



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

Título del documento: Rioplatense : una aproximación a la mixtura musical entre murga uruguaya y rock

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Monica Noemi Ruiz Diaz

Mauro Vazquez, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2024

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





Tesina de grado

Licenciatura Ciencias de la Comunicación Social

Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de Buenos Aires

RIOPLATENSE

Una aproximación a la mixtura musical entre murga uruguaya y rock

Autor/es: Ruiz Diaz, Monica Noemi

Mail de contacto de autor/es: monica_ruiz_diaz@hotmail.com

Tutore: Vazquez, Mauro

Co-tutore: maurogvazquez@gmail.com

Año: 2024

RIOPLATENSE

**UNA APROXIMACIÓN A LA MIXTURA MUSICAL
ENTRE EL ROCK Y LA MURGA URUGUAYA**



**Autora: Monica Ruiz Díaz
Tutor: Mauro Vázquez**



**Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Licenciatura en Comunicación Social**

Tesina de Grado

RIOPLATENSE
**Una aproximación a la fusión musical entre rock
y la murga uruguaya**

Autora: Mónica Ruiz Díaz

DNI: 29.546.184

Mail: monica_ruiz_diaz@hotmail.com

Tutor de Tesina: Lic. Mauro Vázquez

Mail: maurogvazquez@gmail.com

Legajo: 164077

Índice

Introducción	1
<i>Capítulo 1 De lo dicho sobre el tema (Estado del Arte)</i>	<i>3</i>
La murga uruguaya: Génesis y orden social.....	4
El humor y la resistencia murguera	6
Rock Rioplatense: El contexto inicial:	6
El rock como elemento transformador	8
Sobre el tema central de esta tesina	8
Capítulo 2 - La teoría aplicada (Marco teórico).....	9
Algunas nociones sobre la cultura popular.	10
Comunicación y Cultura.	13
Sobre Discurso, Género y Estilo.....	15
La interpelación discursiva mediante la música.	16
Industria Cultural.	17
Capítulo 3 - De los orígenes a la fusión	19
3.1 Breve marco histórico de ambos géneros.....	20
Carnaval: Formas y rituales del espectáculo.....	20
La Murga: Una herencia de Cádiz en Uruguay	22
El devenir del Rock: Una mirada al Río de la Plata	27
La movida Beat y el nacimiento del primer rock nacional.	30
3.2 La música: un código de interpelación.....	32
Los senderos de la música	33
<i>El rock en Argentina</i>	35
<i>Murga: Entre represión y resistencia</i>	38
Capítulo 4 - La fusión de géneros y la Industria Cultural	41
4.1 Rupturas y transformaciones	42
Las primeras fusiones.....	42
Candombe Beat.....	43
La emergencia de la “murga-canción”.....	44
La sonoridad uruguaya.	45
4.2 Una nueva era en el de rock rioplatense	48
Punto de partida.....	48
Las bandas pioneras.....	49
Continuidad de la fusión.....	49
Tabaré Cardozo: El bastión de la murga rock.	54

4.3 La presencia en los medios	57
¿Murga - Rock o un Rock con matices?	57
El surgimiento del concepto en los medios	61
El nombre de la fusión	63
Capítulo 5 - Los aspectos artísticos	65
Mezclando Murga y Rock	66
La evolución de los shows	66
Murga en vivo, rock en estudio	69
Más rock y menos murga.....	70
¿Cómo actúan los invitados?	72
Una síntesis de lo observado	73
Las cantarolas y el rock	74
Otras bandas en la misma línea:.....	75
Capítulo 6 - Consideraciones finales.....	76
Conclusión	77
El término Murga-Rock hoy.....	79
¿Presenciamos un salto evolutivo?.....	79
Bibliografía.....	81

Introducción

Emprender una investigación en torno de dos fenómenos culturales consolidados como lo son el rock y la murga uruguaya implica la existencia de mucho material para analizar sobre cada uno de esos géneros musicales. A continuación se detallan algunas producciones consideradas pertinentes para lo que se abordará en este trabajo. Para poder llevar adelante esta investigación y elaborar el presente documento se tomaron como base de datos: libros referentes a ambos géneros, bibliografía indicada y sugerida como lectura específica y complementaria durante la cursada, sitios webs dedicados a las temáticas específicas, publicaciones en revistas, recortes periodísticos, entrevistas, etc., así como también se consultó en sitios web de contenido académico -Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex.org) - Unidad Asociada al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Sistema de Información Científica Redalyc (Redalyc.org) entre otros.

El presente trabajo pretende esbozar algunos lineamientos respecto de ciertos elementos que se desprenden de la cultura popular rioplatense, indagando puntualmente en la fusión de dos géneros característicos de la región: rock y murga uruguaya. En este trabajo, entre otros aspectos, se hará referencia a algunas prácticas de resistencia que han tenido tanto el rock como la murga en diferentes momentos históricos, sobre todo en referencia a sus narrativas y formas en las que se interpelaba al público y se intentará dar cuenta de qué manera esa filosofía de la praxis ha impactado socialmente. Al mismo tiempo, se describirán algunos antecedentes de la cultura popular tanto de Argentina como de Uruguay en relación a su posicionamiento ideológico y sus formas de generar sentido a partir del contenido y las herramientas narrativas utilizadas en sus discursos sociales.

Para poder llevar adelante este trabajo, se realizó un proceso de selección que implicó un recorte de tres bandas de rock del Río de la Plata y de dos murgas uruguayas, agrupaciones que, desde hace algunos años, incorporan elementos que no son propios de su género y que, en diferentes momentos, se fusionan para generar nuevos elementos discursivos. El corpus está formado por las murgas uruguayas Agarrate Catalina y Cayó la Cabra, mientras que las bandas de rock analizadas son Bersuit Vergarabat, No Te Va A Gustar y La Vela Puerca.

En primer lugar, se realizará un recorrido por los orígenes de ambos géneros, intentando dar cuenta de las similitudes, diferencias, desvíos y contradicciones que éstos poseen o han poseído a partir del recorte epistemológico realizado. Siguiendo esta línea, también se buscará analizar cuáles son las formas de interpelación que ambos géneros han utilizado a la hora de dirigirse al público y analizar si éstas han sido o no efectivas. Se incluirá aquí un recorrido de los primeros antecedentes de la fusión Murga-Rock, en cuyos orígenes

se encuentra la denominada “murga canción”, género que fue el resultado de la fusión de variados elementos culturales rioplatenses y de otros provenientes del candombe.

Se trabajará sobre la interacción de ambos géneros al momento de la fusión, especialmente, realizando un análisis mediante observación participante y no participante a fin de exponer la forma en que se estructuran cada uno de los grupos, así como también las formas de interacción entre las bandas en sí sobre el escenario y entre éstas y el público que asiste a los encuentros. De este modo, poder registrar las posibles disputas que puedan surgir en este campo específico con el fin de alcanzar la legitimidad del mismo.

Se desea problematizar, por un lado, el papel que la comunicación cumple en estas prácticas a partir de la utilización de diferentes elementos de la cultura popular (música, letras, vestuario, etc.). Por otro lado, conocer de qué manera se retoman elementos de uno y otro género para ser utilizado al momento de la fusión de las agrupaciones, y de este modo analizar si se retroalimentan, y de ser así, de qué forma lo hacen. También observar a través de qué canales comunicacionales se conoce, cómo circula y cómo es vista la fusión por el público de ambos géneros. Partiendo de un análisis tanto de sus prácticas simbólicas como de las características de los elementos que ellas poseen, es decir aquellos que las definen y las representan, se estudiarán las similitudes y las discrepancias en la realización de estas prácticas.

Por otro lado, se buscará plasmar algunos lineamientos que permitan reconstruir de qué manera y con qué elementos de carnaval las bandas de rock nutren al género, mediante la incorporación de elementos murgueros y si es que hay una búsqueda de consolidación como una nueva forma de expresión y comunicación de la cultura popular. Entonces, si esto fuese así ¿Podrían estas transformaciones ser el inicio de un nuevo género?

En otro eje de análisis se hará énfasis en las diferentes características vinculadas a la Industria Cultural y las formas que los medios de comunicación utilizan para referirse a la fusión de ambos géneros. Entonces, pensar en el concepto de murga-rock, ¿es pensar en un concepto autopercibido? ¿O es un concepto que los medios de comunicación y la propia industria cultural han implementado? ¿Cuál es la cobertura mediática que tienen los eventos en que se fusionan los géneros? ¿Se piensa el concepto “murga-rock” como elemento disruptivo? Se analizará de qué forma los discursos que giran en torno a esta (por ahora) nueva fusión contribuye o no a que la misma se sostenga y se perpetúe en el campo cultural.

Para el desarrollo de este trabajo se utilizará un marco teórico concreto, con material de autores estudiados a lo largo de la carrera de Comunicación Social de la UBA, así como también textos de otros autores que el desarrollo de la investigación lo requiera. Los aportes teóricos permitirán respaldar y responder interrogantes surgidos del análisis, así como también discutir con algunas posturas teóricas ya elaboradas.

CAPITULO I

DE LO DICHO SOBRE EL TEMA
(ESTADO DEL ARTE)



La murga uruguaya: Génesis y orden social

En lo que respecta a los trabajos encontrados sobre los orígenes de la murga uruguaya, el material es bastante diverso. Entre los más destacados se encuentran aquellos que discuten sobre los inicios del género, siendo algunos defensores del origen mítico y otros que, por el contrario, teorizan sobre un desarrollo progresivo de la murga en tierra uruguaya. También son importantes los aportes sobre los condicionamientos sociopolíticos que encauzaron el rumbo hacia la institucionalidad del género. Es importante también observar aquellos escritos que describen las formas en que las murgas se constituyeron como espacio de resistencia popular a través de sus discursos.

Entre aquellos que refieren al mito de origen, se encuentran los escritos de Milita Alfaro¹, quién destaca en su segundo libro “Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta” la importancia del aporte europeo al carnaval de Montevideo del siglo XIX, sobre todo en lo tendiente a la organización social de la fiesta bacanal. Sin embargo, insiste en que la existencia de comparsas de inspiración española ya se encontraba en los festejos de finales del siglo XVIII en el Montevideo colonial. Así es que destaca algunos aspectos de esa sociedad en plena expansión y en vías de modernización, haciendo especial hincapié en que había una “proverbial vocación cosmopolita - o más bien europeísta” (Alfaro, 1998, pág. 124) y menciona algunas comparsas que llevaban la denominación “murga” precediendo al resto de su nombre, que se enmarcaron en el “disciplinamiento de la sociedad” por parte de las autoridades locales, y que esta suerte de “ordenamiento” social favoreció a eliminar las expresiones “bárbaras” que no se correspondían a una sociedad moderna y civilizada.

Por su parte, Dorothee Chouitem² también hizo su aporte en su artículo llamado “Cádiz, cuna de la murga uruguaya: ¿mitificación de los orígenes?” y escribió acerca de los orígenes de la murga en el carnaval montevideano. La autora hace una evaluación de los posibles lazos con las tradiciones andaluzas, y manifiesta que dicho parentesco constituye un mito cuidadosamente elaborado. Al mismo tiempo afirma que le parece más acertado entender el fenómeno de la murga uruguaya como una “construcción” entre algunos aspectos posiblemente heredados y otros aspectos en la recepción de esos rasgos transmitidos que dieron lugar a la emergencia de los conjuntos que se denominaron murgas. Los datos aportados por las investigaciones de Milita Alfaro colaboran a que la autora sostenga la misma línea teórica, argumentando también que “la anécdota de La Gaditana” es un mito anclado en

¹ Milita Alfaro es una historiadora, profesora y escritora uruguaya especializada en el estudio de los orígenes y la evolución histórica del carnaval de Montevideo. Actualmente se desempeña como coordinadora del Diploma en Carnaval y Fiestas populares que se dicta en el marco de la Cátedra UNESCO en Carnaval y Patrimonio.

² Dorothee Chouitem es doctora en Lenguas, Literaturas y Civilizaciones Románicas, con especialización en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Lille 3 y Maître de Conférences en Civilisation latino-américaine contemporaine en la Sorbona.

el imaginario uruguayo, y que “resurge de la memoria colectiva de manera episódica y ocupa las columnas de la prensa o las obras de divulgación dedicadas al carnaval” (Chouitem, 2017, pág. 56). Concluye que es posible reconocer influencias y rasgos en común con la chirigota gaditana o la murga sevillana, pero que el fenómeno uruguayo pudo tratarse más bien de una maduración, de una evolución de diversos componentes humanos, sociales, económicos y políticos de la sociedad.

En relación con esto último, es importante también destacar el artículo “Los cantos inmigrantes se mezclaron. La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes” de Marita Fornaro, donde analiza el contexto sociopolítico en el que se desarrolla la murga en el Uruguay, así como también cómo ésta se ubica respecto de otras manifestaciones artísticas populares. También da cuenta de la importancia que tiene en este género el lenguaje verbal (los temas tratados, los recursos estilísticos, etc.), la música (su polifonía vocal y de la ejecución instrumental), y la gestualidad de los componentes. Presta vital atención a la forma en que se manifiesta y a su capacidad de reflejar las circunstancias sociales y políticas del país, sobre todo analiza de qué forma esto representa a una parte importante de la cultura popular uruguaya.

En lo que respecta a la influencia gaditana en el origen de las murgas del Uruguay, Gustavo Diverso³ en su libro “Murgas: La representación del carnaval” expone por un lado el proceso por el cual, desde fines de siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, el carnaval uruguayo fue enmarcado dentro de una esfera de institucionalidad, lo que favoreció a que se dejara por fuera toda práctica tendiente a “molestar” al ciudadano común y donde al mismo tiempo se comenzaba a priorizar espectáculos artísticos para los festejos. Por otro lado, sostiene que el origen de la murga uruguaya está relacionado con una de las compañías de zarzuelas que viajaban al Uruguay a principios del siglo XX provenientes de España. Su teoría es sustentada por crónicas periodísticas de la época que dejaban ver las actuaciones de las murgas y que hacían referencia a la *“imitación de la murga gaditana”*. En contraposición a lo que exponen Marita Alfaro y Dorothee Chouitem, Diverso destaca que, a diferencia de las agrupaciones o comparsas existentes que trataban de imitar a las formas artísticas imperantes, la murga comenzó a satirizar a las clases distinguidas, ridiculizando lo que se consideraba el “verdadero arte”. El autor también repasa las formas de expresión de las murgas y las características que aún mantienen, donde destaca la coexistencia de elementos teatrales como la opereta o la zarzuela entre otras, incluyendo la utilización de melodías conocidas para musicalizar las letras. Diverso subraya la importancia de la incorporación de diferentes ritmos a la batería de murga como forma de evolución del género, lo que permitió su ampliación rítmica.

³Gustavo Diverso es ex murguista, periodista, escritor y cronista de carnaval.

El humor y la resistencia murguera

En referencia a las formas de construcción de sentido de las murgas, la tesina “Aproximación semio-discursiva a la murga uruguaya. La palabra carnavalera” de Pilar Piñeyrúa esgrime argumentos sobre la intertextualidad que domina al lenguaje murguero. Puntualmente se distinguen las formas en las que las agrupaciones se vinculan socialmente con su público mediante el texto (satírico, crítico, humorístico). La autora observó también que los discursos están colmados de recursos argumentativos, narrativos y poéticos y resalta al recurso de la parodia como elemento fundamental en la construcción de sentidos que resumen las obras.

Finalmente, cabe nombrar la tesis doctoral de Gabriela Rivera Rodríguez, “Carnaval y dictadura. Los mecanismos de elusión a la censura” en donde la autora recupera las estrategias escénicas y literarias que utilizaron cuatro murgas (que son consideradas como bastión de la resistencia frente a la dictadura militar) y analiza de qué forma, con esas herramientas, lograron sortear los mecanismos de censura del régimen de facto. También explica cómo estas prácticas lograron filtrarse en la conciencia política del pueblo y generar una identidad contestataria.

Rock Rioplatense: El contexto inicial:

Para comprender el contexto en el cual el rock se instala en la Argentina, es destacable el escrito “Paz, amor y rock and roll. Cultura y contracultura juvenil en la década del '60” de Elena Piñeiro. Allí la autora se centra en las transformaciones del proceso productivo y la emergencia de la globalización y otros factores que contribuyeron al surgimiento de la sociedad de consumo en los países desarrollados de Occidente, provocando cambios de hábitos, de pensamiento y de adquisiciones de diversos bienes. Afirma también que, junto a las modificaciones económicas, políticas y sociales, se dieron cambios en los jóvenes, quienes alcanzaron un protagonismo como actores sociales sin antecedentes, lo que favoreció la expansión de bienes materiales y culturales de consumo. Como consecuencia de ello, la contracultura juvenil cobró vital importancia en la escena social junto a algunos grupos disidentes y otros más radicalizados, lo que condujo a intensos debates y cambios estructurales.

Siguiendo esta misma línea se inscribe el libro de Valeria Manzano, llamado “La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla”. Allí la autora reconstruye la llegada del rock al país al tiempo que analiza el proceso a través del cual la juventud argentina protagonizó una serie de transformaciones que abarcan la esfera política, social y cultural de nuestro territorio. Para Manzano, una parte de la juventud que vivió entre los 50 y los 70 pudo canalizar sus descontentos con los mencionados ámbitos y

ante representaciones mediáticas tradicionales y “conformistas” como “El Club de Clan”. Así surgieron como contrapunto bandas (por ejemplo Los Gatos o Los Beatniks) que con una estética disruptiva y con un discurso innovador y crítico con la rutina, irrumpen en la escena mediática como antagonistas de “la nueva ola”. Manzano propone pensar el cambio en tres aspectos: la cultura, la política y la sexualidad, no sin que estos cambios impliquen procesos de transformación hacia el interior de los mismos, y junto con ellos las contradicciones y retrocesos propios de todo movimiento. La autora concluye que en la gesta de esa cultura de masas las formas de entretenimiento y dispersión favorecieron la apertura de espacios para la aparición de nuevas formas del rock, pero no deja de lado que la juventud no fue homogénea, y que existe un carácter misógino de la “cultura rockera” que segmentó, junto al factor de clase social, el consumo de este nuevo rock.

Victor Tapia, periodista especializado en rock, escribió sobre la importancia de hacer una revisión histórica respecto del rock en la Argentina, especialmente en una etapa primigenia, donde, según el autor, la historia se niega a reconocer que ya existía el rock en castellano previo a 1967. En “Reescribir la historia del rock argentino” Tapia asegura que debido a la censura impuesta por la dictadura militar de la Revolución Libertadora⁴ (que persiguió y encarceló a jóvenes afines al rock) se ha perdido material que permitiría dar cuenta de que diez años antes de la aparición de La Balsa ya existía el rock argentino, cantado en español. También cita a diversos intérpretes que en dicho periodo de diez años popularizaron canciones en nuestro idioma. Como muestra de su argumento, no solo brinda datos concretos de artistas, sino que también cita a la película “Venga a Bailar el Rock” (1957), que sería la primera película sudamericana en registrar canciones de rock cantadas en castellano. Cabe destacar el aporte para dar cuenta de la construcción histórico-discursiva que gira en torno a los orígenes del rock en nuestro país, sobre todo cuando una amplia mayoría de autores que escriben sobre ello, marcan a *La Balsa* como un hito en la historia del rock en Argentina.

En “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones” Pablo Vila expone las formas en que la música se relaciona a la construcción de las identidades y se pregunta cuál es el motivo por el cual diferentes actores sociales (con diferencias étnicas, culturales y hasta de clase) se identifican con ciertas formas de hacer música y no con otras. El autor refiere que existe una suerte de “resonancia estructural” (1996, pág. 2) entre posición social y expresión musical. Al mismo tiempo se refiere a varios de sus artículos anteriores, donde analiza cómo funciona la interpelación de la música en relación a cómo se construyen las identidades. Sobre esto último, el autor plantea que la música popular es un “tipo de artefacto cultural” (1996, pág. 3) que nutre al colectivo social dotándolo de

⁴ La autodenominada Revolución Libertadora (1955-1958) fue el nombre que se asignó al movimiento revolucionario militar encabezado por el Gral. Lonardi que derrocó al gobierno constitucional del general Juan Domingo Perón.

elementos que formarán parte de su identidad social, su comportamiento y estilo de vida, incluyendo aspectos que satisfacen los niveles psíquicos y emocionales

El rock como elemento transformador

Es relevante la ponencia de Diego Madoery titulada “Innovación y cambio en Música popular. El rock en Argentina”, en la que refiere al rock como elemento cultural transformador, transgresor, generador de espacios de resistencia; al mismo tiempo que enumera las diferentes bandas que constituyeron el mundo del rock nacional argentino. En su repaso por la evolución del rock a lo largo del tiempo y los consecuentes estilos que fueron adaptando las bandas más importantes, concluye que fue fundamental para dichas transformaciones las rupturas con los relatos establecidos, con las formas de hacer rock, y que debido a ello fue posible la innovación y la diversidad estética del género.

