cuestión teniendo en cuenta las estructuras estructuradas estructurantes que define Pierre Bourdieu al introducir el concepto de “Habitus”.

El autor explica que *“los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen habitus, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el*



*dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos*⁸⁸. Esto funcionaría en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a los acontecimientos producidos en esta coyuntura.

Así, habría una reproducción cultural impuesta por el sistema desde las diferentes instituciones (como la escuela, la familia, los medios de comunicación, etc.) que generarían la reproducción del habitus. Lo reproducido serían los gustos, estilos, esquemas de percepción y valoración que aparecen como un conjunto de disposiciones que permiten juzgar de una manera específica y no de otra. En esta repetición de las estructuras propias del habitus de referencia, no existiría la posibilidad de oposición, resistencia o contrahegemonía por los propios condicionamientos que surgen como consecuencia de estas estructuras estructurantes. Si hay correspondencia entre el orden social y las prácticas de los sujetos, esto sólo se debe a que los mismos han interiorizado las determinaciones sociales.

Desde esta perspectiva, no habría posibilidades ciertas de una verdadera cultura popular, ya que la misma solo podría realizarse en los márgenes dejados por la cultura dominante. Es en este sentido que la cultura popular desde este enfoque sólo podría considerarse como “residuo” de la cultura dominante, ya que si hay posibilidad de enunciación de su posición, esta nunca podría hacerse por fuera de esa estructura de la que forma parte.

En contraposición, Gramsci concibe la posibilidad de construir una visión del mundo desde una posición popular, que admita la creación de una contrahegemonía, esto es, una lucha por detentar el poder. En este caso hablamos del poder simbólico que se materializa en los discursos del “sentido común” que circulan por el imaginario social colectivo. Gramsci considera que una “cultura nacional y popular” debería generar una resistencia, una contrahegemonía y también una contraofensiva a lo hegemónico (esa estructura político-ideológica de la clase que tiene el poder), donde no existiría un consumo pasivo (como en

⁸⁸ BOURDIEU, Pierre, “Estructuras, habitus, prácticas” en *El sentido práctico*, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2007. Pág. 87



caso bourdeano) ya que el receptor sería el protagonista que busca construir un proyecto emancipador de clase.

En relación al caso de referencia, si dijéramos que el carnaval como fenómeno tiene la posibilidad de ir en contra de esas estructuras político-ideológicas de la clase dominante, podríamos vislumbrar esta situación (en una primera lectura) durante el desarrollo de los festejos en la Edad Media, según lo planteado por Mijail Bajtín. Para el autor, la cultura popular cómica habría logrado *“invertir el orden de lo alto y lo bajo, arrojar lo elevado y antiguo y lo perfecto y terminado al infierno de lo inferior material y corporal, donde moría y volvía a renacer”*⁸⁹. La burla popular construiría un mundo propio opuesto al mundo oficial, creando sus propios géneros, sus motivos, sus formas: de esta manera invierte la lógica propia del mundo serio, des-sacralizándolo. Si bien esta inversión existió, es menester señalar que la misma sólo se vio posibilitada por su delimitación espacio-temporal que, paradójicamente, fue concesión de la cultura dominante. La pregunta que se desprende de esta situación es: ¿se puede hablar de contrahegemonía cuando en realidad esta inversión del orden se produce dentro de los márgenes establecidos por la cultura dominante? ¿No sería más preciso hablar de una ilusión contrahegemónica? Esta última pregunta nos conduce a pensar qué posibilidades reales hay de que esta posición construida de lo popular se reproduzca en el tiempo y traspase esos márgenes. Entonces, lo que podríamos vislumbrar en este caso, sería esa conceptualización de lo popular como residual, planteada anteriormente por Bourdieu. Así, esta expresión sería posible solamente por la posibilidad otorgada desde la cultura dominante (en el sentido que la controla no sólo por su limitación espacio-temporal, sino por la imposibilidad de reproducción de esta lógica más allá del tiempo del carnaval).

Ahora bien, es importante mencionar que en este contexto, si bien no identificamos una posibilidad contrahegemónica en términos gramscianos, sí podemos identificar una resistencia condensada en la caracterización que Bajtín hace de la risa carnavalesca. Como dijimos anteriormente, para el autor, esta *“risa*

⁸⁹ BAJTIN, Mijail, *“La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento”*, Barral Editores, Barcelona, 1974. Pág. 78



es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez⁹⁰ y se opone al tono solemne de la cultura oficial. Es justamente en esta oposición donde se evidencia su carácter de resistente, ya que al burlarse de esa concepción del mundo oficial (a través de elementos de lo popular) lo que permite es una crítica hacia la misma, poniendo en escena su contraparte.

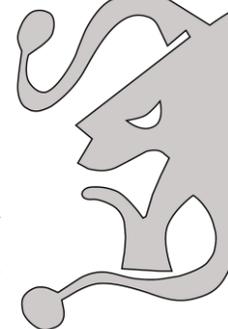
Siguiendo este análisis, podríamos decir que lo que ocurre en el caso de la murga uruguaya es también esta toma en préstamo del espacio del otro (que se da a través del Concurso de Carnaval), pero se diferencia en que la resistencia no está en la risa, sino en la cristalización de esta oposición hacia la cultura dominante a través de la figura de la parodia. Es mediante las letras de los cuplés que los murguistas construyen la posición de lo subalterno, buscando evidenciar la situación de poder implícita que atraviesa los discursos que se han naturalizado socialmente y forman parte de ese imaginario social colectivo moldeado desde la posición hegemónica. En este sentido, podríamos decir que es justamente en esta producción discursiva de la murga donde se puede identificar la resistencia⁹¹: la misma se produce a través de la parodia.

Si bien se puede hablar de resistencia desde la instancia de producción, no podemos decir que se construya una contrahegemonía, sino que lo que se genera es una apertura a esa posibilidad a través de la crítica. Mediante la parodia los murguistas señalan la relación de dominación, pero no identificamos un desarrollo de prácticas contrahegemónicas ni un llamado a la acción tendiente a la generación de una nueva hegemonía. Esta posibilidad quedaría liberada a lo que suceda en la instancia de recepción a partir de los señalamientos hechos en la instancia de producción.

Sin embargo, en esta lógica de puesta en evidencia de estas dos posiciones que están en lucha dentro de cualquier sociedad, es importante mencionar que

⁹⁰ BAJTIN, Mijaíl, "Introducción. Planteamiento del problema". En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza, Madrid, 1987. Pág. 17

⁹¹ Recuperamos nuevamente la noción de resistencia planteada por Pablo Alabarces. En el caso de referencia se produciría el señalamiento de esta situación de dominación y esta relación de poder.



hubo momentos en los que la coyuntura política y social uruguaya contribuyó a que la posición de las murgas fuera más firme y definitoria en la búsqueda de esta posibilidad emancipatoria.

Las posibilidades de la murga uruguaya.

Retomando el recorrido histórico que realizamos en los capítulos previos, podemos decir que, si bien el fenómeno murguero surge en Uruguay como expresión y crítica de los acontecimientos cotidianos, encontramos que la coyuntura política y social de los años ´70 en el país (período de dictadura cívico-militar entre 1973 y 1984) produjo un viraje en la forma de producción discursiva de ciertas murgas, que se erigieron como principales portadoras de la voz de los sectores subalternos. Esto se debió a que las mismas, con recursos estilísticos más elaborados e ingeniosos, buscaron poner en evidencia la lucha entre los sectores de esa sociedad en dictadura, estableciendo su posición en contra del poder ilegítimo. Mientras la dictadura uruguaya amplió y fortaleció el silencio en todos los espacios de la sociedad, las murgas (a través del relato de doble sentido, la metáfora, los ornamentos del lenguaje, el manejo de la parodia y la ironía, y el disfraz simbólico) daban señales de resistencia. Exponentes de esta tendencia de claro posicionamiento antidictatorial y de crítica abierta a esta situación fueron murgas como La Soberana y Araca la Cana, las que en muchos casos pagaban con la prisión la osadía de decir aquello que estaba prohibido y de oponerse en sus cuplés al poder de la dictadura. Martín Cardozo expresa que lo que se produjo *“en la dictadura fue un quiebre importantísimo, aparecen las murgas con tono ideológico (...) estaba surgiendo el teatro popular cantado y ese estaba siendo el teatro más contestatario del mundo, que se plantaba frente al poder y decía cosas cuando podía caer en cana y podía hasta desaparecer”*⁹².

En esta época hubo varias dependencias estatales vinculadas a la organización y control del carnaval (como la Comisión de Control, o Comisión de

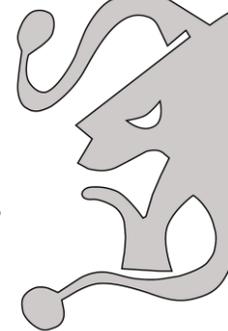
⁹² En Anexo N°2. Entrevista a Martín Cardozo. Minuto 09:07



censura compuesta por miembros de las Fuerzas Armadas), y la vigilancia de los espectáculos estuvo a cargo de la policía. En este sentido, vemos que al mayor grado de rigidez y control de los regímenes gubernamentales, más se intensificó la crítica y se fortaleció la posición construida por los murguistas en sus cuplés. También sucedía que muchas de las murgas consideradas militantes contrarias al “oficialismo” terminaban en los últimos lugares del Concurso. En este sentido podemos decir que lo importante para los conjuntos de esta época era poder hacer presente su voz, y no ganar el concurso que estaba controlado y reglamentado por ese objeto de su crítica. No podemos decir que esta situación tenga continuidad en la actualidad donde notamos que muchas de las producciones de ciertas murgas se realizan con la idea ganar el Concurso y no de construir un posicionamiento alternativo. Así lo entiende Martín Cardozo para quien *“la murga es un género que en Uruguay representa mucho, fue un género que se bancó todo, que se bancó la dictadura, el ingenio de los letristas ahí se agudizó, los tipos tenían que decir una cosa para decir otra y terminaban el tablado y los llevaban en cana (...) ahora hacer murga es “una papa” (...) ahora es divino, es todo a disfrutar. Hasta que la ideología apareció a marcar el camino, la murga siempre fue terraja, “grasa” como dicen ustedes, siempre fue vilipendiada, siempre fue maltratada por la crítica y por todo, siempre se trató de “una manga de borrachos que no tenía arte alguno”, y había tremendo arte ahí subyacente”*⁹³.

En el caso de Agarrate Catalina, podemos decir que si bien esta murga no estuvo presente en el período dictatorial es heredera de la concepción de las murgas militantes. Así es como ellos se autodefinen y esto se puede ver reflejado en los primeros años de su producción discursiva, cuando su posicionamiento político se ponía de manifiesto a través de sus cuplés, donde criticaban al gobierno y a ciertos escenarios de poder. Podemos ver reflejada esta situación, por ejemplo, en las letras de la presentación del 2003, particularmente en el cuplé de "Los nuevos interpelantes: Bensión", en donde se realiza una crítica abierta al gobierno colorado, a partir de una crítica a la figura de su Ministro de Economía y Finanzas, Alberto Bensión, quien renunciara a mediados del 2002 en medio de

⁹³ En Anexo N°2. Entrevista a Martín Cardozo. Minuto 07:55



una crisis económica y social. Esta crítica está cristalizada en ciertos fragmentos del cuplé, como los siguientes:

“El gobierno se baja los pantalones y manda el FMI”

*“Bensión, esto es culpa tuya, Bensión no te hagas el gil,
Bensión, cuando renunciaste estaba frito este país”*

*“Serás brillante en el arte del manejo capital,
sos un gil si no junaste que el país no daba más.*

*No me olvido que empezaste junto al Golpe Militar,
a entregarle a los del norte la llave del Uruguay.*

*Decile a tu presidente que este pueblo va a aguantar,
hasta que no aguanten y te salgan a buscar.*

*A vos cabeza pensante del gobierno nacional,
a vos y a los alcahuetes del este régimen feudal”.*⁹⁴

Si bien reconocemos una crítica fuerte en esta etapa, es importante mencionar que identificamos un viraje en la producción discursiva luego del año 2005, momento en que el Frente Amplio llega al gobierno, constituyéndose como poder hegemónico. Esto puede explicarse por la coincidencia ideológica de Agarrate Catalina en relación a esta corriente política. Como consecuencia de esta situación las críticas que desde la murga se hacen a ese poder hegemónico no son tan agudas, y notamos que en esta etapa su tarea como herramienta de crítica (que es inherente al género) se ve solapada por su simpatía y su adhesión al gobierno frenteamplista. Esta situación no debería impedir la posibilidad de cuestionamiento a aquello que viene desde el poder hegemónico.