Es importante destacar el recorrido que Mara Favoretto realiza en “Charly García: alegoría y rock” donde realiza un análisis de la manera en que el recurso literario de la alegoría es trasladado al campo de la música popular. Su objeto de estudio son los primeros cinco años de las producciones musicales de García, periodo en el cual se encontraba vigente el aparato censor en nuestro país. De esta forma expone que ese recurso literario le permitió al autor desafiar los límites de la censura. En este sentido y teniendo en cuenta que las murgas utilizaron los mismos mecanismos para poder expresar sus diferencias con la dictadura en el Uruguay, desde aquí se puede trazar un paralelismo entre la utilización de los recursos discursivos en ambos géneros.

Sobre el tema central de esta tesina

Los trabajos teóricos, tesis de investigación, publicaciones en revistas, etc. que se han tenido en cuenta en este trabajo toman a ambos géneros (rock y murga uruguaya) y los analizan en forma separada, desde los recuentos históricos que interpretan el origen, diversos análisis semióticos sobre los sentidos producidos, las características estilísticas que han tenido tanto el rock como la murga en el devenir del tiempo, las narrativas y las transformaciones sociales que anclaron su participación en el campo socio-político y cultural de ambas naciones.

Finalmente, sobre la fusión de murga y rock no se han encontrado hasta el momento de finalizar esta tesina, ningún artículo, escrito, ensayo, tesis, etc. que dé cuenta de esta hibridez musical. El término “murga-rock” o “rock en clave de murga” ha sido hasta el momento encontrado sólo en algunos artículos periodísticos que presentan el cruce de ambos géneros en un escenario, sea para la promoción de un disco de algún autor uruguayo o bien como “invitación” de una agrupación hacia la otra en un espectáculo puntual. Pensar que esta fusión musical podría devenir en un nuevo género, es el punto de partida de esta tesina.

CAPITULO II

DE LA TEORIA APLICADA
(MARCO TEÓRICO)



Algunas nociones sobre la cultura popular.

Para emprender un análisis sobre cualquier producto de la Cultura Popular, es necesario conocer previamente algunos preceptos constitutivos del tema. En este capítulo se hará referencia a varios autores que abordan esta temática, como así también diferentes conceptos que serán utilizados para analizar el corpus seleccionado en el desarrollo de la presente tesina. Entender la importancia del rock en la vida de los jóvenes y el impacto que este ha producido en la cultura en la segunda mitad del siglo XX, así como su evolución y las transformaciones que trajo aparejada, es imprescindible conocer y poder diferenciar inicialmente las nociones de “folclore” de “cultura popular” en términos en que lo describe Gramsci.

En relación a la denominación “cultura popular” este autor realiza un primer acercamiento mediante la superación de lo que él denomina como “Folclore”. Este último término es entendido como “concepción del mundo y de la vida implícita en gran medida en diferentes estratos de la sociedad, en contraposición (...) con las concepciones del mundo “oficiales” que se han sucedido en el desarrollo histórico” (1976, pág. 89). Se intentará observar de qué manera ese desarrollo histórico se presenta en el rock, sobre todo en relación con el género murga y qué alcances ha tenido. Gramsci explica que, lo que se conoce, no es una verdadera cultura popular, sino simplemente “folklore” o “sentido común” y que esta noción no es independiente de la clase dominante, ya que el “folklore” es siempre una visión conformista, conservadora y natural de la realidad existente de las cosas. Partiendo de esto, Gramsci plantea que estas condiciones culturales del pueblo deben de superarse para poder llegar a una real “Cultura nacional y popular”. Y para que ésta realmente exista, los receptores no deben participar de manera pasiva, sino en forma activa; anhelando un proyecto emancipador de clase que pueda ser construido y creado por una clase determinada, de carácter subalterno, con su propia “visión del mundo”. Para ello se debe, a partir de una nueva filosofía de la praxis y a través de las prácticas de resistencia, construir una contra hegemonía que luche en pos de conseguir el poder, y para lograr alcanzarlo, genere críticas al sentido común, se enfrente a lo hegemónico, a los preconceptos ideológicos, y a la clase política e imperante que detenta ese poder.

En lo referente al rock y la murga como fenómenos sociales, es importante trabajar sobre algunos postulados de Pierre Bourdieu, quién señala que “los sistemas simbólicos son productos sociales que producen el mundo, que no se contentan con reflejar las relaciones sociales sino que también contribuyen a construirlas” (2007, pág. 133), sobre todo porque estos géneros musicales son parte de la cultura, por lo tanto, de la vida de las personas. Para poder comprender lo que dice Bourdieu hay que tener en cuenta que los sistemas simbólicos son las estructuras que se encuentran al interior de los diferentes tipos de campos sociales

en los cuales los agentes se relacionan en la sociedad. Se entiende al “campo” como una “red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones” (1995, pág. 150), esto significa que las relaciones sociales entre diferentes posiciones dentro de un campo están estructuradas objetivamente; y que las producciones del mundo y la visión que cada agente tiene del espacio social, son formadas de manera previa a la inserción de los agentes en dichos campos (es decir que son históricas). El campo está ligado en forma intrínseca al concepto de “habitus”, entendido éste como los esquemas mentales de percepción (como visión del mundo), de apreciación (como la valoración ideológica) y de acción (en relación a las prácticas de los agentes), es decir, como estructuras estructurantes estructuradas, que predisponen algunas prácticas de los agentes dentro del campo. Existe una lógica de funcionamiento propia hacia el interior de cada uno de los diferentes campos, y es esto lo que contribuye a construir las relaciones que allí se establecen. Cabe destacar aquí la importancia que la conceptualización de “capital” tiene para Bourdieu, ya que él mismo lo clasifica como “el factor eficiente de un campo dado, como arma y como apuesta; permite a su poseedor ejercer un poder, una influencia, por tanto, existir en un determinado campo, en vez de ser una simple “cantidad deleznable” (1995, pág. 65). El capital se refiere entonces a una cualidad que no sólo representa la posición en términos económicos, sino también culturales, sociales, físicos, etc. Los agentes, dentro de cada campo, pueden ocupar diferentes posiciones en relación al capital que cada uno de ellos posea y a la pertinencia de ese capital dentro del campo, y será dicho capital simbólico el que determine esta posición.

En este sentido, dentro de cada campo se establecen relaciones sociales de lucha por alcanzar (o permanecer en) un lugar jerárquico de dominación. La dominación de un campo tendrá como resultado la producción de bienes simbólicos. La apropiación de éstos por quienes forman parte del campo (sobre todo los que se encuentran en las posiciones más subordinadas) se da bajo una forma de naturalización de los sentidos y los discursos dominantes. Ahora bien, Bourdieu también tiene una mirada legitimista del campo de la cultura. La cultura se rige por un solo capital cultural, considerándolo como único y legítimo, y que pertenece a la cultura letrada. Por lo tanto la apropiación de dichos capitales simbólicos dentro de cada campo es lo que legitima a los agentes y los dota de poder simbólico. Esto lo expresa cuando afirma que “lo que se llama “lengua popular”, son modos de hablar que, desde el punto de vista de la lengua dominante aparecen como naturales, salvajes, bárbaras, vulgares. Y aquellos que por la preocupación de rehabilitarla, hablan de lengua o de cultura populares son víctimas de la lógica que lleva a los grupos estigmatizados a reivindicar el estigma como signo de su identidad” (1988, pág. 156).

Bourdieu concluye que los sectores altos y medios poseen gustos que se relacionan con la libertad, ya que entiende que en ellos hay libre elección. En cambio, en los sectores

populares observa que los gustos están regidos más por urgencias económicas que por libertad de elección, es decir que estos sectores bajos sólo pueden seleccionar lo que necesitan, lo que les es funcional. Para este autor los gustos que emanan de la necesidad son considerados como resignados, contrariamente a los consumos libres de los sectores económicamente más acomodados, por lo tanto la elección de lo necesario moldea las prácticas de los sectores populares.

Se podría decir que de este mismo modo funciona, según Gramsci, el sentido común; ya que este es producto de la dominación hegemónica organizado a favor de los intereses de la clase dominante transformando (mediante el consenso) los intereses particulares en intereses generales. Es así que los agentes creen que sus acciones, sus elecciones y sus percepciones del mundo son propias del lugar que ocupan en el campo es decir, de su condición como subordinados. Podríamos decir entonces que actúan dentro de cada campo a partir del “sentido común”, impuesto de forma hegemónica y culturalmente arbitraria, producida por los agentes que detentan el mayor capital simbólico dentro de cada campo, y que estructuran el accionar del resto de los agentes dentro el mismo, reproduciendo una única cultura. Esta reproducción deja por fuera las posibilidades de resistencia, oposición y contra hegemonía que permitiría a la cultura popular imponerse frente a las prácticas que las condicionan.

En definitiva, se podría afirmar que el habitus se asemeja al sentido común, ya que ambos conceptos intentarían explicar, al menos en parte, los mismos fenómenos. Sin embargo, si bien para Gramsci es posible la emergencia de una cultura popular que, resistencia/oposición mediante, apunte a alcanzar el poder e intente imponer un cambio, una propia visión del mundo y de la vida, no lo es para Bourdieu. Este último no considera la existencia de una cultura popular, ya que sólo existe una cultura legítima, la cultura dominante, la cual, imponiendo la lógica del habitus y del consumo (y a través de la reproducción de los mismos) limita cualquier tipo de potencial transformador de las clases populares.

Por otro lado, según Néstor García Canclini, la cultura popular “no puede definirse por una serie de rasgos internos o un repertorio de contenidos tradicionales premasivos, sino por una posición: la que construye frente a lo hegemónico” (Brunner, 1988, pág. 1). Para el autor las culturas populares surgen a partir de la reproducción desigual de la sociedad. Esto provocaría, por un lado, una apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de los diversos grupos y clases sociales; por otra parte elaboraciones de condiciones de vida y satisfacción de necesidades específicas y por último interacciones conflictivas entre las clases populares y las hegemónicas en torno a la apropiación de dichos bienes.

Así es como García Canclini se mueve en torno a dos autores: Antonio Gramsci y Pierre Bourdieu. Se traslada sobre dos polos, en donde la cultura expresa un orden simbólico

e institucional hegemónico y en donde obviamente la reproducción se realiza efectivamente por medio de desigualdades que están ancladas estructuralmente.

Este autor también conceptualiza la noción de Culturas Híbridas “para dar cuenta de esas mezclas “clásicas” como de los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo culto, lo popular y lo masivo” (García Canclini, 1997, pág. 111). Esto pone de manifiesto la fusión que se produce entre ellas y que además logran potenciarse entre sí. Ahora bien, dentro de la cultura el concepto de hibridación no tiene sentido por sí solo, sino que se relaciona con otros conceptos como modernidad, modernización, modernismo, diferencia-desigualdad y heterogeneidad multitemporal, reconversión. Estos términos le permiten llegar a una visión unificadora. Tal es así que “La hibridación sociocultural no es una simple mezcla de estructuras o prácticas sociales discretas, puras, que existían en forma separada y al combinarse, general nuevas estructuras y nuevas prácticas. A veces esto ocurre de modo no planeado, o es el resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos o de intercambio económico o comunicacional” (1997, pág. 112). Por lo tanto esto implicaría que la reconversión o hibridación, en muchos casos no solo sirve a los sectores hegemónicos sino también a los sectores populares que pretenden apropiarse de aquellos beneficios que actualmente ofrece la modernidad. Por lo tanto, este concepto permite mostrar que ya no existen culturas populares puras, debido a que el proceso no sólo de la Industria Cultural sino de la modernización han hecho de ellas un producto más del mercado, masificando y homogeneizando todos aquellos elementos y características que las hacían particulares y únicas.

Comunicación y Cultura.

Desde la perspectiva de Aníbal Ford, la comunicación y la cultura son “conceptos que cruzan transversalmente toda práctica humana” (2002, pág. 23). Al mismo tiempo cabe recordar que para este autor existe una relación estrecha entre comunicación y cultura. La importancia de los sistemas simbólicos en la comunicación y la cultura radica en que éstos sirven para conocer las representaciones que construyen las “verdades” del mundo y rigen los aspectos de la vida cotidiana, así como también para comprender las formas de comunicación y las prácticas que se dan en diferentes contextos. “Nos comunicamos mediante la construcción de significados/sentidos compartidos (o fragmentariamente compartidos) a través de diferentes tipos de códigos. (...) incluye no sólo la lengua oral o escrita, sino diversos intercambios no verbales: lo corporal, lo gestual, la mirada, el movimiento y la distancia, hasta los propios sentidos” (Ford, 2002, pág. 21)

A partir de esto podemos inferir que toda “Comunicación es discurso (...), pues todo hecho comunicativo se apoya en actos discursos preexistentes estructurados a través de

diferentes géneros discursivos”. (Ford, 2002, pág. 25) Es así que, la pertinencia del uso de estos términos sirve de sostén para el análisis, toda vez que la música como producto cultural se encuentra inserta en el entramado social del que los individuos forman parte. De esta forma la comunicación debe de estudiarse a partir de un análisis inter o transdisciplinario, y que se encuentra inserta en un espacio sociocultural, no podría pensarse separada de la noción de discurso. Esta conclusión permite vincular a la comunicación con el término mediación “como un proceso ideológico y socio cognitivo, puesto que entendemos que las formaciones ideológicas no se agotan en lo pensable, sino que incluye lo cognoscible (...) las mediaciones constituyen procesos de asignación o producción de sentido” (Contursi, Maria Eugenia y Ferro, Fabiola, 1999, pág. 106).

Las mediaciones son entendidas entonces, como aquel lugar en donde se puede comprender la interacción entre la producción y la recepción, es decir entre el producto y su consumo. Este concepto se complementa con lo que proponen María Eugenia Contursi y Fabiola Ferro, quienes caracterizan a la mediación como proceso en donde lo ideológico y lo socio cognitivo son fundamentales, ya que las formaciones ideológicas nunca se terminan en lo pensable, sino que además lo cognoscible también entra en juego.

Continuando con esta concepción teórica, Jesús Martín Barbero concibe que “la redefinición de la cultura es clave en la comprensión de su naturaleza comunicativa. Esto es, su carácter de proceso productor de significaciones y por tanto, en el que el receptor no es un mero decodificador de lo que en el mensaje puso el emisor, sino un productor también” (1987, pág. 228). Por lo tanto se debe entender que la vigencia del rock y la murga como elementos de la cultura popular tendrán sentido a partir de las mediaciones con lo masivo pero de forma conflictiva, ya que lo masivo es entendido ahora como una nueva forma de socialidad. “De ahí que pensar lo popular desde lo masivo no signifique, no deba al menos significar automáticamente alienación y manipulación, sino unas nuevas condiciones de existencia y de lucha, un modo nuevo de funcionamiento de la hegemonía” (1987, pág. 193).

En síntesis, para Barbero “la cultura masiva no ocupa una sola y la misma posición en el sistema de las clases sociales, sino que en el interior mismo de esa cultura coexisten productos heterogéneos, unos que corresponden a la lógica del arbitrario cultural dominante y otro a demandas simbólicas que vienen del espacio cultural dominado. Estamos ante un mercado material y simbólico no unificado” (1987, pág. 249). Es así que, según el autor, decir que hoy lo popular se activa a través de lo masivo, es el resultado de las mediaciones que realiza la Industria Cultural.

Sobre Discurso, Género y Estilo

Para poder identificar rasgos semióticos dentro de los diferentes elementos y discursos que conforman el corpus de análisis como también algunos ejemplos a lo largo de esta tesis, se tomarán por un lado, las principales propuestas de Eliseo Verón, respecto de la Teoría de los Discursos Sociales, y por otro, los de Géneros Discursivos elaborados a partir de Mijail Bajtín.

Según Verón “desde el punto de vista del análisis del sentido, el punto de partida sólo puede ser el sentido producido” (1993, pág. 124). Es decir que “el estudio de la semiósis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido. Una teoría de los discursos sociales reposa sobre una doble hipótesis: a) Toda producción de sentido es necesariamente social, no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas y b) Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis” (1993, pág. 125). Por este motivo es que todo discurso social o conjunto discursivo, debe ser abordado desde esta doble hipótesis de forma tal que puedan explicarse sus condiciones de producción como así también sus condiciones de reconocimiento. Es decir que sólo en la materialidad del discurso es en donde se pueden encontrar rasgos constitutivos que permitan el análisis de los fenómenos significantes del mismo.

Verón describe que “las condiciones productivas de los discursos sociales tienen que ver, ya sea con las determinaciones que dan cuenta de las restricciones de generación de un discurso o de un tipo de discurso, ya sea con las determinaciones que definen las restricciones de su recepción. Llamaremos a las primeras condiciones de producción y, a las segundas, condiciones de reconocimiento (...) es entre estos dos conjuntos de condiciones que circulan los discursos sociales” (1993, pág. 127). De esta manera es que se puede entender que la Semiósis Social es una red significativa infinita.

A partir del análisis de los discursos sociales se logra distinguir dentro de la teoría de Mijaíl Bajtín las nociones de Género y Estilo. Según el autor todas las esferas de la actividad humana están relacionadas con el uso de la lengua y como esas actividades son tan variadas y multiformes, también lo es la lengua. “Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos Géneros Discursivos” (1990, pág. 248). Por tal motivo existe para el autor una diferencia entre lo que se puede llamar Géneros Discursivos Primarios y Secundarios. Los Primarios surgen de las condiciones de comunicación inmediata de la vida cotidiana, pueden ser orales o escritos. En cambio, los Secundarios son producto

de comunicaciones más complejas, principalmente escritas, que a veces absorben a los primarios y los reelaboran.

Por otra parte, “todo estilo está indisolublemente vinculado con el enunciado y las formas típicas de enunciados, es decir con los géneros discursivos. Todo enunciado, oral o escrito, primario o secundario, en cualquier esfera de la comunicación discursiva es individual y por lo tanto puede reflejar la individualidad del hablante (o del escritor), es decir puede poseer un estilo individual (...) pero no todos se prestan a absorber un estilo individual” (Bajtín M. , 1990, pág. 251). Existe entonces un vínculo estrecho entre Género y Estilo; ya que los Estilos están ligados a enunciados determinados según los géneros discursivos a los que pertenezcan.

Para ampliar la noción de Género y Estilo ya definidas, se tomarán postulados de Oscar Steimberg, para quien “las descripciones de género articulan con mayor nitidez rasgos temáticos y retóricos, sobre la base de regularidades enunciativas. En las de estilo, en cambio -organizadas en torno de la descripción de un hacer- el componente enunciativo suele ocupar el primer lugar, entre conjuntos de rasgos que, cuando no se trata de grandes y distantes estilos históricos, pueden aparecer vaga o conflictivamente especificados” (1993, pág. 47).

Es así que se puede comprender que los géneros son los distintos grupos o categorías en que se pueden clasificar los diferentes productos dependiendo de su contenido, es decir, son modelos de estructuración formal y temática que permiten establecer un esquema previo a la creación de un discurso específico.

La interpelación discursiva mediante la música.

Según la teoría de Althusser, los individuos son constituidos como sujetos (o soportes) de las funciones sociales. Así, todo discurso (ideológico) contará necesariamente con un sujeto que le sirva de “soporte” y es dentro de ese mismo discurso que el sujeto encontrará las razones o motivos que lo ubican en ese rol que es llamado a cumplir por el mismo discurso, es decir, será llamado a ocupar una posición en la estructura. Ahora bien, para que la interpelación funcione es necesario que los sujetos se sientan interpelados, sientan el “llamado”. Althusser afirma que, “para que el individuo se constituya como sujeto interpelado, es necesario que se reconozca como sujeto en el discurso ideológico, tiene que figurar en él” (2010, pág. 118). Entonces, el discurso debe contar con elementos que favorezcan a ese reconocimiento, que el sujeto se vuelva identificable en ese discurso, al menos en forma parcial.

Para poder analizar de qué formas la interpelación tiene injerencia en los sujetos, es importante resaltar que la música, como producto cultural que forma parte de la vida de las personas, es también parte de su constitución como actor social, y que como dice Simon

Frith, las narrativas son fundamentales para el sentido de nuestra identidad. Por un lado, por el placer que sentimos con la música y por otro lado, por la trama argumental que sus múltiples formas nos ofrece. De esta forma Frith dice que, “si la identidad musical es siempre fantástica, idealizando no solamente a uno sino al mundo social que uno habita, es, en segundo lugar, también siempre real, representada en actividades musicales. Hacer y escuchar música, son cosas corporales, que implican lo que podríamos llamar movimientos sociales. Al respecto, el placer musical no deriva de la fantasía -no está mediado por ensoñaciones- sino que se experimenta directamente: la música nos da una experiencia real de lo podría ser ideal” (Frith, 1996, pág. 210). Así se puede ver de qué manera la música, a través de las narrativas que construye discursivamente, funciona como catalizadora de nuestras vivencias, sentires y pensares, en definitiva, como parte del sistema simbólico de la cultura, es decir, que la conforma.

Industria Cultural.

Sobre el concepto de Industria Cultural se partirá de las concepciones que establecen Max Horkheimer y Theodor Adorno. Los planteos teóricos de estos autores la entienden como el conjunto de producciones con fines lucrativos que busca cambiar los hábitos sociales transformando a la sociedad, sea mediante la educación, la información o los cambios de hábitos de los sujetos, con el objetivo de aumentar el consumo de sus productos. Para estos autores “el aumento de la producción económica que engendra por un lado las condiciones para un mundo más justo, procura por otro lado al aparato técnico y a los grupos sociales que disponen de él una inmensa superioridad sobre el resto de la población. El individuo se ve reducido a cero frente a las potencias económicas.” (1971, pág. 11)

A partir de la expansión global de la economía y su injerencia en la vida diaria, el sujeto se invisibiliza en cuestiones y prácticas individuales, y como consecuencia desaparecen sus rasgos identitarios particulares frente al aparato que genera la Industria Cultural. Debido a esto el individuo pasa a formar parte de la masa, la cual crece al mismo ritmo que la producción en serie de los bienes materiales, simbólicos y culturales. “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” (Horkheimer, 1971, pág. 147).

La Industria Cultural siempre tiene mecanismos previstos con el fin de que ningún individuo pueda escapar de ella. De esta forma las diferencias son fabricadas y difundidas de manera artificial. El ofrecimiento al público en su totalidad de distintas cualidades de productos en serie interesa solo para la cuantificación más completa. Entonces los sujetos deberían, de acuerdo al lugar que ocupen dentro del mercado, adquirir los bienes de masas

que para ellos han sido producidos, y es por esto que nada (tanto objetos como sujetos) está por fuera de la Industria Cultural. Cada producto es individual pero esa misma individualidad sirve para reforzar la ideología cultural en la medida en que provoca la “ilusión” de que el objeto sea capaz de dotar de ciertos atributos y cualidades a quien lo posea.

La Industria Cultural tiene su soporte ideológico en el hecho de que cuida minuciosamente de imprimir en sus productos todas las consecuencias de sus técnicas. Esta creación continua de productos triviales y la acumulación de bienes materiales por parte de las comunidades contribuyen al crecimiento de esta ilusión de mejorar la calidad de vida de las sociedades. En este proceso se elaboran esquemas que dan cuerpo y forman hábitos mentales, convirtiendo prácticas en artefactos o procesos reales expresivos y comunicativos en objetos aislables. “La Industria Cultural, a través de sus prohibiciones, fija positivamente - al igual que su antítesis, el arte de vanguardia- un lenguaje suyo, con una sintaxis y un léxico propios” (Horkheimer, 1971, pág. 173).

En la presente tesis se intentará dar cuenta de cuál es el alcance que actualmente tiene el naciente fenómeno de murga rock, y si ya forma parte de este complejo engranaje social del cual parece no haber escapatoria.

CAPITULO III

DE LOS ORIGENES DE LA FUSIÓN



3.1 Breve marco histórico de ambos géneros

En este capítulo se hará un breve recorrido por los orígenes de ambos géneros en la región rioplatense, destacando que el abordaje no será completo ni definitivo. Para ambos casos, la parcialidad en el enfoque de lo que más adelante se detalle permite profundizar o ampliar el tema en futuras investigaciones. Para hablar de los orígenes del rock, y las investigaciones que de este género musical han surgido, se debería realizar un recorrido histórico, extenso y profundo. Sin embargo, aquí se verá una breve síntesis con el propósito de contextualizar algunos aspectos de lo que más adelante se detallará.

Carnaval: Formas y rituales del espectáculo

En el caso de la murga uruguaya, este es un género que, proveniente de Europa, lleva en territorio rioplatense más de cien años. Con un origen que se remite a los festejos de carnavales previos a la Edad Media, inicialmente comprendía rituales de origen pagano, relacionados a la cosecha y al Dios Baco. En esos festejos de la Europa medieval se les permitía a las clases dominadas satirizar a las autoridades religiosas. También, por un corto periodo de tiempo, se eliminaban las jerarquías sociales y con ello se creaba un ilusorio y efímero espacio de igualdad y socialización entre todos, generando un momento utópico, la idea de que no existían categorías sociales y que todo el orden imperante podía cambiar. Es pertinente mencionar aquí a Mijaíl Bajtín quien define claramente esta fiesta popular explicando que “durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente.” (1987, pág. 7)

No se puede dejar de lado que la ideología religiosa constituía en aquel entonces un factor hegemónico fundamental en toda Europa y estos rituales de algún modo cuestionaban el orden social existente. Es por este motivo que muchos aspectos de estas festividades no se registraron en forma escrita, debido a que la alfabetización sólo era patrimonio del Clero y la Nobleza, es decir, no hay registro por parte de la cultura no oficial de estas prácticas. Al no ser reconocidas oficialmente por quienes detentaban el monopolio de la cultura, la reconstrucción de estas ceremonias para su análisis fue dificultosa.



El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma (1559) - Pieter Bruegel el Viejo.

En la transición de la Edad Media al Renacimiento, estas celebraciones fueron recuperadas, absorbidas e institucionalizadas por la Iglesia Católica dándole carácter religioso, al tiempo que cargó estos festejos de significaciones relativas a las prácticas de la institución y de un relato más ajustado a las normas cristianas. Por consiguiente, fueron aceptadas por el conjunto de la sociedad debido a la gran influencia de esta institución en la vida cotidiana de las personas. La cultura popular se iba transformando en un elemento de expresión social que de a poco se fue impregnando (y registrando) en la literatura y en otras formas del arte mediante un proceso de transformación cultural que fue penetrando en todos los círculos de la vida ideológica del Renacimiento.

El Carnaval como creación popular europea también dio origen a la Comedia Dell'Arte⁵ en Italia. A partir de allí, y por su carácter ambulante, se expandió al resto de Europa y más adelante a todo el teatro occidental. De las festividades del carnaval, también surge un género musical que tiene como país de origen a España: La Murga.

La Comedia del Arte y sus figuras características como las de Arlequín, Colombina y Pierrot han pasado a través de los años y han sido representadas, por ejemplo en el carnaval veneciano, pero también en el carnaval uruguayo.

Los festejos de carnaval actualmente se realizan dentro de un marco institucional en diferentes partes del mundo, y en cada uno de ellos con rasgos particulares: la opulencia del carnaval veneciano, el brillo del carnaval de Río, el sincretismo religioso y cultural del carnaval en Bolivia, la musicalidad del carnaval más largo del mundo en Uruguay, etc.

⁵ La Comedia del arte (Commedia dell'Arte) o comedia del arte italiana es un tipo de teatro popular nacido a mediados del siglo XVI en Italia y conservado hasta comienzos del siglo XIX. Como género, mezcla elementos del teatro literario del Renacimiento italiano con tradiciones carnalescas (máscaras y vestuario), recursos mímicos y pequeñas habilidades acrobáticas. Su aparición es contemporánea de la profesionalización de los actores y la creación de compañías estables.

La Murga: Una herencia de Cádiz en Uruguay

El concepto “Murga” proviene del español *musga*, y es definida en su forma coloquial como una *“Compañía de músicos malos, que en Pascuas, cumpleaños, etc., toca a las puertas de las casas acomodadas, con la esperanza de recibir algún obsequio.”*⁶ La murga uruguaya es hoy un género musical coral teatral, pero al mismo tiempo es la denominación que se le da a los conjuntos que lo practican. Fue adoptada por diversos países como parte de los festejos de carnaval, haciéndose presente también en otras ocasiones como fiestas patronales, efemérides de ciudades, eventos deportivos e incluso en fiestas privadas, extendiéndose más allá de la fiesta de febrero.

La murga uruguaya, tal como la conocemos en la actualidad, tiene una fuerte influencia de la murga de Cádiz (España). Se conoce popularmente que el primer registro de ello data de 1909, cuando un grupo de zarzuela que había arribado al vecino país durante el proceso migratorio de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, forma una chirigota⁷ que se llamó “La Gaditana”, con la que cantaron sus primeras coplas en la ciudad. Desde ese momento comenzaron a formarse conjuntos de músicos (sobre todo en Montevideo por ser capital y la zona portuaria más importante y poblada del país) que tenían la particularidad de contar con un formato similar a las murgas españolas de Tenerife, Islas Canarias y Las Palmas.



Comparsa gaditana “Oh capitán, mi Capitán” - COAC⁸ 2020

⁶ Definición obtenida del *Diccionario de la lengua española (DRAE)* con última edición publicada en junio 2021.

⁷ “Conjunto que en carnaval canta canciones humorísticas” - Definición obtenida del *Diccionario de la lengua española (DRAE)* con última edición publicada en junio 2021.

⁸COAC: Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de Cádiz

Existen diferencias en las teorías respecto del origen de la murga en Uruguay. Si bien la hipótesis más difundida es la que afirma que el inicio de la murga está vinculado a un grupo de músicos que, oriundos de Cádiz, habrían arribado al país vecino en un contexto histórico de migraciones entre el viejo continente y el Río De La Plata, también se suman los argumentos que afirman que el origen de la murga es anterior a este suceso y data del siglo XIX. Los detalles a continuación.

Según la primera línea teórica hacia 1908 arribó a Montevideo un grupo musical de zarzuela compuesto por un director y cinco integrantes que ejecutaban cada uno un instrumento: saxofón, flauta, pistón, bombo y platillos. Esta suerte de “mito fundacional” afirma que, debido al poco éxito de sus presentaciones, no tenían recursos económicos para volver a España y debieron actuar más de lo deseado para juntar el dinero para su regreso. Como “La Gaditana⁹” se quedó un tiempo brindando espectáculos, provocó un efecto de “imitación” en otras agrupaciones similares de origen local. Utilizaban, para sus canciones, músicas de zarzuelas de esa época, y según lo afirma Gustavo Diverso, “iniciando así la tradición murguera de usar melodías ya conocidas para vehiculizar nuevas letras” (1989, pág. 17).

En torno a esta historia existe una variante de ésta, la que cuenta que este grupo de artistas perdió el barco de regreso a Cádiz junto a su compañía teatral, y sin forma de costearse el viaje, decidieron cantar por las calles montevideanas, formando lo que ellos conocían como “murga” para así juntar dinero suficiente y emprender el regreso a Europa. Se habrían autodenominado “Murga la Gaditana”. Cabe destacar que no hay demasiada evidencia científica de esta última versión, sino que se debe más bien a relatos que se apoyan en la memoria oral transmitida de generación en generación en el pueblo uruguayo y entre quienes incursionan en el género.

En base a esta primera teoría, una de las hipótesis que tiene mayor sustento sobre el surgimiento de la primera murga formada por uruguayos en el vecino país afirma que un grupo de hombres habría visto el espectáculo de “La Gaditana” y habrían decidido hacer un conjunto local con similares características. Al grupo le habrían puesto de nombre “*Murga La Gaditana que se va*” en referencia a la partida de los españoles e imitando esta situación en forma humorística. Estas actuaciones aparecieron en crónicas de la época, en 1909 y 1910. Según Gustavo Diverso¹⁰ “dichas crónicas hablan de la imitación del conjunto español, de los instrumentos que ejecuta la murga, de los versos picarescos de sus cantos, referidos a acontecimientos de interés público” (1989, pág. 15). A partir de entonces, en Uruguay se ha

⁹ Gaditana: Adjetivo calificativo relativo a Cádiz, provincia y ciudad de España, o a sus habitantes. Perteneciente o relativo a Cádiz o a los gaditanos. Definición obtenida del *Diccionario de la lengua española (DRAE)* con última edición publicada en junio 2021.

¹⁰ Ex murguista, periodista y cronista de carnaval

popularizado esta versión, siendo la más narrada por el común de la gente, pero sobre todo por aquellas personas afines a la fiesta estival.

Quienes disienten con este llamado “mito” entienden que luego de la llegada de los artistas gaditanos, los conjuntos montevidianos solamente agregaron la palabra “murga” a los conjuntos de los que formaban parte, y que esta forma de expresión dentro del carnaval vino a sumarse a las ya existentes con anterioridad.

Para quienes no apoyan esta teoría o “mito fundacional”, la llegada de una murga de Cádiz a Montevideo solamente fue un hecho que contribuyó a la evolución y transformación de la murga como género. Una muestra de ello lo expresa la historiadora Milita Alfaro, quien argumenta que “la murga tiene un origen real pero fundamentalmente tiene un origen mítico, y en los mitos lo que cuenta no es la verdad histórica sino la narración construida por la memoria colectiva. (...) Puesto que la vida de las sociedades también transcurre en el terreno de lo simbólico, la pseudo historia de La Gaitana que se va es cierta porque así lo ha querido la memoria y el saber colectivo” (1991, pág. 225). Para esta autora, la murga como la conocemos hoy, no sería producto de la incursión de nuevas prácticas culturales foráneas, sino que sería la consecuencia de una transmutación propia de las expresiones de la cultura popular existente en el Uruguay del siglo XIX y del devenir de sus prácticas.

En esta misma línea, el musicólogo Coriún Aharonián, propone pensar a la murga no como un elemento migrante, sino más bien como “fenómeno cultural propio” (1990, pág. 22) del Uruguay dadas sus características rítmicas, vocales y mímicas.

Quien también apoya esta teoría de la falsa existencia de la murga La Gaitana como origen del género en Uruguay, es el musicólogo Gustavo Goldman¹¹ quien afirma que la murga no tiene que haber surgido de un desarrollo causal, como cualquier elemento social. Para Goldman no hay evidencia de que la aparición de una murga gaditana y su imitadora montevidiana den cuenta del origen de la murga uruguaya, y justifica diciendo que “el nacimiento instantáneo, casi mágico de la «murga» no fue tal. Los hechos culturales generalmente no son producto de la casualidad, sino que lo son de complejas relaciones sociales, que siempre es difícil mirar con otros ojos y otras cabezas en la distancia temporal”. (Goldman, 2000). Al mismo tiempo deja en sus lectores un interrogante en relación a esta aparición del género, cuando se pregunta si puede ser posible que éste sea consecuencia de las transformaciones de festejos ya existentes, cuando plantea: “¿No será posible que el género «murga» «a la uruguaya» estuviera germinando en esas manifestaciones populares de las nochebuenas y otras celebraciones del siglo pasado donde convivían agrupaciones de blancos y agrupaciones de negros recorriendo las calles de un Montevideo no tan poblado y extenso?” (Goldman, 2000).

¹¹ Gustavo Goldman es docente de musicología de la Universidad de la República, Uruguay

Más allá de lo que exprese Goldman, durante este proceso de investigación se pudo acceder a un registro fotográfico de la época donde al menos la coincidencia del nombre de la agrupación coincide con los relatos orales. En la imagen se puede ver la portada del libreto de la murga “La gaditana que se va”, propiedad de Alberto Magnone¹².

Existe también registro de otras agrupaciones que Alfaro nombra como “anticipaciones murgueras” (1998, pág. 225) que si bien no fueron catalogados formal u oficialmente como “murgas” por carecer de similitudes con lo que hasta ese momento se conocía bajo esa categoría, formaron parte de los festejos. De todos modos, esto sólo prueba que durante los carnavales de fines del siglo XIX las manifestaciones populares/musicales formaban parte de carnaval, pero no asegura la existencia previa de ninguna murga en términos en los que se conoció después del arribo de los músicos gaditanos. En especial porque, independientemente del nombre que éstas pudieran llevar, ninguna de estas agrupaciones contaba con las características estilísticas ni la estética que se adoptó a partir del surgimiento de la murga *La gaditana que se va*. Las transformaciones que pudieron tener los músicos uruguayos debido a la influencia de los españoles fueron de gran incidencia en la formación de un nuevo producto cultural. La influencia de Cádiz es innegable.



Portada del libreto original - Archivo Alberto Magnone

¹² Alberto Magnone Ibarburu (Montevideo, 1946) es un pianista, compositor, director de orquesta y docente uruguayo. Además ha desarrollado tareas de gestión cultural en diferentes ámbitos.

En esta imagen se muestra a la que, según los registros hasta ahora oficiales, habría sido la primera murga uruguaya en Montevideo (que imitaba a la española) por lo que sustenta, al menos, la teoría de su existencia.

Cualquiera sea su origen, lo cierto es que la murga como género popular fue ganando espacio en la cultura y las prácticas de la capital uruguaya así como también, en menor medida en el resto del país. A estas alturas, es incuestionable el espacio que ocupan las murgas en esta fiesta popular que lleva más de 100 años. Actualmente, las actuaciones de las murgas trascienden el ámbito de carnaval, realizando giras durante el año ya sea en localidades del interior del Uruguay, así como también por diferentes países de Latinoamérica, principalmente Argentina.

El devenir del Rock: Una mirada al Río de la Plata

El rock and roll surge como género musical en Estados Unidos a principio de los años '50 y es el resultado de la una mezcla de varios ritmos de aquella época como el jazz, el blues, el góspel, el rhythm & blues, el boogie-woogie entre otros. Circulaba sobre todo (pero no exclusivamente) dentro de las comunidades afrodescendientes. A partir de allí se ha transformado y resignificado en diferentes subgéneros conforme el avance de las sociedades y las innovaciones tecnológicas propias de cada época. En este sentido el rock, como cualquier otro fenómeno social, no es estático ni homogéneo ya que se ha transformado y ha adquirido elementos de otros géneros creando nuevos estilos desde su origen hasta la actualidad.

Para poder describir lo que sucede con el rock en el Río de la Plata desde su origen, es fundamental hacer referencia al contexto en el cual surge este fenómeno. En las siguientes líneas se caracterizarán a grandes rasgos algunos de los cambios socio-políticos y culturales que se estaban sucediendo por fuera del territorio local.

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial comienza un periodo de apertura política, económica, cultural y social que daría lugar al cambio de las directrices hacia un nuevo mundo. Los avances tecnológicos contribuyeron a la mejora de los procesos productivos, y como consecuencia de ello, también a favorecer el consumo en las sociedades más desarrolladas. Los medios de comunicación de masas cumplieron un rol estratégico en la difusión de prácticas y representaciones del “American way of life”¹³, que incluían nuevas formas de sociabilización, cambios en las estructuras económicas y políticas y fundamentalmente cambios en las formas en las que se establecían los vínculos humanos.

Al final de la Guerra, Estados Unidos se posiciona como nación hegemónica. Los jóvenes norteamericanos surgen como nuevo sujeto en la escena social; adquiriendo una identidad propia, con una presencia disruptiva y autónoma, y protagonizando nuevas formas de expansión del consumo, sea de bienes materiales, culturales, contraculturales o disidentes. La cultura juvenil norteamericana, a través de sus usos y nuevas costumbres, difundió un estereotipo que fue seguido por sus pares en otros países de occidente, sobre todos aquellos que contaban con grandes centros urbanos y con mejores condiciones económicas, quienes tenían los mismos intereses en las artes, las letras y los cambios de estereotipos que proponía la moda. “Los vaqueros y el rock se convirtieron en símbolos de la modernidad juvenil” (Piñeiro, 2009, pág. 3). Algunos hombres comenzaron a usar ropa colorida y el pelo largo, mientras que muchas mujeres eligieron cambiar polleras por

¹³ Expresión que manifiesta el estilo de vida norteamericano que se profundizó entre los años '50 y 70, caracterizado por el individualismo, el bienestar, el consumo, la capacidad de progreso y la búsqueda de la libertad. Surge como elemento promotor del capitalismo en contraposición al sistema socialista soviético.

pantalones y usar el pelo corto. Esto conformó una matriz juvenil occidental, que junto a otros aspectos proponían una nueva “visión del mundo” (Gramsci, 1976, pág. 240) que llegaría a su punto de máxima expresión en la segunda mitad de los años ´60. En este contexto, y al igual que lo hizo en otras partes del mundo, el rock and roll llegó a la Argentina y a Uruguay a través de los contenidos de las radios y el cine. La influencia que tuvo en Argentina promovió la gesta de movimientos musicales propios sobre fines de la década del ´50, y fue de los primeros países en lengua española que utilizó el rock como vehículo de relatos regionales, cargados de lenguaje e idiosincrasia local.

En un primer momento, el rock y la música pop eran considerados como productos o consecuencias de una moda pasajera. Sin embargo, la preferencia musical que algunos jóvenes de ambos países tenían por la música folclórica hizo que la elección por la música regional no perdiera interés, desestimando inicialmente las nuevas tendencias que marcaba el rock. Muchos de ellos, congregados en las ciudades más pobladas, continuaban con los consumos tradicionales de sus lugares de origen, razón por la cual el rock convivió con la música folklórica local, con el tango y el bolero.

Mientras el rock se popularizaba también surgían voces que descalificaban al género sobre todo en referencia a dos ejes centrales: Los supuestos “peligros” de bailar el rock que pondría en jaque la moral sexual de los jóvenes, así como también la “amenaza” a las tradiciones (representadas por el tango y el folklore) que conllevaba el consumo de productos extranjeros. En la Argentina, y a pesar de haberse instalado el debate en diferentes espacios de la sociedad, la oposición al rock no pudo consolidarse, a tal punto que las industrias culturales comenzaron a apropiarse de algunos segmentos, resignificarlos y construir nuevos productos nacionales y que iban en concordancia con los valores más tradicionales de nuestro país. Acompañado y promovido por la prensa, la publicidad y la televisión, se produce un proceso tendiente a la homogeneización de la juventud y sus pautas en las nuevas formas de vida: se instala la “Nueva Ola”.