⁹⁴ En Anexo N°9. Del minuto 8:00 al minuto 10:40, en la actuación completa del año 2003, “El tablado Amateur”, en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=HVnILhZGuU>



Como contraposición a lo que sucedía en el cuplé del 2003, en la presentación del año 2010 Agarrate Catalina produce un cuplé en donde retoma las críticas que se hacían a la figura del nuevo Presidente de la Nación, José “Pepe” Mujica, en donde hace evidente la crítica de otros sectores a este personaje cuando lo acusan de “incivilizado” por su forma de hablar y su imagen en general. La murga recoge estos discursos que apuntan contra Mujica para ejercer un defensa del mismo, banalizando esos argumentos. Esto puede verse cristalizado en fragmentos como los que siguen:

*“Múdenlo de esa chacra, viejo linyera,
eso no es una casa es una tapera”*

*“Que alguien le pode ese bigote,
los pelos de la oreja, los de la ñata y los del cogote”*

*“Que vaya a la nocturna para que se enderece, que aprenda a decir
“haya” en vez de decir “haiga” y pronuncie las S”*

*“Hay que enjuagarlo, hay que torcerlo, hay que plancharlo,
recauchutarlo, actualizarlo, modernizarlo, intervenirlo, civilizarlo,
para al fin poder tener un Presidente como debe ser”⁹⁵.*

Lo que es interesante al hacer esta contraposición es observar la distancia simbólica entre ambos momentos de la producción discursiva de la murga y de los objetos culturales que decide problematizar en cada caso. Justamente el cambio que vemos se da en torno al compromiso social inherente al género, que se engloba en la idea de crítica.

Las implicancias de la lógica comercial.

⁹⁵ En Anexo N°10. En el cuplé “Civilizando al Pepé Mujica” del año 2010, en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=aH5CPjNZvf8>



Este debilitamiento crítico que se manifiesta en el plano retórico acerca de lo político, lo notamos también en la elección temática para la producción de los cuplés posteriores al ascenso del Frente Amplio al poder. Esta murga en particular comenzó a trabajar temas más generales y menos localistas: en un principio podría creerse que esto persigue el objetivo de criticar esos discursos más naturalizados en la sociedad y que forman parte de ese “sentido común” como en los cuplés analizados (las maestras y las banderas), pero luego identificamos una decisión de la murga de abordar temáticas generales que permitan su exportación y explotación económica a través de sus presentaciones a nivel internacional.

Esta decisión podría enmarcarse en la lógica comercial que entra en juego a partir de la masificación de este fenómeno. Como dijimos en capítulos previos, la espectacularización y la entrada a la Industria Cultural han generado ciertos cambios en la producción discursiva propia del género. Pero a la vez podemos identificar que en ciertos conjuntos se vuelve evidente la predominancia del mercado por sobre el compromiso socio-político. La espectacularización genera la posibilidad de reconocimiento de los grupos a nivel internacional, y esto trae aparejado el beneficio económico como consecuencia no sólo de la realización de shows, sino también de la comercialización de la imagen.

Esto podría repercutir en las producciones discursivas de las murgas, quienes buscan generar la posibilidad de producir cuplés y presentaciones factibles de ser presentadas a nivel global. En el caso de Agarrate Catalina, Martín Cardozo ve esta posibilidad reflejada en los cuplés que abordan temas más generales cuando dice que *“todas las sociedades tienen los mismos problemas (...) entonces el cuplé que cantamos acá lo cantábamos en Italia o en China y funcionaba igual. Entonces la barrera de la murga es nada más que idiomática, porque después el mensaje es comprendido en todas partes del mundo”*⁹⁶. En este sentido, el abordaje de temas generales o desterritorializados (y ya no exclusivamente locales o regionales como sucedía en un principio) aplicables a

⁹⁶ En Anexo N°2. Entrevista a Martín Cardozo. Minuto 04:50



cualquier tipo de sociedad a nivel mundial, está orientado por la posibilidad de “exportación”⁹⁷.

En este sentido podría decirse que el foco ya no estaría puesto en lo que se dice, sino en que eso que se está diciendo pueda ser reproducido en cualquier lugar. Cardozo dice que *“el género murga no tiene fronteras, y la crítica social no tiene fronteras. Hay que ejecutarla y hacerse entender, buscar los canales para hacerse entender”*⁹⁸. En el caso de Agarrate Catalina, vemos esta factibilidad en el desarrollo de sus giras, particularmente en la realización de su gira mundial del 2014, en donde tomaron *“los cuplés que tienen más carácter universal, más generales y atemporales”*⁹⁹, y rompieron no sólo con barreras idiomáticas sino también con barreras culturales. El hecho de tratar con más liviandad temas de carácter global permite esa exportación de sus producciones, pero también implica un cambio en el posicionamiento que la murga construyó históricamente en su trayectoria (y que es justamente el guiño que tienen hacia sus seguidores).

Este cambio se ve en la diferencia de la explícita posición simbólica que adopta la murga, que queda claramente representada cuando en la presentación del 2006 (“El fin del mundo”), tratan el tema de la guerra de Irak y señalan al presidente estadounidense de turno (George Bush) como “genocida mundial”; mientras que en la gira mundial del 2014, deciden cancelar a último momento su show en Israel, argumentando que esa fue una decisión que se tomó por la “situación de guerra” en la que se encontraba el país, pero nunca tomaron posición acerca de ese conflicto (no tuvieron la misma claridad que se ve reflejada en su discurso del 2006 al criticar el accionar del gobierno de Estados Unidos en el conflicto bélico con Irak, porque no establecieron una posición en relación a un Estado que estaba matando al pueblo palestino en el mismo momento en que estaba programado su show). Esta decisión puede interpretarse dentro de la lógica comercial como la búsqueda de no perder una porción de mercado que consume sus productos; y es allí justamente donde podemos identificar que esta

⁹⁷ Néstor García Canclini explicaría esta posibilidad de exportación de los discursos, al dar cuenta de la inserción de lo popular en lo masivo transnacional.

⁹⁸ En Anexo N°2. Entrevista a Martín Cardozo. Minuto 05:30

⁹⁹ Ibídem. Minuto 05:43

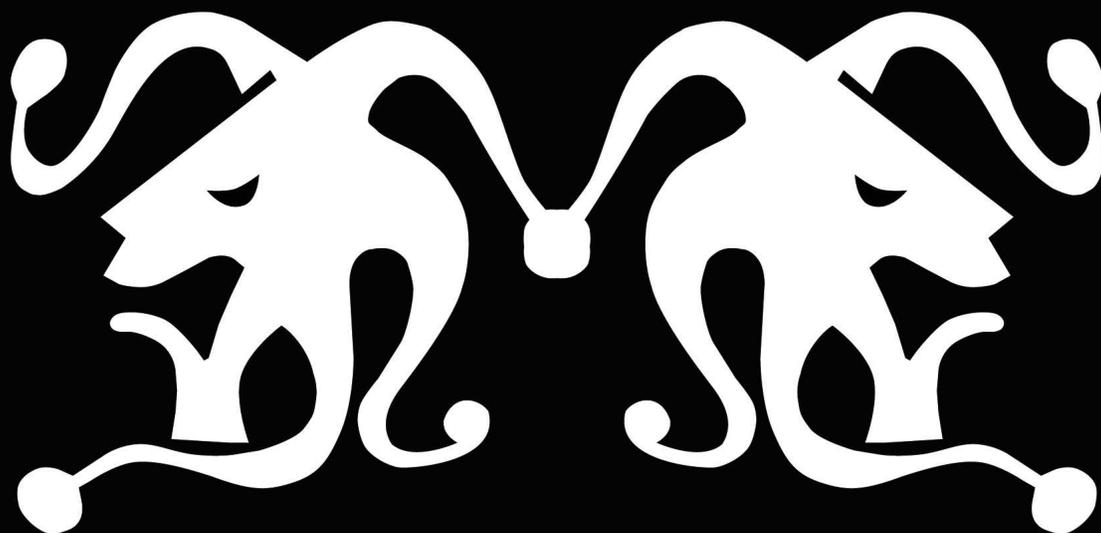


lógica toma importancia en este tipo de producciones en detrimento de lo que sucedía en tiempos de dictadura donde se privilegiaba el decir y el establecer posición, más allá del costo político y económico que esta toma de postura podía representar.

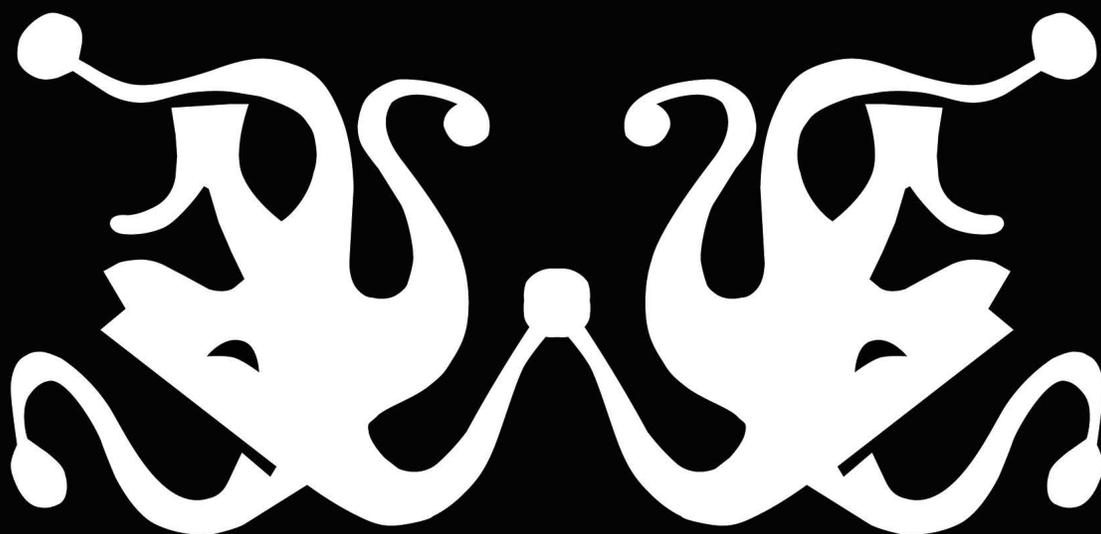
Sin embargo, más allá de que no identificamos una toma de postura en esta situación en particular, ni en la producción discursiva de los últimos años de la murga en relación al gobierno actual de Uruguay, sí vemos que asumen una posición en el tratamiento que hacen acerca de las temáticas generales que abordan.

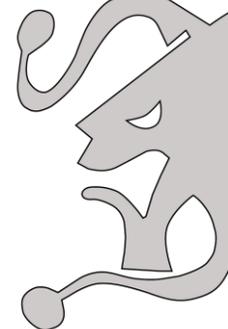
Recapitulando, y a partir de todos estos factores que entran en juego al momento de analizar la función desempeñada por la murga dentro de un sistema capitalista de clases, podemos decir que a pesar de que notamos cierta predominancia de la lógica comercial en las producciones más recientes de Agarrate Catalina, es innegable el carácter resistente propio de la parodia y las producciones discursivas en donde la murga pone en evidencia el “sentido común” naturalizado en el imaginario social colectivo, con el que busca romper. En este sentido nos parece importante destacar que en el cierre de la entrevista con Martín Cardozo, él mismo dijera que *“nosotros (haciendo referencia a Agarrate Catalina) estamos en esa pelea (...) tirar piedras contra las cosas que tenemos que romper entre todos”*¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Ibídem. Minuto 14:58



CONCLUSIONES





CONCLUSIONES

A partir del desarrollo de esta investigación, identificamos que la murga como género es una parte constitutiva del carnaval uruguayo y que, de todos los elementos que lo componen, se erige como la forma más representativa de la expresión de lo popular. Además de los maquillajes, la vestimenta y la música, lo que da identidad y define al género es el contenido temático y la referencialidad al contexto en que el mensaje se inscribe y circula, generando una posición crítica a través de la utilización del humor y la parodia.

Si bien la crítica aparece como elemento inherente al género, en el marco de esta investigación (que, como dijimos desde un comienzo, fue elaborada haciendo foco en el proceso de producción) quisimos verificar si en la recepción también está presente esta consideración. Persiguiendo este objetivo hemos realizado cincuenta encuestas tanto a uruguayos como a argentinos que se interesan en el fenómeno del carnaval en general y de la murga en particular, para cotejar si desde la instancia de recepción también había una consideración de este tipo de expresiones como representativas de lo popular y como herramientas de crítica social¹⁰¹.

Nos parece importante mencionar que la mayoría de los encuestados (el 90%) dijo que si bien utilizan medios de comunicación (oficiales y no alternativos) para informarse, creen que los mismos no reflejan la realidad social. Más de la mitad de los encuestados (el 70%) respondieron que accedían a esa realidad a través del contacto interpersonal y en cinco (5) casos se mencionó a la murga como instrumento de acceso a la misma.

Por otro lado, el 76% de los encuestados dijo identificar en los discursos de la murga contenidos diferentes a los que pueden encontrar en los medios de información masiva, caracterizando a los primeros como “posiciones más

¹⁰¹ En Anexos se podrán encontrar tanto el modelo de encuesta con las preguntas realizadas, como el cuadro de respuestas obtenidas, y el análisis estadístico de las mismas.



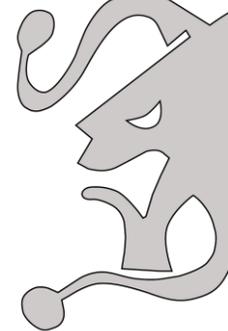
cercanas al pueblo”, discursos con “crítica social y política, con mucha ironía y humor”, con “muchas más variedades sobre las problemáticas de la realidad”, donde se dice “la realidad desnuda y cruda como es” y se aporta “una visión menos maniquea, donde hay cabida para las contradicciones, el encuentro de sensaciones, de discursos y personas; cosas que los medios, en general empapados de cierto positivismo, no hay”¹⁰². Si bien las caracterizaciones varían en cada respuesta, el 88% de los encuestados coincide en que a través de sus producciones discursivas, la murga expone problemáticas sociales y las considera como herramienta de crítica social.