La Industria Cultural intentaba reproducir las condiciones del “deber ser” joven y nuevos artistas locales ganaban espacios en la televisión, la radio y el cine argentinos. Nace así, por ejemplo el Club del Clan¹⁴, que constituyó un modelo de “joven” argentino, más ligado a la familia, a los valores tradicionales basados en el respeto y la moral, y que a raíz de ello, contaba con el apoyo de muchos padres. Lejos de la sexualización que traía el rock americano (sobre todo de la mano de Elvis Presley) la creación del Club del Clan y la popularización de sus artistas fueron una clara respuesta a los productos “extranjerizantes” considerados como “peligrosos” para la juventud argentina.

¹⁴ El Club del Clan fue un programa televisivo protagonizado por jóvenes músicos y cantantes transmitido en Argentina entre 1962 y 1964.



Presentación de Los Shakers en Escala Musical - Buenos Aires 1965.

Varios referentes de la música juvenil surgieron del mencionado programa, como Ramón “Palito” Ortega, Violeta Rivas, Johny Tedesco, junto a otros que pudieron trascender con su música y ganarse un nombre propio en la industria musical. Sin embargo, y dadas las características de estos nuevos artistas, ninguno de ellos asumió un compromiso de tipo ideológico a través de la música que reproducían, así como tampoco adoptaron una identidad propia por fuera de lo que la industria cultural les determinara. Otro programa de culto de la televisión por aquellos días fue “Escala Musical” que sirvió de “vidriera” para que jóvenes músicos pasaran por allí y pudieran ser vistos por productores musicales o contratados en eventos públicos y privados.

Paralelamente al estilo de vida consumista, de ocio y de felicidad que ofrecía el capitalismo y los “nuevaoleros”, otras posibilidades de consumo tanto de productos como de vanguardias literarias y artísticas germinaron en la segunda mitad del siglo XX y fueron desarrollando la denominada “contracultura” juvenil. A finales de la década del ’60, en la Argentina se vivía un importante momento de expansión en materia cultural, siendo fomentada desde el Estado Nacional con la creación por ejemplo del Instituto Nacional de Cinematografía, el Fondo Nacional de la Artes, El Instituto Di Tella, el Museo de Arte Moderno y otros importantes espacios que tenían como eje fundamental las actividades de vanguardia como espacios de expresión.

En concordancia con la formación y organización que muchos jóvenes encontraban en universidades y en sindicatos, este fenómeno de vanguardia contracultural venía a cuestionar todos los supuestos de la sociedad capitalista industrial y discutía el “optimismo” del consumo en relación a las formas de la supuesta perfección que le brindaba a las sociedades. Al mismo tiempo, se oponía a las consecuencias autoritarias, estructuradas y de dominación que ese sistema traía aparejado. Según lo describe Elena Piñero, “El ámbito de

los consumos culturales y la música orientada a los jóvenes constituyó también un campo de batalla para los primeros grupos contraculturales que emergieron en los tempranos sesenta” (2009, pág. 55). El fenómeno del hippismo también dejó su huella en la música junto a nuevas ideas y estéticas que se cristalizan en bandas como Arcoíris. En su estudio sobre el rock como fenómeno de resistencia, el Doctor en Ciencias Sociales Marcelo Daniel coincide con esta postura y explica que “en la década del ´60 estos músicos sacaron a la luz producciones que estaban impregnadas de una estética e ideología que formaban parte del pensamiento de la época y también como espacio de resistencia a las formas dominantes del sistema”. (2020, pág. 6)

La movida Beat¹⁵ y el nacimiento del primer rock nacional.

Hacia 1965, el advenimiento del rock produjo el desarrollo de numerosas bandas que comenzaron a emerger sobre todo en la escena del underground de Buenos Aires.

“La Cueva de Pasarus” más tarde denominada sólo “La Cueva” fue un punto de encuentro frecuentado por numerosos artistas de jazz y rock desde sus inicios, en los años 60. Junto a “La Perla del Once”, La Cueva constituyó un espacio de gestación de este nuevo fenómeno y ambos lugares vieron pasar a artistas medulares en la historia del rock nacional como por ejemplo Javier Martínez, Miguel Abuelo, Pappo, Pajarito Zaguri, Tanguito, Lito Nebbia y Moris.

A comienzos de 1966 se forman *Los Beatniks* con Moris a la cabeza. Sus consignas se basaban en el amor libre y el antimilitarismo, y con su tema “Rebelde” dieron el puntapié inicial de lo que sería el rock nacional. La banda no tuvo el éxito de ventas que la discográfica buscaba, por lo que al poco tiempo el grupo se desarma. Un año más tarde, se fundaría finalmente el rock nacional de la mano de Los Gatos y su tema “La Balsa”. Los Gatos, junto con Almendra y Manal conformaron la trilogía que dio inicio al rock nacional argentino. Si bien tuvieron algunas dificultades y no pudieron sostenerse en el tiempo, plantaron los cimientos y sirvieron de motor de búsqueda de nuevos horizontes y alternativas musicales para otros músicos. A partir de ello, emerge un tipo de rock, caracterizado por tener una musicalidad novedosa y por tener como público de destino a los jóvenes, ya que abordaba temáticas que les eran propias. Bandas como *Vox Dei*, Arco Iris y *Sui Generis* formarán parte de un segundo ciclo, instalando definitivamente al “rock nacional” como un movimiento cultural y musical, y al mismo tiempo, como elemento de configuración de identidades de una nueva generación.

Uruguay, sin embargo, tardó algunos años más en producir música en español, ya que los artistas que incursionaron en el género lo hicieron inicialmente basando sus repertorios en canciones en inglés, como por ejemplo Los Shakers (influenciados por The

¹⁵ El término “beat” es un fenómeno de la cultura pop que surgió en los Estados Unidos en los años 50 y se extendió al resto del mundo en diferentes ramas del arte, como los géneros literarios y musicales.

Beatles) o Los Mockers (cuya banda de inspiración fueron The Rolling Stones). Ya entrados los años ´60, comenzaron a elaborar contenido propio y su alcance y repercusión se expandieron significativamente. Las primeras bandas conocidas en el vecino país que incursionaron en este género en español fueron Los Iracundos, Los Delfines, Kano y los Bulldogs, entre otros.

Los Shakers son una banda que merece una mención especial debido a que se convirtieron en un fenómeno que trascendió rápidamente sus fronteras. La banda formada por Hugo y Osvaldo Fattoruso, Roberto “Pelín” Capobianco y Carlos “Cáio” Vila, fueron de gran influencia en músicos argentinos de la talla de Luis Alberto Spinetta, Charly García y Litto Nebbia. A partir de su primer sencillo, “Break It All”¹⁶ (“Rompan todo”), la banda comenzó una vertiginosa carrera que los llevó a realizar giras por toda latinoamérica. Sus canciones, a diferencia de lo que muchos piensan, eran de elaboración propia. Los hermanos Fattoruso fueron los responsables de componer gran parte del repertorio musical del cuarteto. Los Shakers fueron la primera banda rioplatense en trascender fronteras, experimentar en la fusión del rock con otros géneros, especialmente latinos, como el candombe y el tango y en generar un fenómeno propio en la Argentina que se traslada a su país de origen: la “shakermanía”¹⁷. Si bien hay quienes aseguran que, tal como sucedió con los 4 genios de Liverpool, este fenómeno de fans fue, en principio, orquestado por las discográficas que los representaban, lo cierto es que también hay muchos otros que afirman que, debido a lo novedoso de la polifonía de la banda, sumado a la influencia beatle que contenía, sin esa movida de prensa pre armada, el resultado de admiración y fanatismo por la banda hubiese sido el mismo. Una vez que la banda logró un crecimiento personal en el aspecto musical, los protagonistas intentaron abrirse camino hacia nuevas formas musicales, incorporando fusiones musicales en el que sería su último disco: *“La conferencia secreta del Toto's bar”* publicado en 1969. Allí fusionaron jazz, rock, candombe y tango, convirtiéndose en el primer disco grabado en inglés y cargado de esencia uruguaya. Sin embargo, y como la discográfica no estaba interesada en este tipo de música, no le dio la difusión que merecía, haciendo que, junto a otros problemas económicos que tuvo la banda debido a los contratos leoninos que habían firmado con la discográfica, este fuese el último álbum editado.

¹⁶ Canción que surge en pleno auge de The Beatles, muchas personas creyeron que se trataba de una canción de la banda inglesa, desconociendo que era una producción uruguaya.

¹⁷ Denominado así por el parecido a lo ocurrido con el fenómeno Beatles (Beatlemania), especialmente en EE.UU.



Portada de disco “La Conferencia Secreta del Toto’s bar” - Los Shakers – 1968

Con este tercer álbum, los uruguayos también incursionan en la fusión musical samba-rock, y con “Never-Never”, los Shakers conquistaron el mercado brasileño, logrando posicionarse en el primer lugar del ranking de la música más escuchada en Brasil. También compusieron el primer tema considerado de rock psicodélico rioplatense: “I Hope You’ll Like It” (“Espero que les guste”)¹⁸.

La conferencia secreta del Toto's bar es considerado aún en la actualidad como un disco elemental en la historia del rock latinoamericano, ya que además de ser pionero en fusionar los mencionados ritmos, sentó las bases de las fusiones que más adelante se producirían por ejemplo entre el rock y el pop, el rock y el candombe o el rock y la murga. Podemos decir entonces que Los Shakers fue la primera banda de rock en fusionarse con la murga.

3.2 La música: un código de interpelación.

Si se tiene en cuenta que la comunicación y la cultura son “conceptos que cruzan transversalmente toda práctica humana” (Ford, 2002, pág. 25), en el análisis sobre producciones culturales (en este caso la música), sus sistemas simbólicos son fundamentales para conocer de qué manera se constituyen las distintas formas de comunicación y su relación con las representaciones sociales de las que forman parte.

Para poder comprender que la comunicación está siempre atravesada por mediaciones, es decir por “la construcción de significados/sentidos compartidos (o fragmentariamente compartidos) a través de diferentes tipos de códigos” (Ford, 2002, pág.

¹⁸ “I Hope You’ll Like It” se puede escuchar en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=QyUuwNx4a1c>

21) es necesario pensar las múltiples formas en que esas mediaciones se hacen presente en la comunicación y la cultura. En este caso, es importante reconocer de qué manera esas piezas de la cultura se relacionan intrínsecamente con los discursos sociales y qué elementos se emplean para generar sentido. Estas mediaciones que permiten construir sentidos cuentan con dos partes vitales; una ideológica y otra socio cognitiva. Se entiende a la primera como la que se vincula con la posición socio-cultural e histórica en la que se encuentra el sujeto. La segunda, refiere a que no se trata de un mecanismo individual y no se agota en lo pensable, sino que además construye sentido y se materializa en los discursos sociales a partir de un proceso de construcción e inteligibilidad del mundo.

Los senderos de la música

Como se ha mencionado anteriormente, en líneas generales las bandas de rock rioplatense tenían como destinatario a jóvenes y adolescentes. Si bien en ambos lados del Río de la Plata esta nueva corriente tomó rumbos distintos respecto de su contenido y los sentidos producidos fueron diferentes, esto se debió justamente a los elementos diversos que entran en juego en la mediación. Lo cierto es que a partir del surgimiento del rock, los jóvenes encontraron nuevas formas de relacionarse tanto con la música como con sus pares en la coyuntura en la que el género emergió. Las formas en que fueron (o no) interpelados fue determinante para el desarrollo de un fenómeno de resistencia cultural e ideológica.

En el caso de Uruguay, el rock no se caracterizó por ocupar un espacio estratégico en la cultura local más allá de los productos masivos y la reproducción que la industria cultural demandaba (como se mencionó más arriba con Los Shakers o Los Mockers). Esto se debió a que este género no logró tener un crecimiento ni consolidarse en la sociedad previo a la llegada de la dictadura militar (1973-1985). Si bien el régimen de facto no persiguió al rock, la imposibilidad de realizar reuniones de más de tres personas contribuyó a dificultar su desarrollo. Tampoco se posicionó como fenómeno contracultural ni propuso nuevas formas de pensamiento contra hegemónico, por lo tanto no supo atraer a la masa de intelectuales y jóvenes necesitados de un nicho cultural innovador donde canalizar sus demandas y depositar sus expectativas. Ese lugar lo ocuparon el Canto Popular Uruguayo¹⁹ y las murgas, que tomaron el guante y dieron la batalla, utilizando todos los recursos a su alcance que les permitieran sobrevivir y evadir las embestidas del régimen.

Las murgas llevaban varias décadas de ventaja y el Canto Popular Uruguayo era un género relativamente nuevo, y no fue hasta el comienzo de la dictadura cívico-militar que

¹⁹ El canto Popular uruguayo fue un movimiento musical que combinaba diversas estéticas que incluían folclore local, argentino y latinoamericano, murga, candombe, rock, milonga, sonidos rioplatenses, etc. y fue de gran influencia para la juventud identificada con las ideas de izquierda.

cobró vital importancia como elemento de resistencia cultural del país. Artistas como Alfredo Zitarrosa, José Carbajal “El Sabalero”, Numa Moraes y Daniel Viglietti se encuentran entre los más reconocidos. Si bien muchos escribieron desde el exilio, otros optaron por continuar su trabajo en el Uruguay, a pesar de que los medios de comunicación no hacían demasiada mención a sus trabajos, lo que dificultó más la promoción y una distribución más amplia de sus obras.



Volanta y Título de Revista Humor, Buenos Aires, 1983

El desarrollo de un lenguaje progresivo, y muchas veces en clave rural, permitió que los artistas se nutrieran de diferentes fuentes, por ejemplo poniendo música a viejos poemas, muchos de ellos referidos a sucesos de las guerras civiles del Uruguay. “Influenciados por el folclorismo argentino, suman una politizada postura anti-sistema a la conciencia de pertenencia a la banda oriental del río Uruguay” (Olivera, Rubén y Aharonián, Coriún, 2013, pág. 10). El manejo de las entrelíneas y los sobreentendidos junto con la idea de un pasado de lucha, de independencia, consolidaron la narrativa de una parte importante del canto popular y al mismo tiempo eludieron los controles de censura impuestos por el régimen militar.



Caricatura de Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y Los Olimareños.
Tapa doble de la Revista Guambia, Año 2, N°19, Montevideo, Uruguay 1983.

El rock en Argentina

Una parte importante del rock nacional argentino de los 70, se constituyó como el lugar de incidencia entre los jóvenes y un espacio desde el cual se construyeron imaginarios sociales. A partir del rock, sus prácticas y las letras de sus canciones, los jóvenes podían materializar la lucha contra los modelos económicos, políticos, sociales y culturales preestablecidos. Era posible a través de la música expresar ideas y opiniones. Entonces, este rock aparece como elemento disruptivo convirtiéndose en un componente de la cultura popular de las nuevas generaciones, que permitía por un lado dar testimonio de una época, y por otro lado plantarse en un lugar de contraposición a una “concepción del mundo y de la vida” (Gramsci, 1976, pág. 239) que circulaba implícitamente en la sociedad de manera hegemónica, pero que no los representaba. La masificación del rock en sus múltiples formas y las heterogéneas demandas de su público les permitió a los jóvenes pensar que era posible llevar adelante un proyecto que contenga nuevas condiciones de existencia y de lucha, que impliquen un modo nuevo de funcionamiento de la hegemonía.

También la música de protesta se ganó un espacio con el dúo Pedro y Pablo, quienes dejaron como legado de la cultura popular temas como “Yo vivo en esta Ciudad” y “La Marcha de la Bronca”.

*Bronca porque matan con descaro
pero nunca nada queda claro.
Bronca porque roba el asaltante
pero también roba el gobernante.
Bronca porque está prohibido todo
hasta lo que haré de cualquier modo.
Bronca porque no se paga fianza
Y nos encarcelan la esperanza
Bronca, bronca...*



Fragmento de “Marcha de la Bronca” - Pedro y Pablo, 1970 y portada de disco

Uno de los artistas más emblemáticos del rock es sin lugar a dudas Charly García. Tanto dentro como fuera de Sui Generis, tuvo una capacidad de expresar de forma muy sutil, solapada e ingeniosa diversas situaciones sociales y políticas de la Argentina en épocas de represión, aunque algunas veces lo hizo de manera bastante más directa. Sus canciones sirvieron no sólo como relato de lo que sucedía sino también como instrumentos de transformación social, como productoras de significación, y como catalizadoras de toma de conciencia de una realidad que muchos jóvenes se encontraban transitando.

*Quién sabe, Alicia, este país, no estuvo hecho porque sí
Te vas a ir, vas a salir. Pero te quedas, ¿Dónde más vas a ir?
Y es que aquí sabes.
El trabalenguas, trabalenguas.
El asesino te asesina. Y es mucho para ti.
Se acabó ese juego que te hacía feliz.
No cuentes lo que viste en los jardines,
el sueño acabó
Ya no hay morsas. Ni tortugas
Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie
Juegan cricket, bajo la Luna
Estamos en la tierra de nadie (pero es mía)
Los inocentes son los culpables
(dice su Señoría, el Rey de Espadas)
No cuentes qué hay detrás de aquel espejo
No tendrás poder. Ni abogados, ni testigos...*



Fragmento de “Canción de Alicia en el País” - Charly García, 1980 y tapa de disco

En cuanto a “Los Dinosaurios”, si bien esta canción fue escrita ya en un inminente periodo de apertura democrática, Charly no soltó la metáfora como elemento discursivo. Sin embargo, también hizo mención directa a los miedos que sentía gran parte de la sociedad civil, sobre todo los jóvenes. En un entrevista realizada por el historiador Felipe Pigna en su programa “Que fue de tu vida” (emitido por la TV Pública), el cantante explicó el contexto en el que escribió esta canción y explicó también el significado de las metáforas utilizadas: “Cuando hay un enemigo visible uno se tiene que esforzar más para protestar y que no se den cuenta. Me puse metafórico pero bastante directo. Bastante directo porque hablaba de las torturas; de las morsas, que era Onganía; los brujos, que era López Rega” (García, 2012). La referencia a que las personas comunes, las más cercanas podían ser víctimas del terrorismo de Estado (los amigos del barrio, los amores, la prensa, “*los que están en la calle*”) vino a cuestionar una narrativa relacionada al “algo habrán hecho” como discurso pre-construido y circulante en diferentes esferas de la sociedad. Entre metáfora y literalidad, Charly abrió el juego a la sociedad toda respecto de la etapa que estaba finalizando, cristalizó el clima social y político en que vivía cotidianamente gran parte de los argentinos y los hechos que esos dinosaurios estaban cometiendo. En efecto, pudo sintetizar en una sola línea un deseo colectivo y una afirmación al mismo tiempo: “*los dinosaurios van a desaparecer*”.

Los amigos del barrio pueden desaparecer
Los cantores de radio pueden desaparecer
Los que están en los diarios pueden desaparecer
La persona que amas puede desaparecer.
Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire
Los que están en la calle pueden desaparecer en la calle.
Los amigos del barrio pueden desaparecer,
Pero los dinosaurios van a desaparecer.
No estoy tranquilo mi amor,
Hoy es sábado a la noche,
Un amigo está en cana.
Oh mi amor, Desaparece el mundo...



Fragmento de “Los Dinosaurios” - Charly García, 1983

La incertidumbre, la esperanza, las desapariciones, la búsqueda, el miedo; todo aquello giraba en torno a un mecanismo violento, opresivo y censor, y en las letras de canciones como “Los Dinosaurios” o “Canción de Alicia en el País” se enmascaraba en alegorías y metáforas. Además, muchas de sus canciones se vinculaban a los estados afectivos de las personas, por lo que se transformaron en símbolos de identificación y lucha colectiva. Se podría decir que todos estos recursos, sumado a la experimentación sonora y la búsqueda constante de innovación, convirtieron al subgénero de “*rock progresivo*” de la banda (y sobre todo de Charly) en rock progresista.

Murga: Entre represión y resistencia

En lo que respecta a las murgas en este periodo, explica la investigadora Gabriela Rivero Rodríguez que la función de muchas de ellas, sobre todo las llamadas “Murgas Compañeras” o “Murgas de la Teja”²⁰, no fue la de eludir la realidad que el régimen imponía, sino que por el contrario la forma en que estas murgas conectaron con el público a través de su prosa “se erigió como un mecanismo popular para soportarla, en función del cual evolucionó y puso al servicio del mensaje todas las herramientas textuales, musicales, temáticas y escénicas de las que pudo hacer uso” (Rivera Rodríguez, 2020). Allí, la risa sirvió como impulsora de la crítica y al mismo tiempo como su mejor arma para la denuncia y la complicidad con el público. Junto a esa complicidad, la ironía y el doble sentido (tanto en textos, puesta en escena, como en melodías), la murga se reinventó y se reafirmó como “la voz del pueblo”. Así fue que la murga funcionó en gran parte de la sociedad como válvula de escape, como mecanismo de adaptación a la situación político-social que transcurría en el país vecino y al mismo tiempo como juzgamiento popular.

Tradicionalmente la murga trabaja sobre melodías preexistentes, aunque no exclusivamente, ya que algunas de ellas elaboran sus espectáculos sobre música de composición propia. En el siguiente caso que servirá de ejemplo, la melodía seleccionada por la murga Falta y Resto fue un instrumento para sortear la censura impuesta sobre la totalidad de sus textos. En 1982, la Comisión de Censura por la que obligadamente pasaban todos los textos previos a la presentación de carnaval, analizó por segunda vez los libretos de la obra que la murga Falta y Resto preparó para esa ocasión, habiendo sido la primera versión censurada en su totalidad. Los militares a cargo de la tarea, sólo observaron la letra, pero no así la música, ya que no tenían conocimiento del tema y no podían objetarlo. Aprovechando esto la murga utilizó para la parte final de su espectáculo una canción popular de protesta

²⁰ Se conoce así al conjunto de murgas oriundas del barrio “La Teja” de Montevideo, y que nuclea al movimiento obrero y sindical con participación en la vida política y social. Entre ellas las más importantes: “Diablos Verdes”, “La Reina de la Teja”, “Falta y Resto”, “La Soberana” y “Araca la Cana”. Las Murgas llamadas “compañeras” eran las de mayor compromiso contestatario de oposición al régimen militar.

contra el franquismo que fue rápidamente reconocida por el público. De esa forma, la letra no decía nada, pero la música sí. Al momento de la presentación en diferentes escenarios montevideanos, la complicidad con el público era ineludible. No habían transgredido las reglas, sólo apelaron a lo que no era conocido por los militares, pero sí por el público.

A continuación el ejemplo de ambas canciones y de cómo la musicalidad sirvió de elemento fundamental para decir, sin decir.

*Dicen que la patria es
un fusil y una bandera
mi patria son mis hermanos
que están labrando la tierra.*

*Mi patria son mis hermanos
que están labrando la tierra
mientras aquí nos enseñan
cómo se mata en la guerra*

*Ay! que yo no tiro, que no
Ay! que yo no tiro, que no
Ay, que yo no tiro contra mis hermanos.
Ay, que yo tirara, que sí,*

*Ay, que yo tirara, que sí
Contra los que ahogan al pueblo en sus
manos.*

Canción de los Soldados - Chicho Sánchez Ferlosio²¹

*Dicen que la murga es
un bombo y un redoblante
la murga es viento de voces
que te impulsa hacia delante*

*Un verso que surge claro
y que queda entre la gente
es mucho más importante
Que un cantar grandilocuente.*

*Ay! que no cantamos, que no
Ay! que no cantamos, que no
Ni muy afinados ni muy afiatados.*

*Pero si cantamos, que sí
pero si cantamos, que sí
Dejando la vida en cada tablado.*

Retirada 1982 - Murga Falta y Resto

²¹ José Antonio Julio Onésimo Sánchez Ferlosio, más conocido como Chicho Sánchez Ferlosio (1940-2003) fue un cantautor español, compuso múltiples obras en las que incluyó canciones de protesta, sobre todo hacia el régimen franquista.

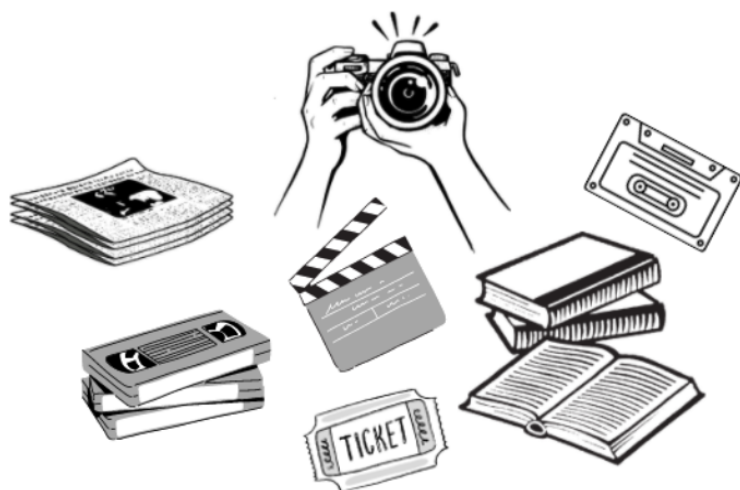
Pese a que la murga como género sufrió avatares significativos durante este periodo (como recorte de contenidos textuales, secuestro de vestuario, detención de componentes de murgas luego de las actuaciones, entre otras cosas) lo cierto es que a pesar de ello pudo resistir y dotarse de una dialéctica plagada de metáforas textuales y de un uso de la musicalidad en complicidad con un público sediento de dichos discursos. En consecuencia, esta situación forzó a las murgas a ganar en originalidad, textualidad y espectacularidad, subiendo la calidad de sus obras y adquiriendo un lenguaje más amplio, ya que las prácticas censoras potenciaron aspectos que antes de ese período no habían sido tenidos en cuenta. Tanto la Murga como el Canto Popular tuvieron como objetivo dar un mensaje de desencanto y de oposición con el cual la clase media obrera se sentía identificada a través de una trama argumental y un código compartido. Resistir desde la cultura fue su mejor arma.

En resumen, y habiendo visto las letras de las canciones seleccionadas en ambos géneros, se debe subrayar que dichas formaciones discursivas se relacionan intrínsecamente con la realidad social del momento en que fueron creadas, pero a partir de una construcción simbólica con representaciones sociales que operan en esos (y otros) niveles de discursos, y que finalmente se cristalizan en estos productos culturales. Es claro que el aspecto ideológico, inseparable de toda existencia social, es un elemento más que importante en la red semiótica y socio cognitiva de estos trabajos y que contribuyen a su reproducción, pero sobre todo a la generación de sentidos compartidos histórica y socioculturalmente.

Las narrativas del rock y la murga trabajaban en contra del sentido común, entendido como la superación para “crear otro más adecuado a la concepción del mundo del grupo dirigente” (Gramsci, 1976, pág. 147), y a través de una filosofía de la praxis, es decir, mediante estrategias que permitan una ruptura con las formas del pensamiento dominante. En este intento de establecerse socialmente como un fenómeno con identidad propia cuyo contenido intentaba ser un reflejo no solo de un estilo de vida sino también adoptar una actitud frente a la vida, el rock se mantuvo en constante cambio, en una búsqueda de nuevas formas de representación, desde lo textual hasta lo musical, y en este sentido es que Marcelo Daniel afirma que “justamente por este afán de exploración eran permeables a todo tipo de manifestaciones musicales variadas. Es por ello que esta música se nutre de variadas expresiones musicales tanto en géneros como estilos.” (2020, pág. 6). Esa búsqueda fue y es una característica del rock, lo que le permitió expandir sus límites y mutar hacia nuevas formas de hacer música, entre ellas de fusionarse con la murga y el candombe, dos géneros típicos del Uruguay.

CAPITULO IV

LA FUSIÓN DE GÉNEROS Y LA INDUSTRIA CULTURAL



4.1 Rupturas y transformaciones

“Yo sigo entendiendo al rock como una música inclusiva por excelencia, y admite que se fusione con la etnia de la zona donde vivís”²².

Miguel Cantilo

Las primeras fusiones

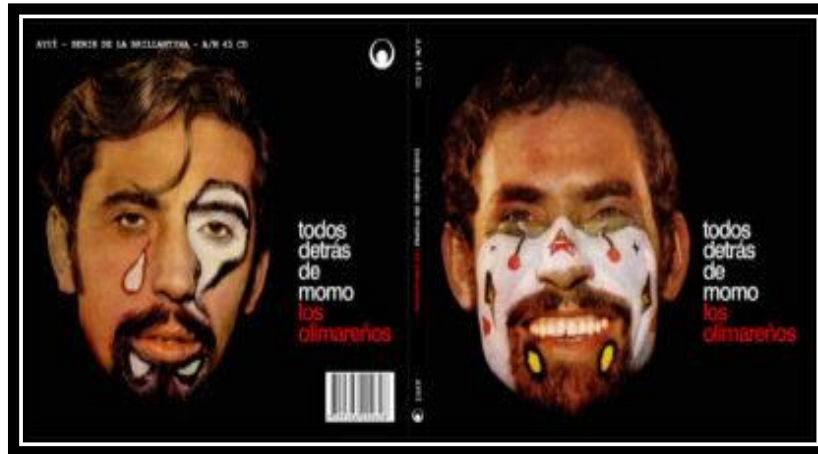
Es conocido que la fusión de ritmos no comienza en el territorio rioplatense con el rock y la murga. Sin embargo, es importante mencionar que ya en la década del 60 algunos músicos uruguayos que pertenecían a diversos géneros musicales incursionaron en la mezcla de ritmos a modo experimental. Dentro de ellos podemos mencionar a los uruguayos Jaime Ross, Rubén Rada, Osvaldo y Hugo Fattoruso (los primeros en fusionar el rock, el jazz y ritmos latinoamericanos, en este caso el candombe, así como también ritmos brasileños) y varios autores más, pero con menor popularidad. Luego de la revolución cubana de 1959, hubo una creciente tendencia entre los cantautores del Uruguay en componer canciones que marcaban una clara postura en contra del sistema. Por otro lado también tuvieron en ese periodo una fuerte influencia del folclorismo argentino.

Los Olimareños²³ no quedaron por fuera de eso e incluyeron un repertorio más latinoamericano en sus producciones. En el disco “Cielito del 69” (1970) sumaron una batería de murga en los temas “Al Paco Bilbao” y “A mi gente” y de este modo, se convirtieron en los primeros en incorporar este ritmo en canciones por fuera del carnaval. En 1971 editaron “Todos detrás de Momo” lo que significó un gran avance en materia de fusión musical. Acompañados en la batería por la murga Los Nuevos Saltimbanquis, el disco recorre diferentes géneros a los que les incorporan murga: desde el vals, pasando por un candombe, la payada criolla, hasta chamarritas. Sin duda, este fue un disco fundacional en la música popular del Uruguay, sobre todo en referencia a los inicios de la murga-canción (o canción murguera). Sin embargo, el disco no tuvo el éxito esperado, y no fue hasta varios años después que esta mezcla que allí se proponía fuese aceptada tanto por otros músicos como por el público en general.

Poco a poco, la murga empezó a integrarse a otros géneros. Por su parte, Eduardo Mateo será quien encauce muchas de esas fusiones para lo que más tarde se conocerá como Candombe Beat.

²²Cleiman, C. (9 de Agosto de 2019). Miguel Cantilo: el autor de “La marcha de la bronca” habla del lugar de la canción derotesta hoy. *Rolling Stone*. Obtenido de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/miguel-cantilo-historia-detras-la-marcha-bronca-nid2275892/>

²³ Dúo de canto popular uruguayo compuesto por José “Pepe” Guerra y Braulio López.



Portada del disco “Todos detrás de Momo” - Los Olimareños - 1971

Candombe Beat

Existe una característica particular en una parte importante de la música popular uruguaya que se reconoce con la sonoridad y el ritmo que produce la “cuerda” de tambores, compuesta por tres instrumentos de percusión (el chico, el repique y el piano). Al mismo tiempo, es necesario destacar el componente extra europeo que lleva implícita la música afro-uruguaya a la hora de constituir una matriz de “lo uruguayo” a través de los elementos del candombe.

El uso de los tambores y las expresiones afro uruguayas tenían hasta ese momento un espacio de desarrollo muy específico. Su producción, circulación y reproducción se acotaba a un universo puntual destacándose como lugares más significativos los barrios Sur y Palermo de Montevideo donde a finales de siglo XIX se emplazaron los conventillos e inquilinatos. Particularmente, el conventillo Mediomundo (ubicado en Barrio Sur) contaba con una amplia gama de migrantes de diversos lugares de origen, pero sobre todo con un importante número de habitantes afro uruguayos que, a partir de las remembranzas de sus antepasados y las reconfiguraciones de sus prácticas pudieron sostener un legado de cultura africana en el continente y enriquecieron la cultura local. Mediomundo, junto a los inquilinatos de Ansina y Gaboto, fue cuna de la cultura negra en el Uruguay, y a ellos se les debe la creación del candombe como lo conocemos hoy y su conservación hasta nuestros días.



Instrumentos de percusión del candombe: Repique, Chico y Piano

Dicho esto, cabe recordar la masificación de la denominada “generación beat” que se introdujo en Uruguay en la década del 60 y en forma particular con el arribo de The Beatles. En simultáneo, en esa misma década comienza un interés de lo candombístico en diferentes ramas de la música, lo que dio lugar a que se abra el juego a nuevas formas de expresión, esta vez, sumando un elemento nuevo que, si bien ya estaba presente en una parte de la cultura popular uruguaya, no había sido tenido en cuenta ni apreciado como producto social por fuera de su campo.

Uruguay, país de tradición candombero por sus raíces afrodescendientes, fue el precursor de una nueva forma de expresión musical en la región, que fusionó ritmos del candombe con la música beat en un contexto donde los The Beatles habían logrado deslumbrar a los jóvenes. En 1967, el grupo *El Kinto* logra sentar las bases de lo que se conoció como candombe-beat²⁴. Bandas como *Tótem*, *Opa*, *Cantaclaro* y *Sindykato* continuaron su desarrollo mientras que, como cantautores destacados de este género, también podemos nombrar a Rubén Rada, Jaime Ross, Urbano Moraes, Mario “Cachito” Cabral, Jorge Schellemborg, Jorginho Gularte, entre otros. A finales de la década del ´60 el Uruguay ya contaba con las primeras fusiones locales entre el rock, candombe y otros ritmos como el blues, el funk y el soul.

La emergencia de la “murga-canción”

La “murga-Canción” como género, es el resultado del lenguaje carnavalero aplicado a las canciones de un solista y acompañado de rítmica de murga, sobre todo por el uso de sus tres instrumentos característicos (bombo, platillos y redoblante) y en muchas ocasiones de

²⁴ Candombe-beat: género musical que fusiona los ritmos del candombe junto con instrumentos eléctricos, batería y otros elementos de percusión.

un coro. La murga canción también puede contar con melodías de tintes de milonga o de candombe.

Jaime Ross en su segundo disco²⁵ solista incorpora la murga-canción con el tema “Retirada”²⁶ cuya música es ejecutada por guitarra, bajo y los tres instrumentos utilizados en la murga manteniendo durante toda la canción el ritmo de “marcha camión” y una cadencia típica de la murga uruguaya. Esta canción también sirvió de inspiración artística para otros músicos, dando comienzo a una nueva etapa de música del Uruguay. El género alcanzó gran popularidad en 1981, cuando Ross publicó “Aquello”²⁷. La canción más reconocida de ese disco fue “Los Olímpicos”²⁸, con un formato murguero mucho más definido que en el tema “Retirada”, y de un representativo valor, puesto que su letra refería muy sutilmente al exilio político y económico del pueblo uruguayo, y utilizaba metáforas que auguraban el fin de la dictadura y el advenimiento de la democracia.

Dentro del cancionero popular del Uruguay cabe destacar algunas obras que masificaron el género, entre ellas, “A redoblar” (1979) del grupo Rumbo que, a ritmo de marcha camión, se convirtió en un himno de resistencia de la clase obrera del Uruguay durante el periodo de dictadura cívico-militar. En sus repertorios, las letras de sus canciones intentaban eludir la censura, a punto tal que la banda se convirtió en un pilar cultural fundamental de resistencia al régimen. Ya en la década del ‘80 con “Los futuros murguistas” y “Adios Juventud” Jaime Roos consolida el género con estos clásicos de su repertorio.

La sonoridad uruguaya.

Como antecedente de la fusión entre el rock y la murga, y tal como ocurre en otros géneros, la murga-canción se caracteriza por interpelar a sus receptores utilizando (en sus textos y melodías) recursos relacionados con la búsqueda de una identificación de las vivencias, los sentires y cantares de su audiencia. En términos lingüísticos en los ejemplos que se analizarán a continuación, se puede observar de qué manera este género emplea la función expresiva (o emotiva) del lenguaje (Jakobson, 1985, pág. 353) para comunicarse con el público. Para apoyar esto se toman las palabras de la licenciada en musicología Marita Fornaro Bordolli sobre una canción de Jaime Ross: “Los Olímpicos es, claramente, el canto del emigrado montevideano, y es un resumen de los aspectos contradictorios de la emigración, de la oposición entre la bonanza económica y el sentido de pertenencia al lugar de origen” (2009, pág. 36)

²⁵ “*Para espantar el sueño*”, segundo disco de Jaime Ross, publicado en 1978 en Francia, y en 1979 en Uruguay.

²⁶ “*Retirada*” puede escucharse en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=a6JEl_tz9yk

²⁷ “*Aquello*” es el tercer disco de Jaime Ross, publicado en 1981.

²⁸ “*Los Olimpicos*” puede escucharse en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=z4btW12vq_0

*“Antes éramos campeones / Les íbamos a ganar /
Hoy somos los sinvergüenzas / Que caen a picotear.
Trabajador inmigrante / Es la nueva profesión /
Al que agarran sin papeles / Lo fletan en un avión”*

Fragmento de “Los Olímpicos” - Jaime Ross - 1981

El forzado destierro físico y emocional que produjo el exilio de miles de uruguayos, trajo consigo un fuerte sentimiento de melancolía y al mismo tiempo la construcción de imágenes mentales que fueron plasmadas en las canciones. Las formas de interpelación utilizadas por el género fueron en esa línea: el recuerdo, la emoción, y la clara contradicción entre alejarse del horror o quedarse, incluso a riesgo de perder la vida. Las canciones les hablaban directamente a las personas, cristalizando sus mismas problemáticas.

De igual manera, la canción “Montevideo” de Tabaré Cardozo describe una matriz identitaria única del montevideano, donde cada estrofa interpela y describe, de una u otra forma, al ser uruguayo. La descripción de las características históricas y culturales en las que se inscribe el pueblo uruguayo refuerzan estos mecanismos identificatorios.

*“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 pasodoble de un barco a vapor / Herencia de gaditanos”*

Fragmento de “Montevideo” - Tabaré Cardozo - 2008

En “Montevideo” la narrativa es mucho más clara. La referencia al tango y la milonga, los orígenes español e italiano de su pueblo y el candombe, se encuentran insertos como elementos medulares de la cultura uruguaya. Mientras que en “Los Olímpicos” se expresa el sentido de pertenencia, la evocación a una época pasada caracterizada por el triunfo en contradicción con la actual situación de irregularidad y descontento en otro país. En ambas canciones, las referencias a las migraciones ya sea en barco o en avión según las épocas y circunstancias son expresadas con cierto grado de nostalgia. La identificación del contenido discursivo de las composiciones musicales (y sobre todo de sus letras) con las características del “ser uruguayo” es casi inmediata. Es en este punto donde las mediaciones “constituyen procesos de asignación o producción de sentido” (Contursi, María Eugenia y Ferro, Fabiola, 1999, pág. 106) en la circulación y recepción social de estos discursos. No se debe dejar de lado que, para poder realizar un análisis de los discursos sociales o de un conjunto discursivo, “el punto de partida sólo puede ser el sentido producido” (Verón, 1993, pág. 124) y es desde ahí que pueden explicarse tanto las condiciones de producción como las condiciones de

reconocimiento de los productos sociales. Al mismo tiempo, para que la persona a quien se dirige el discurso se sienta interpelada es necesario que se reconozca como sujeto en el discurso ideológico.

El género se consolidó y actualmente sigue vigente con una gran cantidad de artistas vinculados al carnaval que continúan reproduciéndolo, como Edú “Pitufo” Lombardo, Pablo “Pinocho” Routin, Gerardo “El Alemán” Dorado, Alejandro Balbis, Martín Souza, Pablo Riquero, Emiliano Muñoz y Freddy “El Zurdo” Bessio”. Tabaré Cardozo, reconocido murguista, cantautor del Uruguay y director responsable de la murga Agarrate Catalina, también fusionó la murga canción con otros géneros como la cumbia y el rock y editó varios discos en esta línea musical. El cruce de estilos y la experimentación musical sigue vigente en cada uno de ellos, y constituyen formas de enriquecer culturalmente a cada género.



Portada del Disco “El zoológico de mi cabeza” - Tabaré Cardozo - 2011

4.2 Una nueva era en el de rock rioplatense

*“La música, y el ser humano, aprende y gana en el mestizaje...
Cuando más mezcla, más conocimiento tiene”²⁹*

Daniel Melingo

Punto de partida

Superada la oscura etapa de la dictadura que tanto Argentina como Uruguay atravesaron entre fines de los ´70 y principios de los ´80, nuevas formas de comunicación aparecían entre las murgas y el rock. Por parte del rock uruguayo comenzaron a gestarse algunas bandas que intentarían marcar su impronta y ganarse al público local, entre ellas Los Tontos y Los Estómagos, pero que por diferentes motivos, no encontraron la clave para consolidarse en el mercado nacional, menos aún en el internacional. Durante la década en que Uruguay recuperó su democracia, el rock uruguayo no encontró nicho ni protagonistas que dieran un salto y avanzaran sobre la producción de rock. Sin embargo, surge en ese periodo una de las bandas más influyentes del país vecino y que logró sostenerse en el tiempo: El Cuarteto de Nos. La murga por parte, si bien mantuvo su aspecto más contestatario con letras de contenido irónico y de denuncia social, empezó a interesarse un poco más por la profesionalización de sus espectáculos.

Sobre fines de los años 90, el campo popular gestó lo que Pablo Vila y Pablo Semán denominan “rock chabón” a partir del cual, como producto del neoliberalismo, la presión social y la acumulación de diversos factores, se elaboró discursivamente un relato neo contestatario. Aparece así un discurso donde se construye un nuevo modelo de joven proveniente de los sectores populares, excluido, marginado de la sociedad y que al mismo tiempo configura en sus narrativas de justicia social la representación de “héroes” que materializan y les dan cuerpo a esos imaginarios. En esta etapa, según lo analizado, no se observa que haya habido fusiones con la cultura musical del Uruguay.