Finalmente, es menester señalar que el 40% de los encuestados considera a la murga Agarrate Catalina como uno de los exponentes principales del ejercicio de la crítica social dentro del género, aunque algunos marcaron una distancia entre los primeros años de la murga y la actualidad.

En este sentido, podemos notar que en el caso de este conjunto en particular se fueron dando diferentes cambios como consecuencia de ciertos desplazamientos que analizaremos a continuación.

En primer lugar, podemos decir que si bien a lo largo del recorrido histórico en el que se enmarca el fenómeno del carnaval se evidencian ciertas transformaciones producto del devenir histórico y los cambios en los contextos socio-culturales, podemos afirmar que los rasgos inherentes al género (los maquillajes, la vestimenta, la música, el contenido temático, la referencialidad al contexto, el humor y la parodia) se repiten y se mantienen hasta hoy en las diferentes expresiones de esta celebración. Así, el humor y la risa siguen constituyéndose como elementos representativos para el tratamiento de los acontecimientos sociales; lo paródico se presenta como el recurso retórico a través del cual se realiza la producción discursiva; y es a través de estos elementos que la murga se erige como herramienta de crítica social. Estas

¹⁰² Estas son algunas de las respuestas de los encuestados (cuya idea general se repite en varios casos) en relación a las diferencias que presentan los contenidos temáticos de la murga en contraposición con los medios. La totalidad de las respuestas abiertas puede encontrarse en el cuadro completo en los anexos.



persistencias son las que permiten seguir considerando a esta manifestación como expresión de la cultura popular.

Sin embargo notamos ciertos cambios que se produjeron a partir de la institucionalización de este fenómeno, con la que se buscó ejercer un control desde el poder hegemónico sobre este tipo de expresiones. Cabe destacar como rasgo sobresaliente que la cooptación de esta práctica (en su origen propia de la cultura popular) por parte de los productores del carnaval, constituyó su ingreso a la Industria Cultural, con el consecuente desplazamiento hacia lo masivo y lo comercial a partir de la espectacularización del carnaval. Lo que mostramos en esta investigación fue cómo esto repercutió en las producciones de la murga, llegando a la conclusión de que estos condicionamientos surgidos de la institucionalización del carnaval significaron una pérdida de autonomía en este campo. Esto se ve reflejado en los condicionamientos que impone el reglamento a las producciones murgueras y en las decisiones tomadas por ciertas murgas, orientadas a ganar el Concurso de Carnaval, aprovechando el negocio en torno del cual se organiza este espectáculo. Con los requisitos que surgen como consecuencia a la instauración del Concurso, se estandarizan las formas de hacer y decir, perdiendo no sólo la espontaneidad con la que esta celebración se origina, sino que en algunos casos también impacta en la profundidad y dureza de las críticas realizadas. De esta manera podemos ver cómo a partir del ingreso a la llamada Industria Cultural, la murga disipa su carácter de alternativa comenzando a producir desde el espacio que le otorga la cultura dominante, manejándose dentro de los límites que la misma le impone a este tipo de expresión. Ya no puede ser considerada entonces como una expresión alternativa, excluida y periférica, aunque aún puede considerarse como expresión de lo popular (ya que lo que recupera es la voz de esa posición).

Desde una óptica gramsciana se puede identificar la producción cultural de lo popular como subalterna en relación a la economía simbólica surgida de la maquinaria de la Industria Cultural. Si lo popular se define por la posición que construye frente a lo hegemónico, en el caso de las murgas esta tensión se cristaliza en las letras de los cuplés, ya que es allí donde identificamos una



intención de entrar en tensión con los discursos naturalizados dentro de la sociedad. Desde allí, además de señalar las relaciones de poder y las posiciones antagónicas de la sociedad, se produce sentido y la murga establece su posicionamiento dentro del mapa social.

En el desarrollo del capítulo III se buscó analizar de qué manera y a través de qué recursos se construyen estos posicionamientos en los cuplés seleccionados. Fue posible identificarlos ya que es justamente en esta materialidad significativa en donde la murga problematiza los discursos que atraviesan a la sociedad y reflejan estas relaciones de poder. De esta manera, vemos que en todos los cuplés analizados se construyen dos grupos (nosotros-ellos) en donde el nosotros es hablado por la voz del dominante. El grupo dominado siempre habla a través de la voz que toma en préstamo del sector hegemónico, pero nunca lo hace con la voz popular. Así se pone de manifiesto la lucha de poder y el conflicto inherente a la sociedad de clases.

Lo que se vuelve inteligible a través de la puesta en evidencia de estos discursos naturalizados en la sociedad son las posiciones de lo hegemónico y lo subalterno, que se debaten en ese campo de batalla que es la cultura. En este sentido, lo que la murga (a través de la crítica paródica y sus producciones discursivas) ofrece a la posición subalterna es la posibilidad de registrar ese “campo de batalla” y generar una resistencia.

Esta resistencia se materializa en el señalamiento de los discursos del imaginario social colectivo, que se presentan generalmente como “lo dado”, sin posibilidad de ser cuestionados justamente por estar naturalizados. Este señalamiento lo hacen a través del recurso paródico, que les permite tomar distancia del objeto de crítica para problematizarlo. En los cuplés analizados vemos que se construye una posición frente a lo hegemónico, pero no se avanza. Es una crítica que si bien pone en evidencia ciertas cuestiones profundas instauradas por la cultura dominante como "sentido común" para su reproducción, no presenta una contraofensiva como la que si veíamos en los primeros



momentos de producción de esta murga, o del género en general, mucho antes de volverse espectáculo mediatizado y masivo.

A pesar de ello, es menester señalar que la murga presenta los problemas y deja en evidencia la codificación que la posición hegemónica hace de ellos, los conflictúa a través de la parodia, la que sirve para exacerbarlos, y desde ese humor extremo busca generar en el espectador la posibilidad de ver eso que en general aparece oculto, solapado, naturalizado y no problematizado. Permite o facilita el cuestionamiento social, y allí está su fuerte, su función crítica y política, su compromiso de discutir e identificar las dos posiciones que entran en juego en la lucha por la producción y el dominio simbólico. Justamente en esta búsqueda de generar un nuevo nivel de sentido está su táctica, a través del humor buscan recuperar la voz popular y poner en evidencia las construcciones simbólicas que el sector dominante realiza, y que circulan en la sociedad como "lo dado". Así, al problematizar esas construcciones, establece su posición frente a ese poder hegemónico

Mediante el desarrollo de este trabajo, y a partir de la consideración de los alcances del fenómeno, su transformación a lo largo del tiempo, el pasaje de lo popular a lo masivo, las consecuencias de la entrada a la Industria Cultural, el análisis semiótico de la materialidad significativa tomada como corpus para este trabajo, las consideraciones en referencia a lo ideológico y lo político, y el análisis de las formas de resistencia inherentes a esta expresión; llegamos a la conclusión de que nuestra hipótesis se corroboró. Se pudo constatar que la producción discursiva de la murga uruguaya en general, y de Agarrate Catalina en particular, opera evidenciando la codificación que se hace de los problemas sociales desde una posición hegemónica, buscando entrar en conflicto con la misma a través de la parodia, y desnaturalizando los discursos que están instalados en la sociedad formando parte del "sentido común" y que constituyen el imaginario social colectivo. Según lo expuesto por Stella Martini, *"el imaginario social resulta de este modo una pieza efectiva y eficaz del dispositivo de control de la vida colectiva, y en especial, del ejercicio de poder. El dispositivo imaginario provoca la adhesión a un sistema de valores e interviene eficazmente en el proceso de su interiorización"*



por los individuos”¹⁰³. Y es justamente ese sentido naturalizado (generado desde las posiciones hegemónicas) el que la murga busca evidenciar, o con el que busca “romper”, a través de sus producciones discursivas. En esto reside su carácter resistente y su potencial como herramienta de crítica social.

Podemos decir que la murga en tanto fenómeno que forma parte de la cultura, entendida ésta como arena de lucha por la imposición de sentido, evidencia en sus producciones discursivas las posiciones antagónicas presentes en la sociedad y construye así también su propia posición en ese campo, lo que le permite participar activamente de esa confrontación. En esto reside su carácter de “resistente” frente al poder hegemónico.

Ahora bien, en el caso de Agarrate Catalina, como dijimos anteriormente, si bien se puede identificar claramente esta resistencia, no podemos decir que la murga construya una posición contrahegemónica ni realice un llamado a la acción. No se produce una nueva hegemonía sino que solamente se evidencian las relaciones de poder y conflicto entre clases.

Sin embargo, el análisis no puede reducirse al binomio dominar-resistir dado que encontramos elementos de la cultura popular que conservan cierta autonomía respecto de la cultura hegemónica y otros que se dedican a reproducirla.

En este sentido, es importante mencionar otro de los desplazamientos que encontramos a partir del análisis realizado, que tiene que ver con el cambio de las producciones de esta murga antes y después de la llegada del Frente Amplio al poder. En los momentos previos a este cambio, notamos que en las letras de los cuplés se realiza una crítica severa, con una posición claramente enfrentada al poder hegemónico de ese momento. Pero luego, en el momento en que el Frente Amplio llega al poder, la murga, al estar más cercana a este modelo político, suaviza las críticas (antes más rígidas dirigidas contra el sector político dominante). Este hecho coincide con un aumento en la popularidad del conjunto,

¹⁰³ MARTINI, Stella, “La Sociedad y sus Imaginarios”, Documento de Cátedra, Buenos Aires, 2003 (reversión del texto de 2002). Pág. 6



que surge como consecuencia de otro desplazamiento del fenómeno en general, hacia lo masivo. Este espacio antes poblado por las posiciones subalternas, entra en la lógica masiva a partir de la espectacularización, lo que otorga un reconocimiento generalizado y la posibilidad de una llegada más amplia a todos los sectores de la sociedad. Si en los antiguos tablados propios de Montevideo se reunía “la barriada”, los vecinos, los grupos populares más representados por este tipo de expresión; a partir del desplazamiento a lo masivo, el fenómeno se populariza, accediendo a públicos nuevos, multimediáticos, que colaboraron en la conformación de la idea de espectáculo, y también de negocio. Estos dos factores podrían explicar que, para el caso de referencia, a partir del 2006 aproximadamente (luego del acceso del Frente Amplio al poder, y en su momento de mayor popularidad), la lógica comercial comience a tener predominancia. El reflejo de la continuidad de la misma se cristaliza en la decisión de privilegiar la realización de giras a la participación local en el Concurso del Carnaval.

Lo que podemos notar a partir del análisis aquí desarrollado es que hay dos lógicas que actualmente se conjugan en esta expresión: la lógica comercial y la lógica política (inherente al género como herramienta de crítica social). Ambas entran en juego en una relación que puede presentarse en términos de proporcionalidad, ya que cuanto mayor preponderancia tiene una, más terreno pierde la otra. Es en el carácter político donde reside la potencialidad de la murga, dado que es allí donde se cristaliza la posibilidad de ejercer la resistencia y de construir una posición contrahegemónica; la posibilidad de señalar la dominación y las relaciones de poder en la sociedad.

Agarrate Catalina es una de las murgas en las que la implicancia de la lógica comercial se ve con mayor claridad, y es también uno de los conjuntos más globalizados. Esto podría explicar que en este caso el desplazamiento sea más claro y tenga como consecuencia un debilitamiento de la lógica política. Encontramos que, como consecuencia de su ingreso a la industria cultural y su reconocimiento internacional, su producción discursiva no podrá ser jamás rupturista, ya que genera sentido desde la lógica comercial y desde el espacio cedido por la cultura dominante.



Es importante mencionar que este es el caso particular de Agarrate Catalina, situación que no se repite en muchos más conjuntos de carnaval, en los que la popularidad se limita a lo local o regional, y en los que se presenta de manera más clara el compromiso social, político, y la preponderancia de la crítica por sobre el beneficio económico. Estos grupos que también han ingresado a la industria cultural tienen las limitaciones inherentes al concurso, pero en su producción discursiva denotan una crítica y una desnaturalización de los sentidos más fuertemente impuestos por las posiciones de poder. Sin embargo, en este punto cabe preguntarse si existe la posibilidad de generar algo distinto, de construir una posición alternativa a la hegemónica, con las disponibilidades que presenta el campo desde el que se produce sentido. La conclusión a la que llegamos es que en este escenario lo que existe es la mera reproducción.

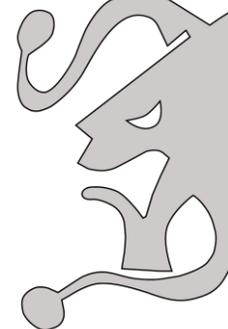
Podría pensarse que el desafío con el que este género tiene que lidiar radicaría en el hecho de que debe producir sentido dentro de la lógica comercial pero sin permitir que la misma repercuta en el compromiso ideológico. Pensar que la murga puede representar la posición subalterna manejándose dentro de los márgenes establecidos por el poder hegemónico en un sistema capitalista, equivale a pensar a la cultura popular como residuo de la cultura dominante (lo que sería una concepción más cercana al pensamiento de Bourdieu, para quien lo popular sólo se mueve dentro de los márgenes que la cultura dominante le impone). De esta manera no existiría la posibilidad de salir de esa lógica de producción ni plantear una contraofensiva ideológica y política con miras de un proyecto emancipador, dado que, desde ese espacio, se estaría reproduciendo continuamente la cultura hegemónica.

Así, podemos decir que ninguna de las murgas que participe en el Concurso de Carnaval (espacio de producción y reproducción hegemónica) generará contrahegemonía en el sentido planteado por Gramsci, ya que allí seguiría produciendo dentro de la lógica dominante. Para construir una verdadera cultura popular que rompa con lo hegemónico y genere su propia cosmovisión del

mundo, el discurso murguero deberá producirse dentro del campo de lo popular, dado que, de otro modo, sólo seguirá reproduciendo hegemonía.

Únicamente desde el campo de lo popular y por fuera de lo hegemónico, la murga podrá construir una posición rupturista, una contraofensiva ideológica y política que apunte a luchar contra la cultura que detenta el poder, erigiéndose así como trinchera de lo popular, desde donde resistir, con miras a construir un proyecto emancipador.





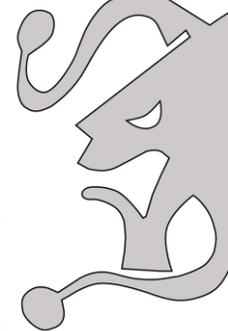
BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max, "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", en *Dialéctica del Iluminismo*, Sur, Buenos Aires, 1971.
- ADORNO, Theodor, "La industria cultural", en *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires, 1967.
- ALABARCES, Pablo y RODRIGUEZ, María G. (Comps), "Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular", Paidós, Buenos Aires, 2008.
- ALABARCES, Pablo, "Fútbol y Patria. El Fútbol y las narrativas de la Nación en la Argentina", Editorial Prometeo, 2002..
- ALABARCES, Pablo, "Introducción: un itinerario y algunas apuestas", en *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2008.
- ALABARCES, Pablo, "Estudio preliminar: apuntes para una introducción a la lectura de los textos gramscianos", documento de la cátedra, 1990. Revisión 1994.
- ALFARO, Milita, "Carnaval", Ediciones Trilce, Montevideo, Uruguay, 1998.
- BAJTIN, Mijaíl, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Editorial Siglo XX, 1990.
- BAJTIN, Mijaíl, "Introducción. Planteamiento del problema", en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Ravelais*, Alianza, Madrid, 1987.
- BAJTIN, Mijail, "La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento", Barral Editores, Barcelona, 1974.
- BOIVIN, Mauricio, ROSATO, Ana y ARRIBAS, Victoria, "Prefacio" e "Introducción", en *Constructores de Otriedad. Una introducción a la*



Antropología Social y Cultural, Editorial Antropofagia, 3ra. Edición, Buenos Aires, 2004.

- BOURDIEU, Pierre, “Estructuras, habitus, prácticas”, en *El sentido práctico*, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2007.
- BRUNNER, José Joaquín, “Notas sobre cultura popular, industria cultural y modernidad”, Material de discusión en Programa FLACSO, Santiago de Chile, 1985.
- DAVIDSON, Alastair, “Antonio Gramsci: The Man, His Ideas”, Australian Left Review, Sidney, 1969.
- DE CERTEAU, Michel, “Introducción”, en *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1996.
- DIVERSO, Gustavo, “Murgas. La representación del Carnaval”, Edición del autor, Montevideo, 1989.
- GARCIA CANCLINI, Néstor, “Cultura y organización popular” En *Cuadernos Políticos, número 38*, Ediciones Era, México, enero-marzo 1984.
- GOFFMAN, Erving, “Estigma e identidad social”, en *Estigma. La identidad deteriorada*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1998.
- GRAMSCI, Antonio, “Observaciones sobre el folklore”, en *Literatura y vida nacional*, Lautaro, Buenos Aires, 1961.
- GRAMSCI, Antonio, en “Observaciones sobre el folklore”, en *Cuadernos de la cárcel: literatura y vida nacional*. México, 1976.
- HALL, Stuart, “Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»” Publicado en SAMUEL, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984.
- HOBBSBAWM, Eric y TERENCE, Ranger (EDS), “La Invención de la Tradición”, Cambridge, Gran Bretaña, 1983.
- KOHAN, Néstor, “Fetichismo, racionalidad y crítica”, en *Marx e o Marxismo*, v.1, n.1, jul/diez 2013.



- MARTINI, Stella, “La Sociedad y sus Imaginarios”, Documento de Cátedra, Buenos Aires, 2002
- MARTINI, Stella, “Notas para una epistemología de la noticia. El caso del género policial en los medios nacionales”, en *Medios y Comunicación*, Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación N°123, Buenos Aires, 2007.
- OLIVEN, George Rubén, “Nación e identidad en tiempos de globalización”, en *Globalización e identidad cultural*, Ed. Ciccus, Buenos Aires, 1997.
- Reglamento del Concurso de Carnaval del Uruguay.
- REMEDI, Gustavo, “Murgas: El teatro de los tablados”. Trilce, Montevideo, Uruguay, 1996.
- STEIMBERG, Oscar, “Proposiciones sobre el género”, en *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993.
- TANCO, Valeria y CARDOZO, Yamandú, “Agarrate Catalina. El Libro”, Aguilar, 2010.
- THOMPSON, Edward, “Lucha de clases sin clases”, en *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, Barcelona, 1981.
- VERÓN, Eliseo, “El sentido como producción discursiva”, en *La Semiosis Social*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- VOLOSHINOV, Valentín, “El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje”, en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992.

ANEXOS

REGLAMENTO GENERAL DEL CARNAVAL 2015

CAPITULO I – DE LA ORGANIZACIÓN GENERAL

Artículo 1º- La Intendencia de Montevideo, organizará las festividades públicas de Carnaval, en acuerdo con Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay, en adelante D.A.E.C.P.U. Las mismas se iniciaran con el Desfile Inaugural, cuya fecha será fijada en cada oportunidad.

Artículo 2º – Todas las actividades vinculadas con las festividades de Carnaval, se regirán por las disposiciones contenidas en la Constitución de la República, Leyes Nacionales, Decretos y/u Ordenanzas Municipales y particularmente por lo dispuesto en el presente Reglamento.

Artículo 3º – Todos los espectáculos que se realicen durante las festividades de Carnaval deberán cumplir con todas las obligaciones que la Intendencia de Montevideo establece para los espectáculos públicos.

Artículo 4º – Las actividades carnavalescas estarán amparadas por la libre expresión del pensamiento y no tendrán otra limitación que aquéllas que establecen la Constitución y las Leyes.

Artículo 5º – La Gerencia de Eventos, del Departamento de Cultura, en acuerdo con D.A.E.C.P.U., coordinarán esfuerzos para contribuir al mayor brillo, animación, participación y difusión del Carnaval. En lo que respecta al Concurso Oficial, será de responsabilidad de la Gerencia de Eventos todo lo relacionado a la reglamentación para su realización.

Artículo 6º – La administración del Concurso Oficial, será responsabilidad de la Gerencia de Eventos y D.A.E.C.P.U. Dichas Instituciones deberán cumplir con todos los compromisos que a tales efectos se acuerden por convenio, el cual se

signará y firmará por separado entre ambas partes, de acuerdo con lo que este Reglamento establece.

CAPITULO II – DE LOS ESCENARIOS

8 Ygi jbgWjdVjQb mZ bWjcbUa jYbr

Artículo 7º – Se consideran escenarios todos los locales o espacios donde se realicen espectáculos correspondientes a las festividades de Carnaval. Su funcionamiento será autorizado por la Gerencia de Eventos, con el debido asesoramiento de otras dependencias de la Intendencia de Montevideo.

Artículo 8º – Los escenarios de Carnaval deberán registrarse, en un plazo de hasta 30 (treinta) días antes de iniciarse los festejos de Carnaval, en las Oficinas de la Unidad de Festejos y Espectáculos, mediante una solicitud de inscripción, a la que se le deberá adjuntar un croquis del escenario (cuyas dimensiones no podrán ser inferiores a once (11) metros de ancho por cinco (5) metros de profundidad), de instalaciones (que deberán incluir un espacio en las cercanías del escenario, que oficie de vestuario y/o camerino para permitir los cambios de los diferentes conjuntos), servicios higiénicos, características y detalles de la amplificación, luces, capacidad locativa y Certificado de Habilitación de la Dirección Nacional de Bomberos, debiendo cumplir además los siguientes requisitos:

- a) Instituciones Sociales, Culturales y/o Deportivas, con Personería Jurídica: nota firmada por Presidente y Secretario, donde asumen la responsabilidad por los daños y/o perjuicios ocasionados por incumplimiento de obligaciones con Organismos Departamentales.
- b) Instituciones Sociales y/o Deportivas, sin Personería Jurídica, y empresarios que levanten escenarios en predios particulares y/o tablados levantados en la vía pública: nota firmada por los responsables en la que conste que avalarán el

cumplimiento de sus obligaciones con Organismos Departamentales y de la Intendencia de Montevideo. En ambas situaciones, y en el caso de que el escenario se erija en un predio privado o en la vía pública, autorización del propietario del predio, del Municipio o de la Intendencia de Montevideo, según corresponda. Teatros de Barrios o escenarios barriales, administrados por Comisiones de Fomento y/o Vecinales: constancia de aval del Municipio de las respectivas zonas.

Artículo 9º – Cuando se presentare más de una solicitud para un mismo escenario, se tendrá en cuenta lo siguiente:

- a) En caso de que en el sitio solicitado se hayan realizado anteriormente espectáculos carnavalescos, se tendrá en cuenta para la adjudicación a quién o a quienes figuren como titulares en el Registro del año anterior, y hubieran brindado sus espectáculos hasta la finalización de los festejos de ese carnaval.
- b) Para el caso de que ninguno de los peticionantes haya levantado escenario en el lugar solicitado, se le adjudicará a quién o quienes se acrediten con mejores posibilidades para su realización, de acuerdo a los recaudos y documentación correspondientes.

Artículo 10º – No se permitirá el funcionamiento de nuevos escenarios cuya capacidad sea superior a 3.000 (tres mil) espectadores. Sólo como caso excepcional, y en acuerdo con D.A.E.C.P.U., la Gerencia de Eventos podrá autorizar el funcionamiento de escenarios de mayor capacidad, siempre que, por su ubicación, no compitan con los escenarios ya establecidos.

Artículo 11º – Lunes, martes y miércoles en los escenarios comerciales y de lunes a jueves en los populares, los escenarios habilitados para brindar espectáculos de Carnaval podrán incluir en sus programaciones, un espectáculo de música, de los conjuntos registrados en D.A.E.C.P.U. siempre y cuando la programación incluya obligatoriamente, 3 (tres) conjuntos del Concurso Oficial Agrupaciones y 1 (uno) de los de Fuera de Concurso.

Artículo 12º – Ningún escenario podrá realizar concursos de agrupaciones competitivos, sin la previa autorización de la Gerencia de Eventos, en acuerdo con D.A.E.C.P.U.

Artículo 13º – Los espectáculos en los escenarios, sólo podrán realizarse durante los días hábiles hasta las 01:30 horas, y los sábados, domingos y víspera de feriados hasta las 03:00 horas, con excepción del escenario donde se realice el Concurso Oficial. De los escenarios populares

Artículo 14º – Podrán inscribirse como Escenario Popular, aquellos escenarios que cumplan con lo establecido en el Decreto N° 33.984 aprobado por la Junta Departamental de Montevideo y promulgado por Resolución N° 5408/11, del 28 de noviembre de 2011, de la Intendencia de Montevideo.

CAPITULO III – DE LA PROPIEDAD DE LAS DENOMINACIONES

Artículo 15º – Las denominaciones de las agrupaciones pertenecen a quienes las hayan registrado y participado en Carnaval en su momento, permitiéndose su transferencia temporal o definitiva, de común acuerdo entre las partes.

Artículo 16º – Si se produjera la desaparición física del titular de una agrupación, sus herederos, mediante la presentación del certificado notarial que acredite tal condición, específicamente sobre la propiedad de la denominación de la agrupación, podrán seguir haciendo uso de la misma o transferirla en forma temporal o definitiva.

Artículo 17º – Cuando los titulares de la denominación de una agrupación sean 2 (dos) personas y una de ellas niegue la autorización correspondiente para su utilización, aquella no podrá ser usada por ninguna de las partes hasta que exista un acuerdo al respecto. De la misma manera, si una de ellas hubiese fallecido, la denominación no podrá ser usada sin acuerdo de los herederos. Las Cesiones

(transferencias temporales o definitivas), certificadas por Escribano Público, deberán ser realizadas con el consentimiento de la totalidad de los propietarios del conjunto. Si los titulares fueran tres o más la mayoría podrá decidir concursar. El porcentaje del premio que le correspondería al titular que no concursara será resuelto por D.A.E.C.P.U.

Artículo 18º – En caso de cuestionamiento de una denominación o de una titularidad, la Gerencia de Eventos no autorizará su utilización en las festividades de carnaval, hasta tanto no se pronuncie la División Jurídica. Los reclamos que se realicen fuera de la órbita de la Intendencia de Montevideo y que no constituyan decisión judicial, no impedirán la utilización de la denominación cuestionada.