A partir de fines de los 90 y principios del 2000, en el territorio rioplatense comenzaron a surgir bandas como Bersuit Vergarabat, La Vela Puerca y No Te Va Gustar (NTVG), quienes serán las que continúen (en menor medida) con esta línea de crítica social que había comenzado el rock argentino de los ´70 y el canto popular y las murga en Uruguay en el mismo periodo, aunque cabe aclarar que no con el mismo ímpetu ni contenido que habían alcanzado los otros dos géneros con anterioridad.

²⁹ Testimonio de Daniel Melingo, En Película “Charco, Canciones del Río de la Plata”. Argentina, 2017. Dirección, Julián Chalde, (Minuto 55:30). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BNDtbHcKbII&t=3s>

Las bandas pioneras

En el Río de la Plata el rock siempre fue dinámico y buscó nuevas formas de expresión. Desde fines de los años 90 y principios del 2000, un sector del rock ha tenido cierto interés por los ritmos murgueros y la música uruguaya. Bandas como Bersuit Vergarabat, No Te Va Gustar (NTVG) y La Vela Puerca entre las más populares fueron las que emprendieron el camino de la fusión musical. Sin embargo, aunque en bastante menor medida, también lo hicieron otras bandas como Los Auténticos Decadentes, Cuatro Pesos de Propina, Abuela Coca, entre otros.

Diego Madoery se refiere al interés de algunas bandas argentinas en este tipo de intercambio y concluye que “Tal vez el aporte argentino a esta tendencia aparezca con los Auténticos decadentes y la Bersuit y su apropiación/reinterpretación de la cumbia y éste último grupo de la murga uruguaya. Más allá de las diferencias estéticas de los grupos nombrados, ellos tienen en común el abandono de la solemnidad del rock, mezclando estilos, reinterpretando géneros vecinos apropiados, junto a un mensaje contestatario a la sociedad, como es el caso de los Fabulosos Cadillacs y Bersuit Vergarabat.” (2010, pág. 6). Es así que se puede realizar un breve recorrido por las bandas seleccionadas para el análisis intentando dar cuenta de su progresión respecto al contenido y su relación con la murga en tanto apropiación estilística.

Continuidad de la fusión

La Vela Puerca fue una de las primeras bandas rioplatenses que dejó de lado esa “solemnidad” del rock de la que habla Madoery. En 1998 La Vela publicó “Deskarado”, disco preponderantemente de ska, con un contenido alineado a la crítica sociopolítica, con temas como “Vuelan palos” para referirse a los actos de violencia institucional de las fuerzas policiales, y utilizando en su introducción una versión de marcha militar que las fuerzas conjuntas usaron durante la dictadura militar para emitir sus comunicados oficiales.

El primer aporte que hace la banda a la fusión se da en “Las polillas”, tema en el que se refiere irónicamente al enriquecimiento de los políticos financiados por la derecha internacional. Sobre este último tema musical, es de destacar la incorporación por primera vez en su repertorio fragmentos del toque de batería de murga uruguaya denominado “marcha camión” y la utilización de un coro de murga para entonar algunas cuartetas y para el estribillo.

También en 1998, y producido por Gustavo Santaolalla, Bersuit Vergarabat lanza su cuarto álbum titulado “Libertinaje”, donde suman por primera vez el toque de batería “marcha camión” para musicalizar el tema “Murguita del Sur”. Este tema comienza con un sonido de



“clave de candombe” característico del género homónimo, para fusionarse luego con el ritmo “llamada de marcha camión” de murga. También incorporan arreglos corales similares a los utilizados en la murga uruguaya. En el año 2000 Bersuit apuesta una vez más a la sonoridad que había encarado en el disco anterior. Con el mismo productor de “Libertinaje” a cargo del disco, publican “Los Hijos del Culo”, álbum con canciones de una fuerte impronta rioplatense. “Desconexión Sideral” es una de las que cuenta con arreglos musicales de tinte uruguayo. Se destaca por la inclusión de una batería de murga, que percute a “ritmo de candombe”.

Sin embargo, el tema donde más se ve plasmada la fusión entre murga y rock es “Negra Murguera”, a tal punto que la grabación del tema contó con la participación de la reconocida murga uruguaya Falta y Resto. En pleno auge de los canales de televisión que transmitían contenidos musicales, el video de difusión de “Negra Murguera” de 2001 se editó con partes de grabación en estudio y partes de shows en vivo. Allí se puede ver a los mencionados componentes de murga en fusión con la banda, desde la instrumentación hasta las voces.



Como elementos de murga uruguaya, La Bersuit incorpora en el estribillo el característico “lararaira” del cantar murguero, así como también se puede ver en su video presentación a la batería de la murga (bombo, platillo y redoblante) quienes utilizan los ritmos “marcha camión” y “murga”.

En 2001, La Vela Puerca vuelve a incluir murga en su disco “De Bichos y Flores”. En esta oportunidad su track 10 contó con la presencia de la murga Falta y Resto para los coros, y con la colaboración de la Batería de la murga Contrafarsa que acompaña de principio a fin. Nuevamente, el “lararaira” presente en este tema, así como la contundencia del coro murguero, no solo en el estribillo, sino en gran parte de la canción. Coro, contracanto y batería en tono de marcha camión candombeado son las características principales de “José Sabía”.



“Este fuerte viento que sopla” es el segundo álbum de NTVG y el primero del nuevo milenio. Si bien en 1997, la banda había comenzado a sumar elementos del candombe, el reggae y ska a sus canciones, no fue hasta 2002 que los músicos incorporaron concretamente el género murga, y lo hicieron en la canción “Clara”.

Acá nuevamente presente la “marcha camión” y la “murga” junto a la guitarra que suena adaptada a ritmo de marcha camión. “Clara” es reconocida por ser justamente interpretada en sus shows en vivo con diferentes murgas, especialmente con Agarrate Catalina, y fue grabada en estudio con el aporte coral y musical de una selección de murguistas uruguayos que formaban parte de diferentes agrupaciones carnavaleras.



En su disco “Aunque cueste ver el sol”³⁰ ya en 2004, NTVG continúa apostando al rubro murguero con matices del género en su repertorio. El primer tema del álbum en el que se suman elementos de la murga uruguaya es en “Cielo de un sólo color”, donde se puede escuchar tanto un coro de murga como tonos de rock intercalados con ritmo de murga y marcha camión. La canción se contextualiza en un momento de crisis económica que tuvo el Uruguay en 2002, que trajo aparejada un aumento abrupto de la pobreza, la delincuencia, el desempleo y la migración. Es por ello que el pueblo uruguayo la adoptó como una referencia de lucha y esperanza. Algunos años después fue resignificada de cara al mundial de fútbol de 2010. En el mismo disco, la banda sumó ritmos de candombe al tema “Fueron”, canción donde incorporaron tambores de ese género y el estribillo es cantado por un coro con características típicas del canto afro uruguayo. El último año en que la banda grabó en estudio un tema con mezcla de murga fue en 2006, sumando como artista invitado a Rubén Rada. En este caso, el tema “Tirano” incorporado en el álbum “Todo es tan inflamable”.

En 2004 Bersuit interpreta “el viento trae una copla” a ritmo de marcha camión que incorporó a su disco La Argentinidad al Palo. Para el año 2007 grabaron “De ahí soy”, segundo track del disco que lleva el nombre de “?”. Este tema fue compuesto como una respuesta crítica hacia la implantación de la planta celulosa “Botnia” en la ciudad de Fray Bentos (Uruguay) en 2005.³¹ La canción comienza solamente con percusión de un bombo en ritmo de marcha camión. Durante toda la canción acompaña un coro y percusión de murga.



Pasado el 2010, estas bandas comenzaron a dejar un poco de lado la incorporación de la murga en sus producciones musicales. Solo en algunas esporádicas oportunidades volvieron sobre este recurso. A pesar de eso, y si bien ya no grabaron nuevos temas, hubo una continuidad del uso del recurso murguero en los shows en vivo. Cabe destacar que no hubo otras bandas que optaron por incursionar en ritmos uruguayos, o al menos no bandas tan populares como las mencionadas.

³⁰ “Aunque cueste ver el sol”, es el tercer disco de estudio de NTVG, publicado en 2004. Disponible en el sitio oficial de la banda, en: <https://www.youtube.com/watch?v=gIsDuCbZ81s>

³¹ El reclamo fue impulsado por ambientalistas de la localidad de Gualeguaychú (Entre Ríos) que denunciaban que la papelería vendría acompañada por una considerable contaminación ambiental debido a los desechos arrojados al río. El conflicto de las papeleras llevó a ambos países (Argentina y Uruguay) a presentarse ante tribunales internacionales para intentar resolver la cuestión.

En 2016 La Bersuit graba un disco en estudio cuyas canciones también son registradas en formato videoclip en la misma locación.

En su tema “Apunado” cuenta con la participación de Agarrate Catalina, quienes colaboran con la percusión de batería y aportan el coro de murga. Esa fue la última incorporación del género uruguayo en la banda como parte de una producción discográfica hasta el momento de finalizar esta investigación.



Hasta ahora se han mencionado ejemplos de bandas de rock que han invitado a murgas a formar parte de sus canciones o han incorporado algunos aspectos del género para incorporarlo al propio. Pero, ¿Cómo es en el caso de las murgas?

Existen algunos casos puntuales en los que las murgas han seleccionado una canción y han invitado a una banda de rock a cantar con ellos. El más emblemático es el que se presenta con la murga Agarrate Catalina. Para el carnaval 2011 la murga, con dirección escénica de Tabaré Cardozo, interpretan la canción “la violencia” en su espectáculo “gente común” dentro del concurso oficial de carnaval. La trascendencia que tuvo la canción debido al alto contenido crítico y la aceptación popular que cosechó, hizo que este tema fuese interpretado por fuera del espectáculo de la murga.

En un primer momento la canción fue interpretada en los espectáculos que Tabaré Cardozo realiza como solista. Allí el cantautor es acompañado por integrantes de la murga Agarrate Catalina, que se presentan como un coro que acompaña a su banda. Pero fue a partir de esta primera transformación de “la violencia” hacia el formato rock (y dada la proximidad de Tabaré Cardozo con el género) que esta canción será interpretada también por diferentes agrupaciones rockeras. La más importante es NTVG con quienes además grabar un videoclip comparten escenarios en los cuales la murga es invitada por la banda.



El video de “la violencia” se encuentra subido tanto en el sitio oficial de la murga Agarrate Catalina como en la página de Montevideo Music Group, productora musical del Uruguay. La canción tiene más de 1.600.000 reproducciones en YouTube sumando ambas cuentas. En el mismo se puede observar también una representación de la “cultura del aguante”, su relación con el mundo futbolístico y los hechos delictivos que lo rodean. La letra de la canción y los matices percusivos de bombo, platillo y redoblante facilitaron la producción de un video dramatización tiene un estilo carcelario, mezclado con una tribuna futbolera, el accionar violento de las fuerzas de seguridad y la fuerza del rock.



Videoclip oficial de Agarrate Catalina y NTVG - “La Violencia”

El segundo caso para mencionar es el de la Murga Cayó la Cabra, quienes interpretaron en febrero de 2016 el tema “Al sur del atardecer” como canción final de su espectáculo de carnaval. Esa canción fue también grabada y filmada en conjunto con La Vela Puerca.

Sin embargo esta canción no tuvo la trascendencia que tuvo “la violencia”. Esta canción es una balada romántica y no posee las mismas características de crítica social que tiene el tema del ejemplo anterior.

A partir de la discografía que se ha analizado, se puede afirmar que no hay una ruptura o suceso en particular que haya definido la mezcla de murga y rock, sino que más bien se podría tratar de momentos puntuales por los que cada banda atravesó y también podría estar relacionado con la búsqueda de nuevos ritmos, de nuevas formas de experimentación musical. Ninguna de las bandas mencionadas había incorporado antes elementos de murga uruguaya. Como muchas otras bandas de música, éstas no quedaron exentas de probar nuevas sonoridades. Si bien NTVG tuvo una cierta continuidad en la incorporación de elementos murgueros, no es una característica que haya adoptado en toda su discografía ni tampoco por más de dos discos consecutivos, es decir que no se sostuvo en el tiempo ni se convirtió en un sello distintivo de la banda.



Tabaré Cardozo: El bastión de la murga rock.

Desde sus comienzos en el ámbito de la música, el cantautor Tabaré Cardozo ha estado muy ligado al rock y a la murga. En su primer disco "Poética Murguera" (2002) ya se pueden percibir algunos rasgos rockeros en canciones como "La Calma del Alma" y "La Murga Combativa". Actualmente, con siete discos publicados y de canciones propias, Tabaré Cardozo conforma el pequeño grupo de músicos del Uruguay que mantiene una continuidad musical en su repertorio en el que fusiona rock y murga, pero que también mezcla otros ritmos. Debido a su paso por varias murgas consagradas y al haber estado en la dirección tanto escénica como musical de Agarrate Catalina (murga que formó junto a sus hermanos Yamandú y Martín) ha sabido volcar toda esa experticia en sus discos como solista. Tabaré es reconocido en el Uruguay, pero también en la Argentina, ya que desde hace varios años realiza giras como solista. Junto a un coro de murga que acompaña sus canciones y junto a la banda de rock, conforman esa mixtura particularmente rioplatense.

El mismo Tabaré en una entrevista realizada por el diario Página12 cuenta que "el rock y la murga son los dos principales factores que tiene mi producto" (Vitale, 2013).



Tabaré Cardozo junto a su banda de rock y coro de murga - Foto: Andrés Cuenca

Interrogado acerca de la relación con las bandas NTVG y La Vela Puerca, en contexto de una presentación de la murga Agarrate Catalina en el Cosquín Rock, Tabaré Cardozo expresa en el diario La Voz que esas bandas “son las responsables de terminar de instalar el sonido tradicional del coro de murga uruguaya en muchísimo oído rockero argentino” (Rojas, 2016). Es a partir de ahí que se puede entender que, incluso para quienes forman parte de colectivos carnavalescos, estas bandas son un pilar fundamental, ya que permiten una visibilidad hacia afuera del Uruguay de una cultura rioplatense de identificación con la murga y su sonoridad.

Tabaré Cardozo se define como “un murguero que hace rock” (Logan Prat, 2012), así lo hace en una entrevista realizada para el programa “La viola” del canal argentino TN que realiza la cobertura de bandas musicales, especialmente de rock. Al preguntarle sobre la cercanía que está teniendo la murga y el rock, Cardozo responde que “es interesante todo lo que está pasando” y considera importante tanto a La Vela Puerca y No te Va Gustar ya que ambas bandas tienen coros de murga. Al mismo tiempo destaca que “en este último tiempo, la murga se metió en el corazón popular”



Tabaré Cardozo con su banda de rock y coro de murga - Foto: Prensa Tabaré Cardozo

De la misma forma, en una nota publicada por el Diario La Nación en diciembre de 2012 y titulada “Tabaré Cardozo, el hombre que le puso rock a la murga uruguaya” Tabaré habla sobre la murga como un elemento que “está el AND del montevideano” (Plaza, 2012). En esa misma publicación, el propio entrevistador da cuenta de la emergencia de un nuevo movimiento de Murga y rock, preguntando a Cardozo acerca de cuáles cree él que son las

condiciones que se dieron para que esto suceda. La respuesta de Tabaré también responde al interrogante planteado en este mismo capítulo respecto del motivo por el cual se da esta fusión y cómo se constituye en el sistema de representaciones culturales.

Entonces, si tenemos en cuenta las palabras de Tabaré Cardozo, se puede afirmar que este movimiento de fusión musical tiene que ver con la identidad uruguaya. El artista sostiene esto argumentando que, ya en los años noventa, cuando surge el rock uruguayo, la murga ya circulaba (y circula) como “banda sonora” de los uruguayos. Es por eso que no es raro pensar que toda musicalidad del Uruguay (nueva o ya existente) en algún punto se empape de un matiz murguero que caracteriza, en mayor medida, al montevideano.

4.3 La presencia en los medios

*“Uno no hace la música que le gusta,
Hace la música de lo que está hecho”³²*

Alejandro Terán

Si se piensa en un producto cultural y su masificación, circulación y consumo, es imposible dejar de lado cuál es el rol que los medios de comunicación cumplen y cómo estos influyen en su popularidad, y para que esto ocurra, es importante poder definirlo, identificarlo y diferenciarlo del resto.

¿Murga - Rock o un Rock con matices?

La aparición y utilización del concepto murga-rock en los medios de comunicación es bastante novedosa. Si bien algunos periodistas y escritores más avezados hacen uso del término, son pocos los lectores que pueden reconocer a primera vista o en primera instancia a qué se hace referencia cuando se utiliza en conjunto “Murga-rock”, ya que este concepto no está del todo consensuado, y por ende, no hay un nombramiento dispuesto en el campo cultural para definirlo. Sin embargo, ambos términos no siempre aparecen juntos, ya que mediáticamente pueden aparecer no sólo separados sino alternando el orden de ambos. Se ve así que pueden aparecer como “Rock y Murga”, “murga y rock”, “El rock y la murga” y “Murga rock”.

A continuación se verá de qué manera varios medios gráficos designan la unión entre el rock y la murga sobre un escenario y cuál es la palabra de algunos de sus protagonistas a la hora de ser interrogados respecto de la mixtura musical o la incorporación de la murga al rock.

³²Alejandro Terán, En Película “Charco, Canciones del Río de la Plata”. Argentina, 2017. Dirección, Julián Chalde, (Minuto 13:38). <https://www.youtube.com/watch?v=BNDtbHcKbII&t=3s>

Página 12
 < | > Domingo, 20 de octubre de 2013 | Hoy

EDICIONES ANTERIORES BUSQUEDA AVANZADA

ULTIMAS NOTICIAS EDICION IMPRESA SUPLEMENTOS TAPAS ROSARIO/12 BUSCAR

INDICE EL PAÍS SOCIEDAD LA VENTANA EL MUNDO **ESPECTACULOS** PSICOLOGIA DEPORTES UNIVERSIDAD CONTRATAPA PIRULO DE TAPA

CULTURA & ESPECTACULOS

DOMINGO, 20 DE OCTUBRE DE 2013

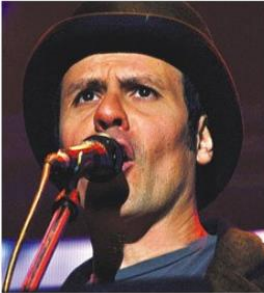
MUSICA > TABARE CARDOZO ACTUA ESTA NOCHE EN EL TEATRO COLISEO

Una síntesis uruguaya de murga y rock

El músico, que pasó por diferentes murgas, como Falta y Resto, Contrafarsa y, fundamentalmente, Agarrate Catalina, tiene también una carrera solista, plasmada en cuatro CD.

Por Cristian Vitale

De los 42 años que cuenta su vida, una tercera parte, al menos, se la carga la murga. Tabaré Cardozo empezó a jugar bien temprano en los tablados. Debutó joven en Falta y Resto. Después sumó su voz a La Clarinada, Eterna Madrugada, Contrafarsa y Curtidores de Hongos, y cuando llegó el turno de Agarrate Catalina —la más popular del momento—, ya tenía media vida entregada a la causa. Allí llegó hasta director escénico y arreglador coral. Desde allí recorrió el Uruguay profundo, Argentina y España, entre otros lares. Y desde allí también partió, dejando su impronta a Yamandú y Martín —sus hermanos—, hacia un destino solista de notables consecuencias: murga & rock traducidos en cuatro discos, la mayoría simultáneos a la murga, que el cantautor mostrará hoy a las 20 en el Teatro Coliseo (Marcelo



Cardozo dejó la dirección, pero aún colabora con Agarrate.