Artículo 19º – No se permitirá la utilización de nombres de conjuntos que contengan palabras iguales o similares con otros ya registrados y que puedan inducir a equívocos acerca de su identidad. Se exceptúa de la presente disposición a los títulos que habiendo sido registrados, no hubieran participado nunca en el Carnaval. A fin de cumplir con lo expuesto en el presente artículo, la Unidad de Festejos y Espectáculos, de la Intendencia de Montevideo, abrirá un período de reserva de títulos el cual estará comprendido entre el primer día hábil del mes de mayo y el último viernes del mes de setiembre de cada año. En ésta instancia se dará conformidad si correspondiera, a la utilización de dicho título. Una copia de ésta solicitud firmada y sellada por la oficina, se entregará al interesado para ser presentada ante D.A.E.C.P.U.

Artículo 20º – No se admitirá, una vez presentada la solicitud de inscripción correspondiente a cada periodo de carnaval, la transferencia y/o agregados de titulares.

CAPITULO IV – DE LOS ARTISTAS Y CONJUNTOS

Artículo 21º – Se consideran artistas de carnaval y se registrarán por la presente reglamentación las personas que, individualmente o agrupadas, actúen en los espectáculos carnavalescos durante el lapso de realización de los festejos de carnaval, categorizados como se indica más adelante, e inscriptos en la Gerencia de Eventos, con los requisitos correspondientes. Quedan excluidos de estas normas y se registrarán por las disposiciones de Espectáculos Públicos, los artistas y conjuntos específicamente carnavalescos que actúen en salas, programas u otros medios de comunicación, fuera de la planificación y registro de la Gerencia de Eventos, pero debidamente autorizados por los organismos competentes.

Artículo 22º – Los artistas de carnaval, individualmente o constituyendo conjuntos, deberán solicitar su inscripción en la Gerencia de Eventos en todo de acuerdo a lo previsto en este Reglamento.

Artículo 23º – En todos los casos la inscripción comprenderá a Directores Responsables, componentes y componentes suplentes si los hubiere. Los técnicos, letristas y representantes, serán presentados en forma separada, especificando exactamente la función que cumple en el conjunto.

Artículo 24º – Ningún componente podrá actuar en más de una agrupación de carnaval, dentro de los Concursos Oficiales a excepción del Concurso de Agrupaciones Infantiles, Carnaval de las Promesas. Aquellos componentes, que estando inscriptos en un conjunto de la categoría Sociedad de Negros y Lubolos participante solamente del Concurso de Llamadas, podrán registrarse en otro conjunto de cualquier otra categoría (NO en la categoría Sociedad de Negros y Lubolos), para participar del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Esta disposición no alcanza a los Asesores Artísticos, siempre que no actúen en ningún conjunto. En caso de los Directores Responsables podrán anotar más de una agrupación en distintas categorías, pero solamente podrán actuar en una de ellas, de lo que deberán dar cuenta al formalizar la inscripción.

De la Inscripción

Artículo 25º – Los Directores Responsables de los conjuntos o artistas que deseen participar de los festejos de Carnaval, deberán registrarse ante la Gerencia de Eventos, donde presentarán una solicitud de inscripción, con copia, en un formulario que la Unidad de Festejos y Espectáculos de la Gerencia de Eventos le proporcionará a los interesados. Una de las copias, debidamente fechada y sellada, le será devuelta al interesado. En dicho formulario se indicará en que categoría se desea intervenir. Los conjuntos interesados en participar en el Concurso Oficial, podrán optar por los siguientes géneros artísticos: SOCIEDAD DE NEGROS Y LUBOLOS, REVISTAS, PARODISTAS, HUMORISTAS Y MURGAS. Los artistas individuales y conjuntos interesados en participar en los festejos carnavalescos, FUERA DEL CONCURSO OFICIAL solo podrán optar por los géneros artísticos que se detallan: ESCUELAS DE SAMBA (Mínimo de 12 (doce) componentes), MONOLOGUISTAS, DUOS, TRIOS, VENTRÍLOCUOS, MAGOS, ILUSIONISTAS, MALABARISTAS, MASCARADAS MUSICALES (Máximo de 6 (seis) componentes), CONJUNTOS CÓMICOS (Máximo de 6 (seis) componentes). Todo conjunto que se quiera registrar para participar del carnaval Fuera de Concurso y que actúa por primera vez o no haya participado en el Carnaval próximo pasado, deberá rendir Prueba de Admisión, la cual se realizará en D.A.E.C.P.U. en fecha a determinar. La Gerencia de Eventos, con la opinión debidamente fundada de D.A.E.C.P.U., podrá autorizar la actuación en Carnaval, fuera de concurso, de otros artistas y conjuntos nacionales no comprendidos en este artículo.

Artículo 26º – En el momento de la inscripción, y cualquiera sea la categoría en que se desee intervenir, conjuntamente con la solicitud de inscripción respectiva, los Directores Responsables de las distintas agrupaciones de artistas que deseen participar de los festejos carnavalescos, deberán presentar los recaudos que se indican a continuación:

- a) Fotocopia de la Cédula de Identidad.
- b) Un (1) juego de fichas personales de componentes titulares y suplentes, adjuntando, en todos los casos, fotocopia de la cédula de identidad de ambos

lados, indicando datos personales completos, función que cumplen dentro del conjunto y firma con el consentimiento de cada uno de ellos. La nómina de componentes podrá ser completada hasta cinco (5) días antes de iniciarse los festejos de Carnaval (Desfile Inaugural).

c) Veinte (20) copias de la nómina de los Técnicos, conteniendo nombre, documento de identidad y el rubro que desempeña en el conjunto. El plazo para la entrega de dicha nómina será hasta cinco (5) días antes de iniciarse los festejos de Carnaval (Desfile Inaugural).

d) Los directores no podrán registrar su conjunto sin el aval de D.A.E.C.P.U. (nota expedida por D.A.E.C.P.U.).

Artículo 27º – La inscripción del conjunto no podrá realizarse con un número de componentes menor al mínimo establecido para cada categoría. A fin de dar cumplimiento con este artículo, se determina a continuación, la cantidad de componentes mínimos y máximos que pueden integrar un conjunto, detallado por categoría: Lubolos -mínimo 45 (cuarenta y cinco) y máximo 60 (sesenta) componentes-; Revistas -mínimo 18 (dieciocho) y máximo 28 (veintiocho) componentes-; Humoristas -mínimo 12 (doce) y máximo 17 (diecisiete) componentes-; Parodistas -mínimo 15 (quince) y máximo 20 (veinte) componentes-; Murgas -mínimo 14 (catorce) y máximo de 17 (diecisiete) componentes-. Los Directores podrán anotar la cantidad de componentes que estimen convenientes, con excepción de la categoría Sociedad de Negros y Lubolos que solo podrá inscribir un máximo de 75 (setenta y cinco) componentes; pero en sus actuaciones en el Concurso Oficial, su presentación deberá realizarse dentro de los topes mínimos y máximos establecidos para cada categoría, no pudiendo en una misma actuación, efectuar el cambio de ninguno de ellos ni en vivo, ni en “off “ o en grabaciones de ningún tipo. Obviamente tampoco podrán actuar quienes no integren la nómina correspondiente. Con respecto a la cantidad de integrantes de los conjuntos, no se considerarán componentes a quienes accionen escenografías móviles o efectos especiales, desde atrás de bambalinas durante la actuación.

Artículo 28º – En caso de que un componente figure en más de un conjunto, tendrá validez el que haya sido presentado en primer término o se pruebe que existe contrato avalado por D.A.E.C.P.U. con fecha anterior. Si los juegos de fichas que incluyen al mismo componente fueran presentados simultáneamente, se anulará en ambos la inscripción de dicho componente, hasta que las partes se pongan de acuerdo, lo que deberán comunicar por acta debidamente conformada. En caso de no existir dicha documentación, ese componente no podrá participar durante ese año en ningún conjunto. Una vez presentada las fichas de los componentes, no se podrán realizar cambios sin la expresa constancia del director responsable del conjunto en cuestión, dejando asentado dicho cambio en la ficha correspondiente.

Inscripciones.

Artículo 29º – Las inscripciones de los conjuntos o artistas interesados en participar de los festejos carnavalescos, se realizarán, en las Oficinas de la Unidad de Festejos y Espectáculos de la Gerencia de Eventos, (3er. Piso del Palacio Municipal, Sector Ejido, Nº de puerta 3081), en los horarios y fechas que se establecerán en cada oportunidad. La inscripción de los conjuntos que ingresaron a la 3era. Rueda del Concurso Oficial del año anterior, vencerá, indefectiblemente, el penúltimo día hábil anterior al inicio de la Prueba de Admisión de los conjuntos a participar en el próximo Concurso Oficial.

De la actuación en los escenarios.

Artículo 30º – En su presentación en los escenarios, los conjuntos deberán actuar utilizando únicamente el repertorio presentado oportunamente y en las condiciones que, a tal efecto, se indica en el presente Reglamento.

Artículo 31º – Se deja expresamente establecido que los integrantes inscriptos, cualquiera sea la categoría, deberá participar en el ochenta por ciento (80%), como mínimo de las actuaciones del conjunto en los distintos escenarios, no permitiéndose bajo ningún concepto, la inscripción de componentes para actuar única y exclusivamente en los espectáculos del Concurso Oficial. Se establece,

además, que en beneficio de la mayor brillantez de los espectáculos, se exonera de ésta disposición a los conjuntos que revistan en la categoría Lubolos, en lo que tiene que ver con los tamborileros, portabanderas y portaestandarte, pero de ninguna manera en cuanto a sus primeras figuras como ser: vedette, cantantes, bailarinas o bailarines, escobero, gramillero, mama vieja y músicos. A estos efectos se establece que el mínimo de componentes para estas presentaciones, será de 30 (treinta). La transgresión a lo dispuesto dará lugar a las sanciones establecidas en el Art. 22 del Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones, carnaval 2015.

Artículo 32º – No se admitirá, en ningún caso, la presentación de menores de edad que no posean el correspondiente permiso del Instituto del Niño y el Adolescente del Uruguay (I.N.A.U.).

Artículo 33º – Los conjuntos deberán abstenerse de actuar en escenarios no autorizados por la Gerencia de Eventos, en el horario comprendido entre las 18:00 y 03:00 hs., no pudiendo además presentarse en dos o más escenarios simultáneamente, dividiendo para eso su integración. Los conjuntos se presentarán durante el lapso para el que han sido contratados.

Artículo 34º – Los conjuntos podrán actuar en el interior del país así como en el exterior, siempre y cuando las fechas no interfieran con sus actuaciones en el Concurso Oficial o compromisos contraídos con los escenarios de Montevideo.

De los repertorios.

Artículo 35º – Los conjuntos deberán pasar por correo electrónico a la siguiente dirección: festejosyespectaculos@imm.gub.uy y presentar en forma impresa cuatro (4) ejemplares del repertorio en papel simple, tamaño A4, escritos a máquina de un solo lado de la hoja, debidamente foliado (numeración de las hojas), en los que deberá indicarse nombre o nombres de los autores. Una copia del repertorio deberá ser enviada al I.N.A.U., también por correo electrónico: espectaculospublicos@inau.gub.uy a los efectos de los controles

correspondientes. Dicha institución, si así lo estima conveniente, podrá observar los repertorios de los conjuntos y realizar las sugerencias que entienda pertinentes, las que deberán estar encuadradas dentro de las facultades que la Ley le otorga. En caso que no hubiera acuerdo, los Directores Responsables de las agrupaciones, responderán ante los órganos competentes de la Justicia, sobre juicios que pudieran presentarse en su contra por violación de las Normas Constitucionales y Legales vigentes. El plazo para la presentación del repertorio autorizado por el I.N.A.U., será de hasta 2 (dos) días antes del comienzo de las festividades públicas de Carnaval (Desfile Inaugural). Una vez entregados dichos repertorios, el Presidente del Jurado y el Presidente alterno, firmarán dos ejemplar de cada una de las copias presentadas las cuales le serán entregadas a los jurados del rubro “Textos e Interpretación” la noche de la actuación de cada conjunto. Todos los textos que se presenten como parte del repertorio de los conjuntos participantes en la Prueba de Admisión como en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, sin ningún tipo de excepción, deberán ser inéditos.

Artículo 36º – Los conjuntos de las diferentes categorías deberán presentar sus libretos especificando con claridad los nombres del autor (o de los autores) de todos los textos, de los temas musicales inéditos y de los temas musicales éditos en el caso de utilizar músicas pre existentes. En el caso de que el autor de los textos sea uno solo, o se trate de una creación colectiva compartida en su totalidad, bastará con que el nombre del mismo (o los nombres de los mismos) figure(n) en la primer hoja del libreto. En el caso de la categoría parodistas el libreto especificará el origen de la versión escogida y el formato original de la(s) obra(s) a parodiar.

Artículo 37º – De la misma forma, se tomará el criterio expresado en el artículo precedente para los vestuarios, escenografías y coreografías que no fueran originales.

CAPÍTULO V – DE LA PRUEBA DE ADMISIÓN

Artículo 38º – La Prueba de Admisión se realizará en lugar y fecha que se establecerán en su oportunidad. Los conjuntos participantes de dicha prueba, deberán presentarse a la misma en el horario que fueron citados previamente, debiendo estar presentes el director responsable del mismo o en su defecto un representante debidamente autorizado mediante carta poder certificada por Escribano Público. Los integrantes anotados para concursar, deberán estar munidos de su correspondiente documento de identidad. En caso de omisión de los requisitos precedentes, no se hará lugar a la participación de dicho conjunto.

Deberán rendir la Prueba de Admisión:

1. Los conjuntos que participan por primera vez y los que no hubieran participado en el Carnaval anterior, sin excepciones.
2. Los conjuntos que, habiendo participado en el Carnaval anterior, no hubieran accedido a la 3ª Rueda del Concurso Oficial de Agrupaciones de ese año, sin excepciones.
3. Los conjuntos que cambien de categoría, sin excepciones.
4. Los conjuntos que cambien de Director Responsable (Propietario), sin excepciones.

Artículo 39º – Los conjuntos deben presentar el repertorio que utilizarán en la Prueba de Admisión en el momento de la inscripción y en la forma que determine la Gerencia de Eventos. Podrán efectuar modificaciones en el libreto presentado en el momento de la inscripción, hasta 24 horas antes del inicio de la Prueba de Admisión siempre que dichos cambios no alteren sustancialmente el espíritu de lo presentado en primera instancia; en tal sentido el conjunto está obligado a interpretar fielmente el repertorio presentado, de lo contrario será considerado negativamente por el Jurado en su evaluación.

Artículo 40º – Los conjuntos que rindan la Prueba de Admisión y superen la misma, deberán presentar en sus actuaciones durante el Concurso Oficial, -como mínimo de lo presentado en la citada prueba- lo siguiente:

MURGAS – Presentación o despedida y el 50% del cuplé o popurrí presentado

PARODISTAS y HUMORISTAS – Presentación o despedida y un 50% de la parodia o humorada presentada

LUBOLOS y REVISTAS – 2 de los 3 cuadros con textos presentados.

En caso de incumplimiento con lo establecido en el presente artículo, los conjuntos infractores serán penalizados económicamente con el 30% del premio que pudiesen obtener en el Concurso Oficial. No obstante quedarán amparados en los plazos que se establezcan, para completar y ajustar sus repertorios al igual que los conjuntos clasificados para participar en el Concurso Oficial y de acuerdo a lo dispuesto en el Art. 9º del Reglamento del Concurso Oficial del Carnaval. A la hora de presentación de los textos para el Concurso Oficial, deberán marcar expresa y diferenciadamente, de lo presentado en la Prueba de Admisión, lo que van a interpretar y lo que no van a interpretar.

Artículo 41º – Los conjuntos que hayan rendido y superado la Prueba de Admisión, podrán modificar, para su participación en el inmediato próximo Concurso Oficial, la nómina de los componentes que hayan participado en dicha prueba solo en hasta un 25% de su totalidad, quedando amparados en los plazos que se establezcan para ajustar la nómina de integrantes.

Artículo 42º – Si un conjunto rindió y no superó la Prueba de Admisión, o se retira y no participa del Carnaval, todos los componentes del mismo podrán pasar a integrar otros conjuntos, previo el registro correspondiente.

Del Jurado de la Prueba de Admisión

Artículo 43º – El Jurado de Admisión, estará integrado por un funcionario administrativo, el cual oficiará de Secretario del cuerpo, designado por la

Intendencia de Montevideo, un delegado propuesto por DAECPU con voz pero sin voto y 6 (seis) miembros de acuerdo al siguiente detalle:

1. un Presidente y un Presidente Alterno, que ordenarán y fiscalizarán las tareas del cuerpo, con voz pero sin voto, designados por la Intendencia de Montevideo.
2. tres Jurados Titulares y un Alterno, los cuales serán designados de común acuerdo entre la Gerencia de Eventos de la Intendencia de Montevideo y D.A.E.C.P.U. En caso de ausencia de los Jurados titulares, el Jurado Alterno, el Presidente del Jurado y el Presidente Alterno en ese orden, sustituirán al o a los jurados ausentes.

Artículo 44º – Modo de calificación

- a) Una vez finalizada la actuación de los conjuntos que den prueba de admisión, los 3 (tres) miembros titulares integrantes del Jurado, deliberarán sobre la actuación de los mismos y decidirán por mayoría, si la misma supera la prueba de admisión, considerando apto al conjunto para presentarse en el próximo Concurso Oficial de Agrupaciones.
- b) Los presidentes del Jurado, titular y alerno, el jurado alerno y el delegado de DAECPU, tendrán voz pero no podrán votar al cabo de la deliberación que tenga el jurado sobre la actuación de los conjuntos.

De los cupos habilitados.

Artículo 45º – Se establece a continuación la cantidad de cupos para las diferentes categorías:

REVISTAS: 4 CONJUNTOS

LUBOLOS: 4 CONJUNTOS

PARODISTAS: 2 CONJUNTOS

HUMORISTAS: 4 CONJUNTOS

MURGAS: 6 CONJUNTOS

Si alguno de los conjuntos ya clasificados por haber ingresado a la 3era. rueda del Concurso Oficial del año anterior, no se hubieran registrado en tiempo y forma como se establece en el art. 29 del presente Reglamento provocando cupos libres, éstos serán ocupados por conjuntos de la misma categoría, que habiendo superado la Prueba de Admisión, no hayan ingresado por los establecidos precedentemente. -Para definir el ingreso a los cupos en las diferentes categorías, el jurado deliberará y juzgará la actuación de las distintas agrupaciones, accediendo a los mismos los conjuntos que mejor evaluación hayan tenido.

Artículo 46º – Se deja establecido especialmente que, a los efectos de lograr una adecuada evaluación del nivel artístico de los conjuntos interesados en participar en estas festividades populares, el Jurado de Admisión requerirá para emitir su veredicto de cada categoría la siguiente realización:

Murgas: saludo o retirada y un cuplé o popurrí

Parodistas y Humoristas: presentación o despedida y una parodia o humorada

Revistas y Lubolos: tres cuadros con texto y cuerda de tambores para los Lubolos.

Las presentaciones deberán realizarse con textos inéditos (ver Art. 35º) y su duración deberá ser de la siguiente manera:

CATEGORÍA MURGAS: mínimo 15 – máximo 20 minutos

CATEGORÍA REVISTAS Y LUBOLOS: mínimo 20 – máximo 25 minutos

CATEGORÍA PARODISTAS Y HUMORISTAS: mínimo 25 – máximo 30 minutos

El Jurado evaluará negativamente en caso de incumplimiento de los tiempos mínimos y máximos de actuación estipulados. Estará prohibido el uso de escenografía, vestuario y maquillaje artístico para todas las categorías, salvo, en el caso de la categoría Lubolos, las figuras de gramillero y mama vieja, las cuales podrán presentarse con los elementos mínimos indispensables para desarrollar sus cuadros. Será obligatorio, para la categoría Lubolos presentar en su actuación los siguientes trofeos: el portaestandarte, una medialuna, una estrella y dos

banderas, cuyo incumplimiento será observado por el Jurado en su deliberación para la valorización de la actuación del conjunto. Como excepción a lo dispuesto precedentemente, el Presidente del Jurado ante la petición de todos los conjuntos de una misma categoría, podrá permitir el uso de algún tipo de escenografía, vestuario y maquillaje, debidamente detallado. Dicho pedido deberá hacerse por escrito y con la firma de todos los directores responsables de los conjuntos de esa categoría, sin excepción. En caso de incumplimiento, el jurado actuando en forma deliberativa, por mayoría de sus miembros –titulares y alternos– evaluará dicha falta y actuará en consecuencia.

Artículo 47º – Los conjuntos que deban rendir Prueba de Admisión, deberán presentar en el momento de su inscripción junto al repertorio solicitado, la nómina de componentes y técnicos. Si un conjunto una vez superada la Prueba, modificara la nómina de técnicos, podrá ser descalificado por el Jurado al momento de presentarse en el Concurso Oficial de Agrupaciones.

Artículo 48º – El Jurado de Admisión, a través de su secretaría administrativa, controlará de acuerdo a la reglamentación respectiva, la documentación presentada por los conjuntos. En el momento de realizarse la prueba, se verificará que los integrantes de los conjuntos que rindan ésta, estén debidamente inscriptos y aptos para realizarla. Deberá tenerse especialmente en cuenta que una vez superada la Prueba de Admisión, los componentes que actuaron en la misma, con excepción de lo dispuesto en el art.41º del presente reglamento, no podrán bajo ningún concepto, integrar otro conjunto por el término del carnaval de ese año.

Artículo 49º – El Jurado de Admisión en su conjunto, evaluará puntualmente a aquellos conjuntos que no cumplan con lo dispuesto en el presente reglamento.

Artículo 50º – Las situaciones que por su excepcionalidad escapen al contenido del presente reglamento, el presidente del jurado deberá elevar un informe, con opinión fundamentada, al Tribunal Honorario de Apelaciones quien resolverá en última instancia.

Artículo 51º – Los fallos del Jurado de Admisión, se darán a conocer una vez que hayan participado todos los conjuntos, notificándose así a los Directores Responsables de los mismos, los resultados correspondientes.

Artículos 52º – Los fallos establecidos por el Jurado de Admisión, serán inapelables.

CAPITULO VI – DISPOSICIONES GENERALES

Artículo 53º – Todos los conjuntos que estén habilitados para participar en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, deberán obligatoriamente participar del Desfile Inaugural del Carnaval. En caso de incumplimiento, el conjunto infractor, no podrá participar del Concurso Oficial.

Artículo 54º – Antes de dar comienzo a la Prueba de Admisión para el Concurso Oficial de Agrupaciones de cada año, se conformará un Tribunal Honorario de Apelaciones. El mismo estará integrado por un representante de la Intendencia de Montevideo que lo presidirá; un representante de D.A.E.C.P.U. y un tercer miembro elegido de común acuerdo entre la Intendencia de Montevideo y D.A.E.C.P.U. Éste Tribunal actuará en toda situación de conflicto que se presente tanto en la Prueba de Admisión como en el Concurso Oficial de Agrupaciones y que no estén previstas en los reglamentos respectivos.

Artículo 55º – Todos los casos y situaciones no previstas en este Reglamento, serán resueltos por la Gerencia de Eventos y el Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, en acuerdo con D.A.E.C.P.U.

Artículo 56º – Se sugiere a los Directores Responsables de los conjuntos que resulten ganadores del Concurso Oficial en cada una de las categorías, antes de comenzar el Concurso Oficial de siguiente año, donar un traje completo de los utilizados en esa oportunidad el cual será exhibido en el Museo del Carnaval.

ENCUESTA

Resumen

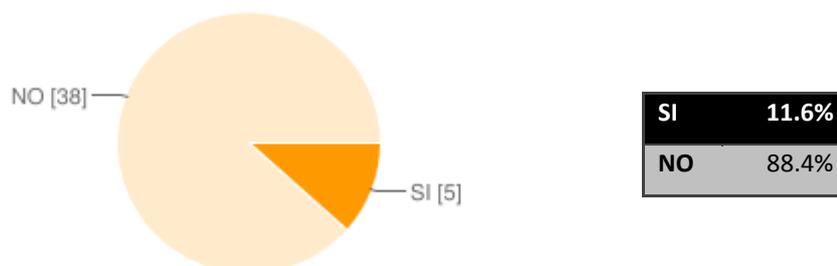
1. ¿Qué medios utiliza para informarse acerca de los problemas que hay en la sociedad?

MEDIO	%
Televisión	67.4%
Radio	41.9%
Diarios	53.5%
Internet	88.4%
Otro	9.3%

2. ¿Cuál cree que es el medio más eficiente para ese fin?

- Respuesta mayoritaria: Internet

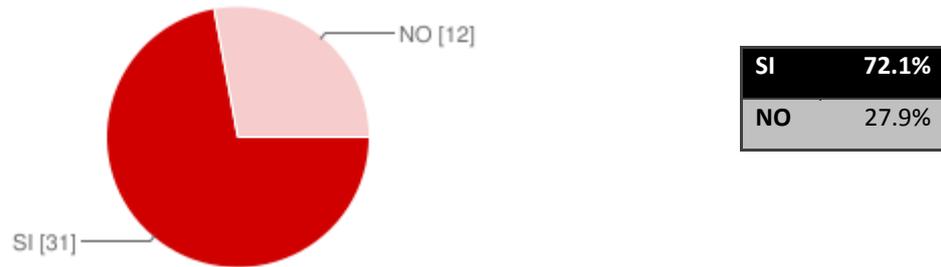
3. ¿Cree que los medios muestran o informan / reflejan la realidad social tal cual es?



4. ¿Qué otra forma de acceder a esa realidad conoce (medios no mediáticos)?

- 29 personas respondieron que lo hacían a través del contacto interpersonal y en la vía pública, en el día a día cotidiano a través del boca a boca. Algunas (5) mencionaron a las murgas como forma.