CULTURA Y ESPECTACULOS INDICE

CULTURA > CALE - TRAPITOS AL SOL, EN LA BIBLIOTECA NACIONAL
El hombre que radiografió al porteño
 La de Calé es una figura muy respetada entre sus colegas, pero un poco olvidada por el gran...
 Por Andrés Valenzuela

MUSICA > TABARE CARDOZO ACTUA ESTA NOCHE EN EL TEATRO COLISEO
Una síntesis uruguaya de murga y rock
 Por Cristian Vitale

TEATRO > SERGI BELBEL PARTICIPIO EN LOS ENCUENTROS SOBRE DRAMATURGIA ESPAÑOLA Y LATINOAMERICANA
Con la vulnerabilidad como temática
 Por Hilda Cabrera

CINE > CLAIRE SIMON PRESENTA DOS FILMS EN EL DOC BUENOS AIRES
Una estación de trenes y los ciudadanos de la globalización
 Por Oscar Ranzani

VISTO & OIDO
Sting vs. la prensa

En líneas generales, se pueden diferenciar dos momentos en los que aparecen estos conceptos en una misma oración: El primero es en los suplementos de espectáculo, más puntualmente en los titulares de segmentos dedicados a las carteleras de eventos. Estas apariciones se relacionan a los próximos shows a brindarse o bien a crónicas de acontecimientos pasados. Allí, los conceptos pueden o no aparecer juntos.

tvshow Personajes Libros Arte Tv Q Suscribirme

TVSHOW > MUSICA

Un regreso a los escenarios con clave de rock y murga

07/12/2017, 19:56 Compartir esta noticia f in t e w



LAS MÁS VISTAS

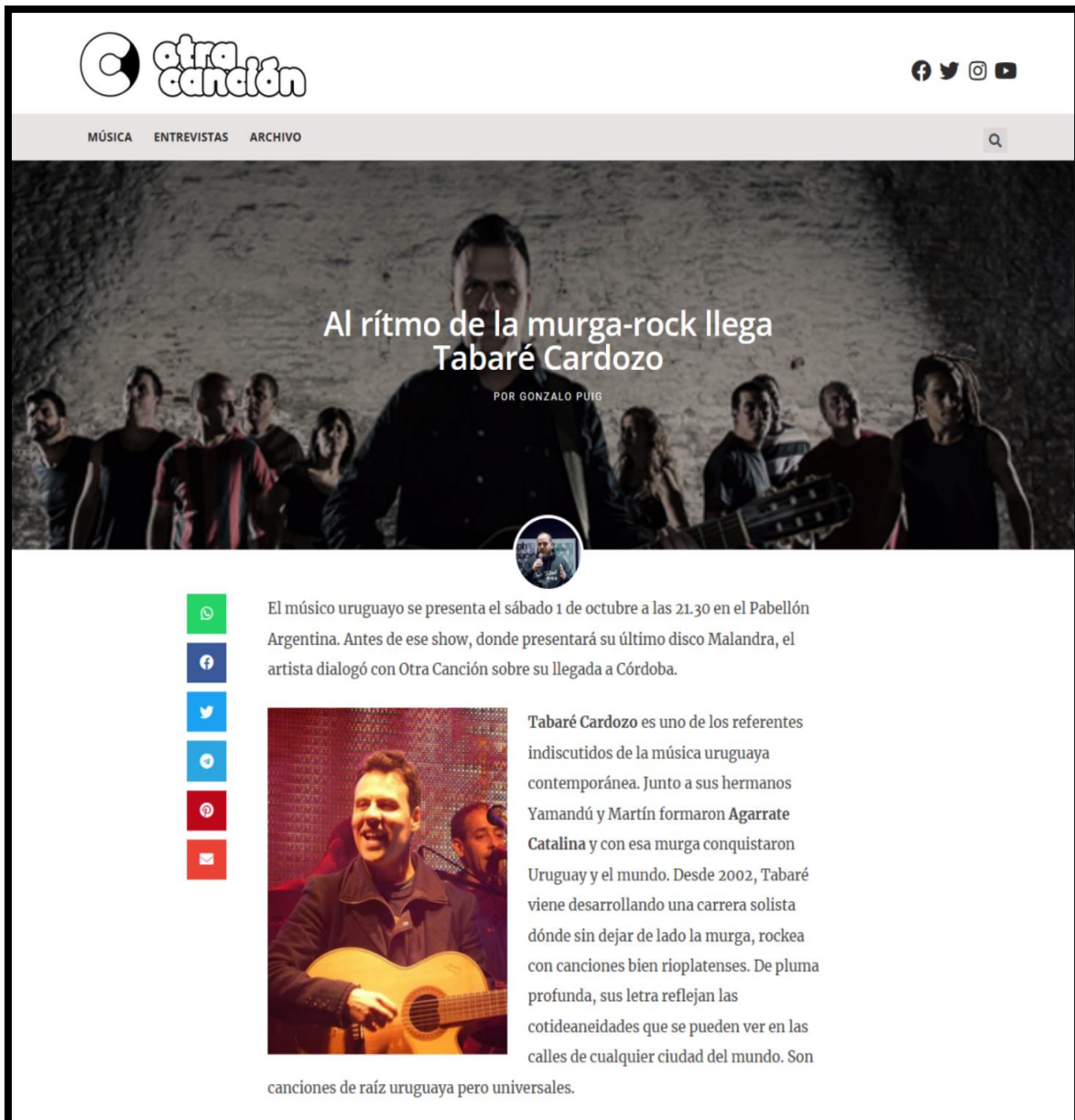
- 1 ¿Es feriado el lunes? El pedido en las redes a Lacalle Pou y la respuesta de Presidencia
- 2 Chiqui Tapia, presidente de la AFA, se subió a los festejos de la Celeste y le tiró flor de palo a Mbappé
- 3 Uruguay campeón del mundo en Sub 20: así lo reconocen las portadas de los diarios de todo el globo
- 4 Emiliano Rodríguez: el apoyo a su hermano, la jugada que los marcó y Luciano en modo tío previo a la final
- 5 Esta vez en modo campeón: Uruguay replicó la chicana a la selección brasileña en la final del Mundial
- 6 La caravana del campeón: así será el recibimiento a la selección Sub 20 de Uruguay tras ganar el Mundial

En la siguiente imagen se observa que la TV Pública argentina transmite en octubre de 2013 una noticia acerca de la gira de Tabaré Cardozo. Allí se hace referencia a la gira de presentación del disco del cantautor uruguayo, mostrando parte de su espectáculo y utilizando los conceptos de murga y rock.



Nota televisiva a Tabaré Cardozo - La TV Pública - Octubre 2013

En segundo lugar, esta conceptualización aparece en las entrevistas. En estas últimas (sobre todo las realizadas a músicos uruguayos), el entrevistador suele estar un poco más familiarizado tanto con los conceptos como con el material del cantante o la banda, y es por eso que las preguntas pueden estar un poco más orientadas al contenido musical y hacer referencia a los matices de murga incorporados por los artistas en sus obras. Allí la aproximación al término murga-rock se acerca más a ser un concepto unificado que refleja la fusión musical de ambos géneros.



The screenshot shows the homepage of the 'Otra Canción' website. At the top, there is a navigation bar with the site's logo, social media icons (Facebook, Twitter, Instagram, YouTube), and links for 'MÚSICA', 'ENTREVISTAS', and 'ARCHIVO'. A search bar is also present. The main banner features a group of musicians with the headline 'Al ritmo de la murga-rock llega Tabaré Cardozo' by 'POR GONZALO PUIG'. Below the banner, a vertical column of social media sharing icons (WhatsApp, Facebook, Twitter, Telegram, Pinterest, Email) is on the left. The article text describes Tabaré Cardozo's upcoming performance in Argentina and his musical background. A photo of Cardozo playing guitar is included, followed by a concluding sentence about his music's universality.

Otra Canción

MÚSICA ENTREVISTAS ARCHIVO

Al ritmo de la murga-rock llega
Tabaré Cardozo

POR GONZALO PUIG

El músico uruguayo se presenta el sábado 1 de octubre a las 21.30 en el Pabellón Argentina. Antes de ese show, donde presentará su último disco Malandra, el artista dialogó con Otra Canción sobre su llegada a Córdoba.

Tabaré Cardozo es uno de los referentes indiscutidos de la música uruguaya contemporánea. Junto a sus hermanos Yamandú y Martín formaron Agarrate Catalina y con esa murga conquistaron Uruguay y el mundo. Desde 2002, Tabaré viene desarrollando una carrera solista dónde sin dejar de lado la murga, rockea con canciones bien rioplatenses. De pluma profunda, sus letra reflejan las cotideaneidades que se pueden ver en las calles de cualquier ciudad del mundo. Son canciones de raíz uruguaya pero universales.

Se observa que, mayoritariamente, el concepto murga-rock está asociado a Tabaré Cardozo y sus presentaciones tanto en Argentina como en Uruguay. Esto puede deberse a que el propio artista autodefine así su trabajo en función de la mezcla de ambos géneros y que otros artistas que incursionaron en productos con matices murgueros no han catalogado sus obras.



El surgimiento del concepto en los medios

En una publicación del diario digital Redacción Rosario, Tabaré Cardozo es entrevistado acerca de la presentación de su disco "Malandra" (2016) y del contenido del mismo. El cantautor lo define como "un disco de murga rock o rockmurguero" (Carafa, 2016). No es la única vez que Cardozo definió así su música, ya que es una categorización que realiza con bastante frecuencia. Respecto del mismo disco, el músico también reveló a Clarín que su próximo disco sería "Es el más rockero de todos los discos, no tiene tanta presencia la murga canción, sino que hay más murga rock" (Clarín, 2016).

Del mismo modo, ya en 2014, y en el marco de una gira del uruguayo por Argentina, donde tanto su banda de rock como la murga Agarrate Catalina formarían parte de un mismo espectáculo compartiendo escenario, Tabaré conversó con el diario "Rio Negro". Allí, el mayor de los Cardozo, responde a la pregunta sobre si sus canciones de rock se relacionan con las murgueras; y define a sus letras como "un rock murguero" (Mendiberri, 2014).

Por otro lado, entrevistado por el diario La voz de Córdoba respecto de los aspectos que ligan a la murga con el rock, Yamandú Cardozo, director responsable de Agarrate Catalina y hermano de Tabaré, responde que dicha murga particularmente tiene mucho rock como parte constitutiva, y también que "la Catalina pertenece a la nueva camada de murgas que crecieron con el rock como banda sonora de sus vidas, por elección, por gusto, por coyuntura musical y circunstancias generacionales. Además, esta barra tiene una profunda

vocación experimental y ha sido el rock un ingrediente permanente de nuestros experimentos de fusión” (Rojas, 2016). Entonces, ambas agrupaciones tienen muy incorporada la unión de los dos géneros por diversas cuestiones y trabajan sus espectáculos en torno a la fusión de los mismos.

En lo que refiere a las bandas argentinas, no hay una línea muy marcada sobre cómo se autodefinen y que tenga relación con los productos que elaboran. Por ejemplo, en una entrevista realizada por la revista “El Mostrador” Juan Subirá (músico y compositor de Bersuit Vergarabat) afirma que “Bersuit es bastante particular porque es una banda que siempre mezcló estilos de una manera bastante lúdica, en un comienzo no teníamos claro qué estilo queríamos tocar, entonces nuestro camino siempre fue la experimentación y la mezcla. Con el tiempo nos dimos cuenta que eso también se fue transformando en un estilo propio y, bueno, la verdad es que nos dimos cuenta que nos divertía hacerlo” (Aparicio, 2020). El sentido que plantea Subirá es lúdico, experimental, una suerte de matiz musical hacia nuevas experiencias rítmicas. Esto concuerda con lo que plantea Martín Barbero a partir de pensar lo popular como masivo en clave de nuevas condiciones de existencia, ya que los productos culturales creados por la banda en términos de fusión, no tenían que ver con una necesidad impuesta por el mercado, es decir por una condición de alienación, sino más bien de disfrute, del goce por probar nuevas vivencias en lo musical. Respecto de esto, es pertinente mencionar las palabras de Barbero en relación a que “la cultura masiva no ocupa una sola y la misma posición en el sistema de las clases sociales, sino que en el interior mismo de esa cultura coexisten productos heterogéneos, unos que corresponden a la lógica del arbitrario cultural dominante y otro a demandas simbólicas que vienen del espacio cultural dominado. Estamos ante un mercado material y simbólico no unificado” (1987, pág. 249). Es así que según el autor decir que actualmente lo popular se activa a través de lo masivo, es el resultado de las mediaciones que realiza la Industria Cultural.

En líneas generales, se puede decir que, actualmente el concepto “murga rock” surge más bien de entrevistas en las que algunos músicos uruguayos emplean este término a la hora de ser consultados por este abordaje musical. En ese sentido, el concepto en cuestión no habría surgido de los medios sino que se trata más bien de un concepto auto percibido por aquellos músicos que experimentan en la fusión, sobre todo de aquellos que tienen una formación o trayectoria más murguera. No es menor en estos casos la cuestión identitaria, que es reforzada discursivamente a la hora de elaborar textos, interpretaciones y conceptualizaciones sobre las formas en que la música circula socialmente. Es por este motivo que cabe destacar la manera en la que los propios protagonistas identifican y le asignan un nombre a esta fusión musical.

Es importante resaltar que el abordaje mediático que se despliega sobre esta fusión musical se caracteriza por la sola mención de alguna murga que es invitada a cantar unas

pocas canciones con una banda de rock consolidada o bien al hacer referencia a Tabaré Cardozo. En su gran mayoría, se trata de crónicas sobre dichos shows, donde el énfasis está puesto en el rock y el agregado es la murga.

El nombre de la fusión

Como género, la murga-canción es parte constitutiva de la cultura popular del Uruguay y desde sus comienzos forma parte innegable del repertorio musical de ese país. Por tal motivo no es llamativo que, ante una nueva hibridez de la murga con otro ritmo sea el concepto “murga” el que sea utilizado como primera palabra en la combinación que da nombre a esta fusión. Junto a esto, la función poética (Jakobson, 1985, pág. 358) es más lograda en el concepto “murga-rock” que invirtiendo los conceptos en “rock-murga”. Restaría definir si se trata de una utilización a partir de una función estética (poética), por una naturalización y arraigo más profundo del concepto “murga” que tiene mucho más recorrido en la historia de la música popular del Uruguay o bien porque el concepto “rock” en relación a la producción local es un término relativamente nuevo en el Uruguay si se tiene en cuenta que en dicho país la producción del género por parte de bandas locales no tiene un recorrido tan largo como la murga. Para sostener esto último toma en consideración, además de la investigación al respecto, las palabras de Sebastián Teysera quien afirma que “si te ponés a pensar, el rock uruguayo tiene 30 años. En la dictadura no hubo rock como acá. Antes estaban Los Shakers y Los Mockers, pero en la dictadura había folklore y murga, y obvio que también a algunos los fletaron, como a Zitarrosa y Los Olimareños. El rock uruguayo existe desde el 86 hasta ahora, ponele, es muy nuevo todo” (Teysera, 2017).

Por el contrario, la murga vive y se desarrolla en el Uruguay, como hemos visto, hace más de cien años, incluso logró sobrevivir a la dictadura militar. En efecto, no es extraña la naturalización del concepto y la familiaridad con la que éste se utiliza para definir producciones que tienen algunos componentes que la caracterizan. La murga en Uruguay tiene más historia, más recorrido, más protagonismo que el rock.

En Argentina el término “murga” se asocia inmediatamente al corso porteño (sobre todo en Buenos Aires). En términos generales y específicos la versión argentina dista mucho de su homónima uruguaya. Es por eso que no existe para el caso argentino una apropiación del concepto murga tan naturalizada como sí lo está en el Uruguay. Sin embargo cuando se piensa en el rock argentino, inmediatamente aparece un abanico de artistas innegables referentes del género.

Partiendo de esta naturalización del concepto rock y de saberlo parte de la cultura popular argentina (por su trayectoria e historia) es que se puede pensar que este término tenga mucho más peso a la hora de construir conceptualizaciones de una mixtura musical

entre murga uruguaya y rock. Es por eso que en los medios argentinos se puede ver una preponderancia del concepto “Rock cuando se define el mix musical.

A partir del material analizado es claro que existen diferencias al momento de nombrar a la fusión cultural. El concepto de “Murga-Rock” es un término que no es usado con demasiada frecuencia, pero que algunos medios lo adoptan en algunas ocasiones particulares.

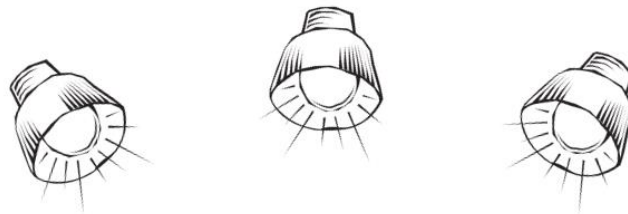
En los medios argentinos, la tendencia es mencionar a las bandas de rock y caracterizarlas como “rock fusión” o “rock alternativo”. Si bien esta diferenciación no es tajante ni absoluta (ya que algunos medios uruguayos también los nombran de esta manera), se trata de una generalidad recurrente. Cabe destacar que los medios uruguayos tampoco hacen referencias concretas a la murga-rock en forma permanente, es decir que el mero hecho de ser del vecino país y haber absorbido la cultura carnavalera o popular (con la murga-canción) no los hace utilizar la conceptualización en forma inmediata o natural, sino que también allí hay vaivenes (o resistencia) para definirlo.

Por consiguiente, se podría explicar que una asociación inmediata de los medios argentinos respecto del concepto “murga” estaría ligado al corso barrial porteño y no se haría una asociación directa (o al menos rápida) a los sonidos del Uruguay que caracteriza a las murgas de ese país.

En Argentina el rock es histórico, cultural e ideológico. En Uruguay lo es la murga. La consecuencia de eso se refleja en los medios y en la preponderancia que se le da a cada uno en la construcción discursiva que los define.

CAPITULO V

LOS ASPECTOS ARTISTICOS



Mezclando Murga y Rock

*“Desde el espacio, la cuenca del Río de la Plata parece muchas cosas;
un sistema sanguíneo, un hormiguero, un árbol genealógico.
Cientos de afluentes en una misma dirección”³³*

Pablo Dacal

Tal como se ha descrito hasta ahora, al comienzo de la fusión rítmica, los elementos fueron mezclados de un modo más instintivo e improvisado, y a partir de una matriz musical previamente incorporada en la cultura de los montevideanos y exportada hacia algunos músicos argentinos. La sumatoria tanto de elementos de candombe junto con el sonido del redoblante en tiempo de “murga” o “marcha camión” y las voces en clave de coro de murga, adornaron algunos canciones de rock, volviendo al género atractivo y novedoso para una generación crecida en los años ´90, que en su gran mayoría desconocía las fusiones experimentales del candombe beat uruguayo o la murga canción que había iniciado su camino dos o tres décadas atrás.

A continuación, algunos ejemplos de cómo se ha dado la interacción entre los géneros arriba del escenario y de qué manera se han ido modificando desde sus primeras presentaciones hasta la actualidad.

La evolución de los shows

Para analizar las dinámicas de interacción se tomaron algunos registros de las bandas de rock seleccionadas para este trabajo interpretando temas fusionados con murga. El primero de ellos fue “Murguita del sur” (1997) de Bersuit Vergarabat. Sobre esta canción se han observado varios videos grabados en vivo poco después de su estreno, y en ellos se puede ver que el coro (compuesto en aquellos años por músicos de la banda) no se disponen escénicamente como una murga uruguaya tradicional (es decir, el línea recta o semicírculo), sino que más bien se posicionan aleatoriamente en el escenario, ubicándose donde el espacio que tengan en ese momento se los permitía. Un ejemplo de esta disposición escénica que se puede observar en el video oficial del canal CMTV de esta canción³⁴, así como también en su sitio oficial *BersuitTV* donde se encuentra el video oficial del tema³⁵. En ambos casos, se presentan las mismas características. Los integrantes que tocan algún instrumento son los únicos que cuentan con micrófono de pie y que permanecen en sus lugares designados previamente, mientras que los tres cantantes se disponen en una suerte de triángulo, el

³³ Pablo Dacal. Narración en Película “Charco, Canciones del Río de la Plata”. Argentina, 2017. Dirección, Julian Chalde, (Minuto 4:26). <https://www.youtube.com/watch?v=BNDtbHcKbII&t=3s>

³⁴ Murguita del Sur, Bersuit Vergarabat, filmado en 2000. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=eU1j8ldfyvo>

³⁵ Murguita del Sur, Bersuit Vergarabat, producido por Universal Music Argentina S.A. en 2004. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=qLxJPN_FmwY

cantante principal (Gustavo Cordera) se posiciona delante de Daniel Suarez y Germán Sbarbati. Cada uno de ellos cuenta con un micrófono de mano, moviéndose libremente por el escenario. En los registros audiovisuales analizados de esta canción, sólo actúa la banda de rock, es decir no hay incorporación de elementos murguísticos, ya sean musicales o corales, siendo la batería americana adaptada a los ritmos de murga.



Murguita del Sur - Bersuit Vergarabat

A finales de los años '90, cuando esta canción comenzaba a sonar con fuerza en las radios más escuchadas de la argentina e incluso en otros países de Sudamérica y México, no era costumbre que las bandas invitasen a artistas de otros géneros a cantar con ellos. Esto más bien ocurría con las bandas “soporte” que tocaban antes del espectáculo principal o bien con algún artista del mismo ámbito aunque no era una práctica tan establecida. Con el correr del tiempo, algunas bandas de rock abrieron el juego no sólo a grabar en estudio sino que apostaron por subir a las murgas al escenario para tocar y cantar en vivo y con una aceptación muy clara por parte de sus seguidores.