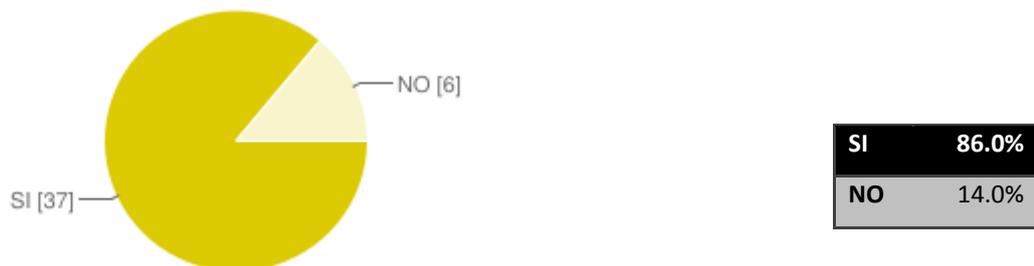
5. ¿Ve en los discursos de la murga contenidos diferentes a los que puede encontrar en los medios de información masiva?



6. Si respondió "SI" en la anterior, ¿Qué diferencias encuentra entre ambos?

- Posiciones más cercanas al pueblo, la forma en que llegan a la gente.
- Crítica social y política, con mucha ironía y humor
- Mucha más variedad sobre las problemáticas de la realidad.
- “Se suele aportar una visión menos maniquea, donde hay cabida para las contradicciones, el encuentro de sensaciones, de discursos y personas; cosas que los medios, en general empapados de cierto positivismo, no hay.”
- Las murgas dicen la realidad desnuda y cruda como es.

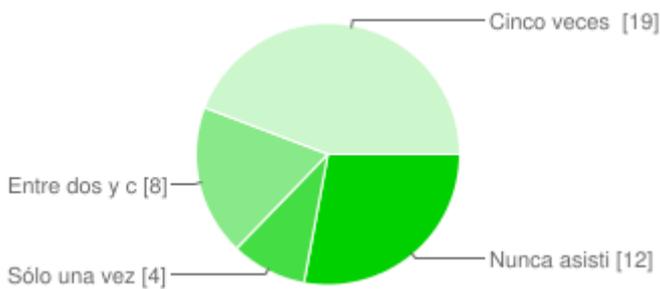
7. ¿Cree que la murga expone problemáticas sociales?



8. Si respondió "SI" en la anterior, ¿Cuál piensa que es el objetivo de la murga al exponer las problemáticas sociales?

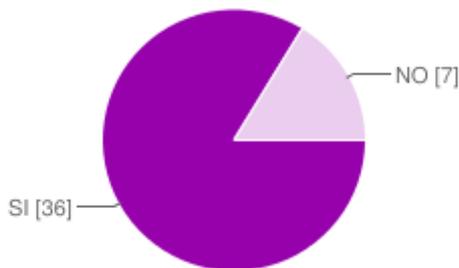
- Ser portavoz del pueblo y generar conciencia crítica.
- Mostrar al público las diferencias entre las clases sociales y los pensamientos políticos.
- Problematizar esas cuestiones desde una mirada popular.

9. Cuántas veces asistió a un tablado en carnaval?



Nunca asistió	27.9%
Sólo una vez	9.3%
Entre dos y cuatro veces	18.6%
Cinco veces o más	44.2%

10. ¿Piensa que es posible considerar a las murgas como herramienta de crítica social?



SI	83.7%
NO	16.3%

11. Si respondió "SI" en la anterior, ¿Cuál es la murga que para usted mejor representa esa idea? ¿Por qué?

- 14 de los encuestados incluyeron en su respuesta a Agarrate Catalina

¿Cuál cree que es el medio más eficiente para ese fin?	¿Cree que los medios muestran o informan / reflejan la realidad social tal cual es?	¿Qué otra forma de acceder a esa realidad conoce (medios no mediáticos)?	¿Ve en los discursos de la murga contenidos diferentes a los que puede encontrar en los medios de información masiva?	Si respondió "SI" en la anterior, ¿Qué diferencias encuentra entre ambos?	¿Cree que la murga expone problemáticas sociales?	Si respondió "SI" en la anterior, ¿Cuál piensa que es el objetivo de la murga al exponer las problemáticas sociales?	¿Cuántas veces asistió a un tablado en carnaval?	¿Piensa que es posible considerar a las murgas como herramienta de crítica social?	Si respondió "SI" en la anterior, ¿Cuál es la murga que para usted mejor representa esa idea? ¿Por qué?
Internet	NO	participando de forma personal y activa en el contexto social actual.	SI	La diferencia más grande es la satirización de los problemas sociales, políticos, económicos, etc, y también de las acciones de los políticos y afines.	SI	Entiendo que existen 2 objetivos bien marcados, uno referido a la continuidad de la agrupación, la cual está directamente relacionada a la aceptación pública y para ello utilizan ese tema que afecta a toda la sociedad, y por segunda parte mediante la sátira y el "escrache popular" creo que intenta dar su opinión y contribuir a cambiar las problemáticas tratadas.	Cinco veces o más	SI	Diablos Verdes, ya que es una agrupación directamente relacionada con el Partido Comunista de Uruguay y generalmente tratan las problemáticas más importantes y de forma más dura.
Radio	NO	Eventos culturales, marchas	SI	La murga toma eventos que sucedieron en el año y realiza críticas irónicas y con sarcasmo de lo que ocurrió en el año!	SI	Mostrar al público la discriminación y las diferencias entre las clases sociales y los pensamientos políticos	Cinco veces o más	SI	Falta y resto, diablos verdes, agárrate Catalina, la murga joven en general
noticiero	NO	de boca en boca	SI	que plantean los temas sin pelos en la lengua	SI	concientizar de una manera divertida a la sociedad	Cinco veces o más	SI	no tengo una en particular para nombrar, la mayoría se enfocan en temas políticos con humor
le te, evision	SI	Los diarios	SI	Que la murga lo dice en canto sus propias vivencias y las del pueblo con picardía mandan a decir la realidad que vivimos	SI	Que lo dice con una tramo de humor y de verdad	Cinco veces o más	SI	Araca la cana
Todos, para tener información variada	NO	Ocuparse de los problemas sociales desde adentro, participar de discusiones, etc, donde es la sociedad misma que plantea su problemática.	SI	Acerca problemáticas que no siempre son expuestas en los medios, puntos de vista mas populares, igualmente no se expone una variedad de puntos de vista (tampoco los medios de comunicación clásicos)	SI	Generar una complicidad con la sociedad, exponer que determinada problemática la vemos todos, o la mayoría, generar espíritu crítico mas allá de estar de acuerdo con el punto de vista que expone	Cinco veces o más	SI	No creo que sea constante! Algunos años me parece que la representan mejor unas y otros años otras.
internet	SI	La calle	SI	Se dicen las cosas tal cual suceden, como la gente las ve. Lo que los políticos no quieren ver o no quieren decir, de todas maneras muchas veces se exagera y se exagera de acuerdo a la ideología de la murga, no todas reflejan lo mismo.	SI	Mostrar la realidad.	Cinco veces o más	SI	Por lo dicho anteriormente.
Internet	NO	Redes sociales	NO		NO		Nunca asistió	NO	

Radio	NO	Murga, teatro, charlas con diferente tipo de gente.	SI	La murga es un tipo de expresión que refleja el realidades en un lenguaje coloquial, con metáforas, ironías, teatro, en fin, una forma única de mirar y tal vez analizar la realidad de una forma incisiva.	SI	Auto-crítica	Cinco veces o más	SI	Varias, Asaltantes, Contrafarsa, Diablos, Catalina, Margarita, y más. Pues me han gustado diversos años y me han hecho reír, pensar, emocionar, analizar.
internet	NO	el boca a boca	SI	que en las murgas se dice la realidad desnuda y cruda como es, pero me parece que es solo como critica.para llegar a algo a un fin propio.	SI	la murga concursa por algo va atras de un premio y por ese lado busca el premio no solucionar problemas sociales , es una critica a la realidad usada en veneficio propio.	Entre dos y cuatro veces	NO	cero que tendrian que ser escuchados en otros medios .porque para mi las murgas tendrian que ser entretenimientos culturales y no para criticas.hay medios para ser escuchados a 4 voces .y tienen que dar resultado,creo que es solo saber golpear las puertas necesarias. mi humilde opinion.
no se, ambos	NO	La realidad misma, comentarios de vecinos con sus experiencias	SI	muestran el periodismo de otra manera, se acercan mas a la realidad criticando a la politica por no hacer las cosas coo dicen los politicos que hay que hacerlas, todo desde un lenguaje sarcastico, pero que se acerca a la realidad.	SI	solo algunas, no todas las murgas reflejan los problemas sociales, y el objetivo en si, pienso yo, que es para iluminar y dar conciencia a la gente de lo que vivimos el día a día, dar conciencia de los valores que no se respetan por los mensajes que los medios dan con tal de vender sus productos. Por ejemplo, Agarrate Catalina, en una de sus funciones que alguna vez presencie, aludian a un spot publicitario con tono humorístico para decir esto mismo, que vivimos en un burbuja de superficialidad, que nos hace olvidar de algunos valores esenciales, como la solidaridad entre los ciudadanos.	Cinco veces o más	SI	segun el año, porque ahora hay nuevas que reflejan en mas medida que las tradicionales el contexto en el que vivimos, como por ejemplo, La mojita
intenet	SI	Ninguna (no se me ocurre)	NO		NO		Nunca asistió	NO	
internet	NO	las vivencias. lo que te cuentan otras personas!!1	SI	la forma en que llegan a la gente.	SI	denunciar una problemática común a todos pero que día a día nos parece muy lejana.	Nunca asistió	SI	no se depende el tema y en realidad no miro a todas.
TELEVISION	SI	REUNIONES VECINALES.	SI	QUE POR LO MENOS LE PONEN ALGO DE HUMOR A LO TRAGICO.	SI	LAS MURGAS HISTORICAMENTE REALIZARON DENUNCIAS SOCIALES, CRITICAS A LOS GOBIERNOS, CREO QUE SIEMPRE TUVIERON LA VOZ DE NUESTROS PENSAMIENTOS.	Cinco veces o más	SI	NO PUEDO RESPONDER A ESTO PORQUE ULTIMAMENTE NO HE CONCURRIDO, PERO NO ME CABE LA MENOR DUDA QUE SIGUEN LOS MISMOS LINEAMIENTOS. SER LA VOZ DEL PUEBLO.

Diarios	SI	-	NO		SI	Comunicarlo a todo la sociedad, difundirlo para que se tome conciencia de la situacion social del pais y de la realidad que se vive	Cinco veces o más	SI	-
Internet	NO	Ni idea.	NO		NO		Nunca asistió	NO	
radio internet	NO	charlar e intercambiar ideas e informacion con las personas, leer o escuchar varias fuentes	SI	la información es la misma pero esta planteada desde otro objetivo, humorístico, ridiculizar, criticar	SI	idem anterior	Entre dos y cuatro veces	NO	
Internet	NO	Se ve en la calle todos los días. Tanto en barrios de bajo nivel económico como en los de mas alto nivel.	NO		SI	E incluso a veces la magnifica, toma partido en éstas. Ya sea por motivos politicos u simplemente exponer para beneficio propio de popularidad	Cinco veces o más	SI	Curtidores de Hongos
Internet	NO	La experiencia cotidiana, en la calle, en los medios de transporte públicos, en las aulas de la universidad, en el lugar de trabajo.	NO		SI	La demagogia populachera y el amansamiento de los oprimidos. Un opio más del pueblo.	Cinco veces o más	NO	
No sé.	NO	Personalmente. Por testimonios de distinto tipo.	SI	La diferencia es que las murgas uruguayas ponen un tono satírico a los temas de actualidad que relatan, aunque estos sean vinculados a los que aparecen en televisión. Por otro lado, las murgas no buscan dar una idea de "información" sino de comentario social, de crítica. Suelen intentar mostrar la 'otra cara' de la realidad social, que no sale por televisión. O al menos eso dicen de sí mismas.	SI	No sé cuál pueda ser el objetivo más allá de esa exposición/difusión, y un posicionamiento ético-estético- político en teoría coherente.	Sólo una vez	SI	No lo sé con certeza.
Redes sociales	NO	Redes sociales, todas	SI	En realidad veo más profundización de temas relevantes como Educacion, Cultura, realidad en gral.	SI	Creo que ese es el objetivo, exponer las problematicas sociales	Nunca asistió	SI	
Internet	NO	El boca en boca, en el trabajo sobre todo.	SI	crítica social con mucha ironía y humor. generada desde las bases, no desde un medio, con el poder y los condicionamientos que esto conlleva	SI	La murga nace como movimiento contestatario, a mi entender. El objetivo es mostrar la realidad desde el propio lugar de la comunidad.	Sólo una vez	SI	No tengo gran conocimiento, como indique solo fui una vez. De las que vi, la que me pareció más representativa fue "Agarrate Catalina", que hizo una crítica a la educación que me pareció realmente muy buena y atinada.

internet	NO	Militando. Participando en actividades sociales. Discutiendo sobre las tematicas en todos los ambitos sociales.	SI	Respecto a las letras, puede haber contenidos sobre tematicas sociales no tratadas por los medios o hecho desde diferentes enfoques.	SI	Compartirlas en pos de un cambio.	Nunca asistió	SI	No se.
Diarios	NO	En persona, por medio de amigos, etc.	SI	Humor. Un discurso menos complejo	SI	Problematizar esas cuestiones desde una mirada popular.	Cinco veces o más	SI	La Mojigata
internet	NO	música?	NO		SI	concientizar y compartir su visión	Sólo una vez	SI	
Internet	NO	Conversación, investigación, organizaciones sociales.	SI	Las murgas suelen tener posiciones más cercanas al pueblo.	SI	La murga es popular y como tal debería expresar la identidad y conflictos de las clases populares.	Sólo una vez	SI	No sé.
Internet	NO	Instituciones públicas	SI	Los contenidos de las murgas están basados en una autocrítica como colectivo social, se ponen de relieve los vicios y las falencias de la sociedad; actúan como contradiscurso de lo mediático.	SI	El objetivo es transmitir una mirada crítica hacia los ciudadanos a través de los recursos de la murga. Es hablar de los temas de actualidad manifestando el pensamiento que el pueblo tiene en relación a estos. Buscan hacer oír las voces de aquellos a quienes los medios masivos dejan relegados.	Cinco veces o más	SI	Agarrate Catalina y Falta y Resto. Aunque hay que reconocer que hay otras muy buenas como Los Locos del Camisón, pero las primeras mencionadas representa bien esta idea porque vehiculizan su discurso explotando al máximo las virtudes de la murga; desde las voces, hasta los vestuarios, los personajes, armado de diálogos, etc. Llegan a la fibra interna de las ideas que circulan en la sociedad y las reelaboran para que artísticamente sean mejor comprendidas por el público.
Todos son importantes	NO	Mediante el acercamiento con diferentes personas, diferentes realidad de gente en la calle. De todos modos a la realidad nunca se puede acceder como algo objetivo concreto, uno construye una idea de la realidad.	SI	En los medios de informacion masiva tradicionales se impone una mirada "de espectador" respecto de las problemáticas sociales. Los programas generalmente estan alejados de la problematica en cuestion, miran a los problemas desde arriba. Las murgas presentan una enunciancion "de cercania" con esas problemáticas sociales. Se presentan como cercanos a esa problematica.	SI	La murga intenta acercar una vision diferente a la tradicional de los medios masivos	Nunca asistió	SI	Personalmente, creo que las murgas porteñas por su esencia callejera se encuentran en un plano de cercanía con la realidad social. Respecto de las murgas uruguayas, murgas como Agarrate Catalina muestran una postura mas cercana a la realidad social, diferente a la posición de otras murgas que presentan una postura mas jocosa o no tan comprometida socialmente.

internet	NO	Hablar con los vecinos del barrio, involucrarse en alguna organizacion social, politica, cultural...	SI	Se trata de reflejar la realidad parodiandola o utilizando estereotipos y también encontrar a través de las letras y la actuación, que ayuden a poner en duda y a cuestionar los discursos hegemonicos...	SI	Es como poner a la sociedad frente al espejo y rebotar esa mirada, reirse de ella pero también a través del humor, exponer las miserias o lo que el ser humano es capaz de hacer... allí, puede que se consiga hacer conscientes determinadas actitudes o formas que surgen sin pensarlas demasiado...	Cinco veces o más	SI	En este último tiempo, Agarrate Catalina es una murga que puso sobre el tablado problemáticas como la baja en la edad de imputabilidad, la ecología, la contaminación en las ciudades, el problema de las pasteras, las problemáticas de género
Diario	NO	Hablando con la gente, por whatsapp	SI	Son mas relacionados con la cotidianidad de la gente, quizás no es tan diferente el tema pero tiene otra mirada. Se centran en eso que hace al día a día de la gente no como la TV que es super global	SI	No se si tienen un objetivo en particular, el arte urbano surge y se mezcla con la realidad	Nunca asistió	SI	Me gusta mucho agarrate catalina, por su gran despliegue artistico.
internet	NO	Redes sociales.	SI	El lugar desde el cual comunica. <u>No solo el contenido.</u>	SI	Generar conciencia crítica	Cinco veces o más	SI	La Mojigata. Porque hace pensar
Radio	NO	Creo que presenciar cualquier acontecimiento cultural, social, político, hace que estemos más cerca de esa realidad social	SI	Hay una critica a través de diferentes recursos retóricos, estilísticos, o explicitos, que tienen por característica su constante actualización.	SI	Lograr empatía con el espectador, generar conciencia social, promover una actitud crítica. Como muchos acontecimiento artísticos.	Cinco veces o más	SI	Curtidores de hongos, por su historia y el humor que le imprimen a todos los temas Agarrate, por su posicionamiento político trasladado a su murga. 2, por si no entendí el concepto de realidad social.
Internet, pluradidad garantizada	NO	La literal. Un buen analisis de lo que se ve el día a día te da una patallazo visual de una parte de la realidad	NO		NO		Entre dos y cuatro veces	NO	
internet	NO	Participación activa, investigación en la web, si lees diario o escuchas radio, lee y escucha todos o lo que más puedas... en la variedad encontrarás, construirás tu propia verdad o versión de la realidad	SI	En gral en las letras de las murgas se escucha y manifiesta una crítica social y política, suelen ser eventos culturales y artísticos que muestran una realidad más parecida a la que viven la mayoría de las personas, es popular, juvenil, de vanguardia.No responde a ningun interes, ni privado, ni estatal. Los medios de comunicación masiva, dependiendo del grupo al que pertenecen, responderán y armaran la realidad que a ese grupo le beneficie.	SI	problematizar, hacerlas oír, hacerlas circulan, poner en jaque...	Entre dos y cuatro veces	SI	La mejor representa? No lo sé. Sé que Agarrate Catalina, ganó en varias oportunidades...
Internet	NO	Diarios y revistas alternativas. Salir a ver la realidad, la musica y protestas populares.	SI	Mucha mas variedad sobre las problemáticas de la realidad.	SI	Es una forma de protesta y reclamo a la vez.	Cinco veces o más	SI	Falta y resto sin lugar a dudas, pero sin dejar de lado a Asaltantes con patente.

Internet, combina todos	NO	ONGs, centros vecinales, la difusión del "boca a boca"	SI	Algunos contenidos son comunes pero desde otro foco. Otros contenidos suelen ser dejados fuera de la agenda mediática.	SI	A través de la ironía, de la sátira, pone en relieve algunas problemáticas sociales que no siempre son tratadas en la agenda habitual de los medios.	Entre dos y cuatro veces	SI	Asaltantes con Patente, Araca la Cana, Agarrate Catalina
uff, defina "eficiente". En fin, diarios online, porque puedo seleccionar lo que me interesa y de variadas perspectivas	NO	¿Medios no mediáticos? Bueno, dejando de lado eso y respondiendo la pregunta: yo entiendo que la realidad es incognoscible, ergo no hay posibilidad de un "acceso" a ella. Me "informo" más que nada para conocer los debates públicos actuales. Después, en la cotidianidad de mi vida, vivo mi "realidad" a medida que la camino (eso sería un "medio no mediático", supongo).	NO	Puede haber abordajes distintos, pero suelen tratar las mismas temáticas o temas ahistóricos. Refieren generalmente a ciertos debates públicos y temáticas atemporales que normalmente aparecen en algún medios (puede ser que no en todos), pero que están presentes en el debate público.	NO	No. Ya sueñen estar "expuestas" de antes, si es que podemos hablar de "exponer" una problemática social.	Entre dos y cuatro veces	SI	Es posible considerarlas como herramientas de crítica social, pero eso no quiere decir que yo las considere como tal. Entiendo que socialmente juegan ese rol, asumen esa posición de sujeto. Una murga que no critique a nada o que no satirice no es una murga.
internet	NO	La cotidianidad y la relación con otras personas.	NO		SI	Es una forma de exponer críticamente por medio de un arte popular los problemas sociales coyunturales del momento. El arte es una de las formas de expresión más sinceras con las que cuenta la sociedad para dar frente a las injusticias sociales.	Nunca asistió	SI	Agarrate Catalina, porque me representa ideológicamente muchas de las cuestiones sociales que critico.
diario	NO	mediante los comentarios del entorno social cercano	SI	el contenido critico y satirico	SI	Ser portavoz del pueblo al que representa y forma parte	Entre dos y cuatro veces	SI	Si se trata solo de murgas uruguayas, La presentación de Falta y Resto 2007 o Agarrate Catalina 2006 son lindos ejemplos. más hacia atras en el tiempo sin duda Los Saltimbanquis

Internet	NO	El discurso de las personas.	SI	Se suele aportar una visión menos maniquea, donde hay cabida para las contradicciones, el encuentro de sensaciones, de discursos y personas; cosas que los medios, en general empapados de cierto positivismo, no hay.	SI	En realidad no se si hay un objetivo en función de eso, es algo que sale naturalmente quizá porque muchos de los que nos dedicamos al género tenemos ese tipo de intereses, tenemos ganas de decir algo respecto de esas problemáticas. Si no fuese así tal vez nos dedicaríamos a otra cosa, pero el punto es que tampoco está bueno cuando dicen "la murga tiene que criticar", hacerlo porque es parte del estilo, pienso que se podría hacer igual un buen espectáculo de murga sin abordar "problemáticas sociales", mientras sea auténtico. Quizás no sin algo de actualidad, pero sí sin la necesidad de ese enfoque más específicamente.	Entre dos y cuatro veces	SI	La Mojigata me parece. Creo que es muy transparente en abordar esas contradicciones que dije antes, además de ser implacablemente ácida.
Todos. Cada uno es particular	NO	Hablar con la gente, con los protagonistas de los hechos (si se puede), visitar lugares, investigar con fuentes no tradicionales.	NO		NO	Ni sí ni No. No lo sé.	Nunca asistió	SI	Ni sí, ni No. Tal vez.
Internet, incluidas especialmente las Redes sociales	NO	Compañeros, amigos, etc.	SI	A travez de la murga ingresan contenidos e informacion critica q en los medios principales quizas no	SI	En mi caso particular me remite a problematicas sociales y politicas	Nunca asistió	SI	Agarrate Catalina. Mas que nada xq es la que mas conozco
Internet	NO	Sitios de Internet que desde la periferia del bloque de medios dominantes (oficiales y no oficiales) analizan la realidad más cerca de los hechos propiamente dichos.	SI	Sostengo el concepto anterior, los medios están tan lejos de la lógica cotidiana y tan cerca de la lógica de mercado que pierden perspectiva del conflicto del individuo.	SI	Ofrecer esa "otra mirada", el llamado "pensamiento lateral"	Cinco veces o más	SI	La Mojigata tiene una manerda de trabajar y de exponer los conflictos sociales que sale un poco del modo tradicional.
Twitter	NO	Transitar la calle, hablar con la gente, leer varias opiniones sobre el tema, consultar expertos.	NO		SI	Hacerlo de forma artística y popular, con llegada directa a las personas.	Nunca asistió	SI	Agarrate Catalina. Por los contenidos de sus temas.
internet	NO	Medio Alternativos que tienen otro enfoque distinto del de los medios oficiales	SI	hablan mas de lo cotidiano con una mirada diferente y critica	SI	una forma de protesta, con los reclamos del pueblo	Entre dos y cuatro veces	SI	Agarrate Ctalina, Araca la cana, contrafarsa
internet	NO	redes sociales, la calle, hablando en el barrio con la gente	SI	la murga usa la ironia para tratar temas mas de fondo, no solo las cuestiones que pasan en los medios	SI	poner en discusión esas cuestiones	Cinco veces o más	SI	Asaltantes con patente, agarrate catalina

tv e internet	NO	algunos blogs de internet que son indeendientes, pero tambien a traves de reuniones barriales, en centros vecinales	SI	a veces tocan temas que no parecen estar en la agenda mediatica, pero que estan presentes en el dia a dia y nunca se tratan en los medios	SI	Hacen una critica a traves de la parodia, concientizando a la sociedad y mostrando como siempre es el pueblo el perjudicado	Entre dos y cuatro veces	SI	Falta y Resto, Queso Magro, Agarrate Catalina y muchas de las murgas que están saliendo en murga joven
Diarios	NO	el día a día, viajando en bus, mirando la calle, hablando con mis vecinos, escuchando	SI	se ven cosas más cotidianas de la vida común del pueblo, hay humor y eso llega a la gente de otra manera	SI	creo que es exponer las problemáticas sociales que no salen en los medios, que no "importan" para la tele o los diarios porque son de gente corriente, o porque tocan los intereses de los poderosos.	Cinco veces o más	SI	Agarrate Catalina, A contramano
internet	NO	la calle, la murga, el teatro callejero, las radios por internet	SI	está más cerca del pueblo, hay mas temas que se tratan y se critican	SI	la murga a traves del humor te lleva a cuestionar ciertos temas que ya estan dados y uno los acepta como vienen	Cinco veces o más	SI	Curtidores de Hongos, Agarrate Catalina, etc
internet	NO	Algunos artistas (los músicos principalmente) muestran parte de nuestra realidad social que no aparece en los medios y la trabajan de una forma alternativa	SI	Crítica social que que se hace con humor	SI	la murga parodia los discursos de los medios masivos para que las personas reflexionen y puedan cuestionarse si todo lo que dicen es cierto	Entre dos y cuatro veces	SI	Falta y Resto y Agarrate Catalina son para mi las murgas que mejor representan la postura crítica
internet	NO	la calle	SI	no dicen "lo que vende" como la tele o los diarios, sino que pueden hablar de temas mas variados	SI	reclamar, criticar, buscar un cambio social	Cinco veces o más	SI	Contrafarsa, antes tambien me gustaba Agarrate Catalina pero creo que ha cambiado la murga