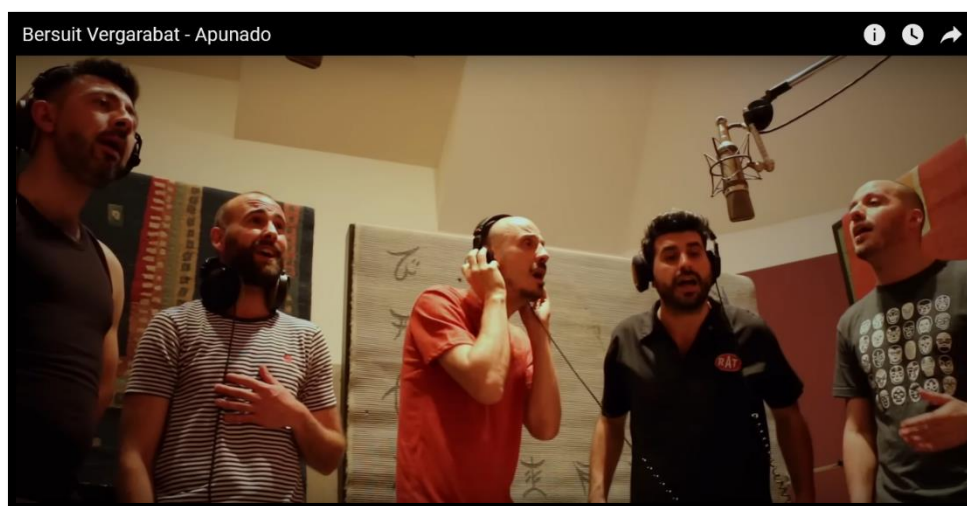
En el año 2000, la Bersuit saca a la escena musical “Negra Murguera”, canción que fue pilar fundamental de la fusión de ambos ritmos, y que sirvió para consolidar la mixtura y el encuentro de ambos géneros sobre el escenario. Con la participación de la murga uruguaya Falta y Resto, la banda de Cordera, Subirá y Suárez grabó un videoclip de promoción de la canción³⁶. Allí se observa también a Gustavo Santaolalla (productor del disco) realizando arreglos musicales en el estudio mientras los artistas graban el tema, al mismo tiempo que se intercalan imágenes de shows en vivo, donde también participan miembros de la murga. Negra murguera sirvió como primer elemento de aceptación masiva del género, lo que

³⁶Negra Murguera, Bersuit Vergarabat, filmado en 2000. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OaKkcQSHjnU>

permitió que la fusión musical se conozca más allá de las fronteras de Uruguay, país que ya contaba con experiencia en la fusión murguera y candombística con el rock.

Para 2004 Bersuit graba “El viento trae una copla” (con arreglos de murga uruguaya) que formó parte del disco La Argentinidad al Palo. En el año 2007 la canción “De ahí soy”, para su nuevo disco grabó el video oficial en su versión en vivo en el estadio River Plate que contó también con la presencia de Falta y Resto³⁷. Cordera aparece allí caracterizado con la vestimenta típica de hombre tanguero, mientras el videoclip se entremezcla con imágenes de la contaminación de la ribera bonaerense y las familias que la estaban sufriendo, que reflejan la crítica que la banda le hace a los negociados, la inacción y el desinterés gubernamental en materia de política ambiental frente a la llegada de empresas contaminantes.

Luego de varios años y con la salida de Cordera de Bersuit, la banda vuelve a grabar un disco en estudio junto con videoclips de cada una de las canciones de ese álbum. En ese disco “Apunado”³⁸ es el tema que contó con la contribución coral de Agarrate Catalina, donde la murga sumó percusión y coros.



Daniel Suarez (medio) y coro de Agarrate Catalina - Grabación de “Apunado”

Fue a partir de entonces que la presencia de la murga uruguaya en vivo, así como su aporte en grabaciones en estudio, se volvieron más frecuentes. De ahí en más, Bersuit Vergarabat ha compartido varias veces el escenario con Agarrate Catalina como banda invitada, así como también lo hicieron en diferentes eventos, principalmente en Argentina. En esta línea, desde 2014, la murga de los hermanos Cardozo también fue invitada en varias oportunidades a participar en el Cosquín Rock, en la provincia de Córdoba. Si bien en estas

³⁷ De ahí soy, Bersuit Vergarabat y Falta y resto. Estadio River, 28 de noviembre de 2007. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IMoY6jpcHAo>

³⁸ Apunado, Bersuit vergarabat y Agarrate Catalina. Buenos Aires, Agosto de 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=bkik5Vyub54>

actuaciones la murga no cuenta con la presencia de otras bandas en el mismo escenario, es hasta ahora la única que se ha destacado por ser invitada al mencionado festival cordobés.

Por su parte, la murga La Trasnochada también ha sido convocada a ser parte de eventos puntuales en los cuales también comparte cartelera con artistas de varios géneros como por ejemplo en el Festival de Otoño BA, organizado entre Mayo y Junio de 2019 en el Teatro Opera Orbis sobre avenida Corrientes, o bien en la Fiesta del Pescado y el Vino 2023, que se desarrolló en la ciudad de Gualeguaychú (Entre Ríos) y contó el apoyo del Ministerio de Turismo y Deportes de la Nación. En esta última jornada estuvieron presentes, además de ésta murga uruguaya, Abel Pintos y Victor Heredia entre otros artistas. Sin embargo, aún no se han vinculado con bandas de rock específicamente ni ha sido invitada a realizar colaboraciones con artistas de ese género.



Murga en vivo, rock en estudio

En lo que respecta a NTVG, la banda comienza a incluir sonidos de murga desde su segundo álbum en 2002. Sin embargo, tuvieron que pasar varios años para que la banda invitase a Agarrate Catalina a sumarse a sus actuaciones en vivo. En la primera etapa en que ambas bandas se presentaron juntas, la murga siempre estaba caracterizada por la vestimenta y vestuario de carnaval. Los primeros registros audiovisuales que se encontraron de esta fusión datan de 2011. Esto es, mucho después de haber incorporado sonoridad de murga a sus discos. De allí en más las participaciones en forma conjunta han sido mucho más frecuentes. Casualmente (o no) esto ocurre cuando la productora PIRCA se hace cargo de la representación artística de NTVG, Agarrate Catalina y luego de Bersuit Vergarabat. Sin embargo, la interacción con NTVG ha sido mucho menor en relación a la que la murga ha

tenido con Bersuit, siendo esta última la banda de rock con la que más ha cantado Agarrate Catalina (y también Falta y Resto) y con la cual ha compartido más escenarios, sean en shows propios, en eventos culturales o en fiestas nacionales y regionales.

En encuentros con NTVG, y según lo observado, la presencia de murga se remite a un acompañamiento del coro de voces (y también de la batería de murga) en los temas que tienen originalmente arreglos de murga, pero también en aquellas canciones en las que no cuentan con este recurso, enriqueciendo su contenido. En general estas intervenciones suelen ser sobre la segunda mitad de la canción. Un ejemplo de esto es en el tema “Navegar”, en donde Agarrate Catalina participa en un concierto de la banda de rock en Argentina en 2011³⁹. Allí lo hicieron con vestuario y maquillaje completo y con una disposición escénica propia de la murga (con micrófonos de pie). Si bien se encontraban sobre una parte elevada del escenario, lo que permitía que el público pudiese verlos, la murga se posicionó detrás incluso de los músicos de la propia banda. Aunque muy bien iluminados, la murga constituía una suerte de escenografía de fondo de NTVG.



NTVG y Agarrate Catalina - GEBA - Buenos Aires 2011

Más rock y menos murga

En lo que corresponde a La Vela Puerca conviene subrayar que, si bien tiene en su haber canciones con coro y música de murga, esto no se ha visto reflejado en shows en vivo como si lo hacen NTVG y Bersuit Vergarabat. Es interesante apuntar que esta banda, habiendo sido la primera en sumar elementos murguísticos a su repertorio, haya realizado escasas presentaciones en vivo en forma conjunta con alguna murga. Si bien Agarrate

³⁹ Navegar, NTVG y Agarrate Catalina. GEBA, Buenos Aires 2011. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RbelV1IEjQ8>

Catalina se ha hecho presente en alguna ocasión junto a La Vela, los registros existentes son de muy poca calidad y pertenecen a parte del público que ha subido grabaciones personales en la web sobre esos momentos. Tampoco han compartido escenario en los últimos años. Esto indica que no hubo una intencionalidad, como por ejemplo la tuvo Bersuit, de dejar registro elaborado y de alta calidad de su colaboración, así como tampoco de expandir esta forma de intercambio inter género. El único momento en que este grupo de rock con una murga por fuera de los temas de estudio, ha sido al grabar la canción “Al sur del Atardecer” junto a la murga Cayó la Cebra⁴⁰ (2016).



Videoclip de “Al sur del Atardecer” - La Vela Puerca junto a Cayó la Cebra

En este videoclip la murga no está caracterizada en ningún momento como tal, sino que sus componentes se encuentran como un integrante más de la banda. Esto hace que, quien vea el video y desconozca a sus protagonistas pueda pensar que se trata de integrantes de la misma banda o bien no distinga a los músicos de rock de los murguistas.

Finalmente, su emblemático tema “José Sabía” (el más murguero de su repertorio) tampoco ha sido tocado en vivo con ninguna murga. Este tema, así como “El viejo” (ambos del disco “De bichos y Flores”) fueron escritos y producidos musicalmente junto con Alejandro Balbis, reconocido murguista uruguayo. Balbis también produjo discos a varios artistas como La Mancha de Rolando, Jorge Drexler, Adriana Varela, Árbol y a Falta y Resto, murga de la cual también formó parte. Además, y debido a su vasta experiencia dentro del género carnavalero, brindó asistencia artística también en los discos “Hijos del Culo” y “La Argentinidad al Palo” de Bersuit Vergarabat, y “Aunque cueste ver el sol” de NTVG.

⁴⁰ Esta murga, a diferencia de Falta y Resto o Agarrate Catalina no cuenta con una trayectoria tan amplia y su plantel no es tan estable como el de las otras murgas, por lo que tampoco hacen presentaciones en vivo con otras bandas y sólo en algunas ocasiones muy puntuales ha cantado junto a otros artistas.

¿Cómo actúan los invitados?

Si se piensa en limitaciones o diferencias estéticas en los shows que comparten una murga y una banda de rock, hay algunos aspectos de la observación que cabe destacar. Mientras que en las funciones de rock puede existir una adaptación de los murguistas, no sucede lo mismo cuando los rockeros se presentan junto a las murgas. Inicialmente, como se ha mencionado, había una tendencia de las murgas a utilizar sus trajes y maquillaje carnavaleros junto a las bandas de rock. Esto era mucho más común en las primeras intervenciones en conjunto, tanto de Agarrate Catalina como de Falta y Resto. Con el correr del tiempo, esto fue cambiando, y las murgas que ya son reconocidas por actuar junto a las bandas de rock, fueron dejando de lado su montaje característico para adoptar un look más acorde al rock.

Sin embargo, hay ocasiones en las que la murga conserva su fachada más carnavalera, por ejemplo en eventos destacados o más bien “formales” como son los que se brindan en salas más distinguidas de su país, como el Teatro Solís, el estadio Antel Arena o en alguna Fiesta Nacional de las tantas organizadas a lo largo de la Argentina, es decir en espacios donde la concurrencia del público puede ser más diversa y no sólo esté compuesto por parte de su público seguidor. Un ejemplo de esto es en una de las últimas presentaciones de Bersuit con Agarrate Catalina en ocasión de la Fiesta Nacional del Sol, en Argentina durante febrero de 2023.



Fiesta Nacional del Sol - San Juan, Febrero 2023 - Transmisión de La TV Pública

En dicha ocasión la murga contaba con la apariencia propia de su género ya que había sido invitada a actuar en forma individual y tuvieron su bloque interpretando parte de su repertorio murguero. En esa oportunidad, La Catalina tomó un rol más protagonista junto a la

banda de rock a nivel escénico y en relación a eventos anteriores, ya que se los pudo ver en la misma línea que los músicos y compartiendo el mismo espacio escénico que los cantantes de rock. Entonces, el despojo de su vestuario y maquillaje no es parte de una evolución que hayan hecho los murguistas hacia un lugar puntual, sea de crecimiento o de reconocimiento de su género en el campo del rock, sino que se trata de decisiones relativas a los espacios en los que los shows van a llevarse a cabo, ya que hay ocasiones en que las murgas siguen conservando su singular caracterización de carnaval.

Una síntesis de lo observado

Después de lo analizado, se puede ver cómo en la conjunción escénica de ambos géneros se conforma una estética más adaptada a los músicos de rock. Si la banda de rock es invitada a reversionar un tema de murga los músicos no se adaptan al formato murguero, sino todo lo contrario. La murga puede o no estar identificada con maquillaje y vestuario carnavalero, pero los rockeros no se camuflan ni se pierden entre los cantantes de murga, muy por el contrario, no abandonan nunca su “status” de cantantes de rock. En este sentido se observa cómo existe una supremacía del género rock por sobre el género murga sea cual fuere el grupo invitado a cantar con el otro. Cabe destacar también que la murga se hace presente junto a las bandas de rock específicamente en aquellas canciones con contenido social o comercial, pero que no en los fragmentos o canciones satíricas y humorísticas que pueden formar parte de los espectáculos de la murga. En ese sentido, lo que prima es el contenido que pueda ser compartido (y entendido) por el público general. Esto es que, si el público nunca vió a una murga o desconoce el género, esto no será un impedimento para la comprensión y el disfrute del espectáculo, ya que las competencias del receptor nunca se ponen en juego en estas fusiones.

En lo que respecta a temas grabados en estudio con arreglos de murga, NTVG tiene bastante menos temas que, por ejemplo Bersuit Vergarabat, pero varios más si se la compara con La Vela Puerca. Lo mismo sucede con las participaciones en vivo con las agrupaciones de ambos géneros. Bersuit fue la que más ha interactuado a lo largo del tiempo y lo ha hecho tanto en estudio como en vivo, incluyendo a Falta y Resto y a Agarrate Catalina. Por su parte, La Vela Puerca no acostumbra invitar a ninguna murga a compartir escenario (más allá de la grabación con Cayó la Cebra), por lo que no se puede hasta el momento realizar evaluaciones sobre sus formas de interacción con el género murguero.

Las cantarolas y el rock

Agarrate Catalina ha sido un murga que desde que dió sus primeros pasos en la movida carnavalera ha dejado su marca personal, no sólo en lo referente a sus espectáculos sino a todo lo que produce como colectivo artístico. Desde incluir a León Gieco en sus giras hasta incorporar pantallas como elemento para poder girar con su espectáculo sin tener que preocuparse por el traslado de la escenografía. Dentro de estas nuevas propuestas que la murga presenta, “La Catalina” viene haciendo presentaciones desde el año 2013 denominadas “Cantarolas”. Esto empezó como una suerte de despedida de año organizada en el escenario del Museo de Carnaval (Montevideo) y tenía como idea principal juntarse a tocar entre amigos y el público que los seguía. Debido al éxito que tuvieron estos encuentros, que cada vez se poblaron más de gente y sumaban más artistas, decidieron exportarlo. No se trata de un espectáculo tradicional de murga, sino más bien de reunión distendida con músicos amigos e invitados que van pasando por el escenario durante las casi tres horas que usualmente duran estas cantarolas.



Don Osvaldo y Agarrate Catalina - Antel Arena, marzo 2021 - Foto Mauricio Rodríguez

Este novedoso formato ha dado la posibilidad de experimentar fusiones y ritmos a algunos músicos de rock que, de otra manera, no hubiesen incluido murga en sus canciones. A modo de ejemplo, la primera a mencionar es la banda de rock metal A.N.I.M.A.L, con quien luego de haber compartido escenario de cantarola en varias ocasiones, grabaron en 2023 el tema “Real”⁴¹. La segunda banda es Don Osvaldo, con quien también, al igual que sucedió con Andrés Giménez (A.N.I.M.A.L), a partir de haber sido invitado en varias oportunidades a cantar en estas instancias más informales, se constituyó un vínculo con la murga que permitió

⁴¹“Real” A.N.I.M.A.L feat Agarrate Catalina. Publicado el 23 de Junio de 2023. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=CA1T_JAUyWY

colaboraciones mutuas. En este último caso, la murga aún no ha sido incorporada a la discografía de Don Osvaldo, sino que se remite solamente a cantar en vivo.

Otras bandas en la misma línea:

En 2014 Los Auténticos Decadentes grabaron el video oficial de “Los pibes se portan bien”⁴² junto con Agarrate Catalina, canción que incluyeron en su álbum número diez, el que también contó con la presencia de otros artistas de diferentes géneros. Los Decadentes siempre ha sido una banda que se ha movido dentro de un abanico amplio de musicalidad, sin embargo se la cataloga dentro del género rock, y en esa ocasión también ha sumado murga uruguaya junto a otros artistas para su disco “Y la banda sigue”. No obstante, no se ha encontrado registro ni se ha podido documentar si han compartido escenario en otras oportunidades con esta u otra murga uruguaya (más allá de la grabación del video oficial) como sí lo hicieron otras bandas. Del mismo modo, el grupo platense “Cruzando el Charco” es de las últimas bandas de rock argentino que ha integrado murga uruguaya a su repertorio. Muestra de ello es el tema “Barrio” que canta con la contribución coral y musical de Agarrate Catalina, murga con la cual también ha grabado un videoclip que se encuentra en su canal oficial de Youtube⁴³.

Finalmente, la última gran hazaña de Agarrate Catalina en materia de fusión de ritmos se produjo en noviembre de 2023 en ocasión de los Grammy Latinos, donde fue invitada por el Músico Bizarrap a cantar junto a Milo J, en la apertura del evento. Esto le abrió una ventana en el mundo artístico a la agrupación uruguaya que podría significar la apertura a otras colaboraciones con artistas de otros géneros que también busquen funcionar con murga.



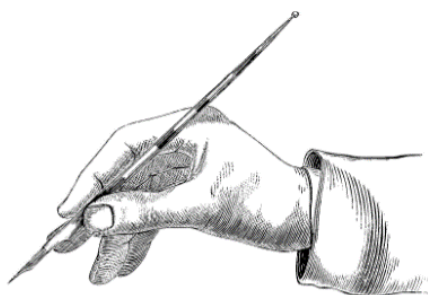
Bizarrap junto a Agarrate Catalina - Latin Grammy - Sevilla 2023

⁴² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FroHcZNyqNk>

⁴³ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=w5twvdSkTHM>

CAPITULO VI

CONSIDERACIONES FINALES



Conclusión

*“cuando un género está vivo, está en conflicto.
No es estable, es equilibrado...
son fuerzas que están luchando por imponerse y no se impone ninguna.
Y en ese caldo está el género vivo”⁴⁴*

Mohammad Habbibi “El Rodra” Guerra.

Llegado a este punto, es importante preguntarse acerca de cuál es el estado actual del proceso de fusión entre el Rock y la Murga Uruguaya, y por tal motivo es preciso fijar algunos parámetros para realizar un análisis. Por ejemplo, ¿de qué manera se debe observar y analizar esta unión musical?, ¿Es esta mezcla el resultado de la expansión global de la economía que también abarca el campo de la cultura popular?, ¿Esta asociación musical tiene como único objetivo masificar el consumo de los productos de ella resultantes? De ser así, ¿desaparecen, como dicen Adorno y Horkheimer los rasgos identitarios particulares de cada género frente al aparato de la Industria?

Frente a esto se puede sostener que, tal como lo indica Barbero “pensar lo popular desde lo masivo no signifique, no deba al menos significar automáticamente alienación y manipulación, sino unas nuevas condiciones de existencia y de lucha, un modo nuevo de funcionamiento de la hegemonía” (1987, pág. 248). Entonces, si se piensa que la cultura masiva no mantiene una posición estática en el sistema de clases, se puede aceptar la propuesta del autor y entender que, hacia el interior de la cultura, coexisten elementos provenientes de espacios culturales diversos, algunos dominantes y otros dominados. Es por esto que cabe señalar que la masificación de los productos populares no necesariamente implica una subordinación a las condiciones impuestas por el mercado, sino que es importante comprender que muchos de ellos se activan, visualizan y consumen desde lo masivo, y que ello es consecuencia de las mediaciones de la Industria Cultural, pero que esto no implica necesariamente la pérdida sus características particulares.

En el caso puntual de esta fusión que vincula al rock con la murga uruguaya, durante la primera década del 2000, algunas bandas de rock rioplatenses encarnaron una forma de musicalidad que incorporaba matices y sonoridades del Uruguay. Sin embargo, esto no se cristalizó como una característica propia de las bandas sino que más bien se puede decir que fue un periodo transitorio. A pesar de que esta mixtura no se consolidó como una particularidad de los músicos de este género, en los años posteriores hubo algunas vueltas atrás y la murga volvió a sonar, aunque de un modo más aislado, en el rock del Río de la Plata. Las bandas continuaron cantando sus canciones más murgueras, sobre todo en shows en vivo, acompañadas muchas veces por murgas uruguayas invitadas a participar de las

⁴⁴ Fragmento de la entrevista a Mohammad Habbibi “El Rodra” Guerra . En Película “Charco, Canciones del Río de la Plata. (min 55:16) <https://www.youtube.com/watch?v=BNDtbHcKbII&t=3s>

veladas.

Por tal motivo, se puede sostener que esta forma conjunta de hacer música es solo el producto de encuentros lúdicos, de experimentación rítmica sin un fin mercantil específico. Esto implica que, en principio, no se percibe una búsqueda de ampliar sus audiencias ni obtener rédito económico. Los encuentros o colaboraciones entre bandas de rock y murgas suelen ser esporádicos, más bien de cooperación y con el fin de generar y fortalecer los vínculos musicales entre ambos géneros. Si bien hay ocasiones en las que los murguistas realizan aportes musicales y corales en grabaciones de discos de rock, éstas se dan por una lógica más bien fraternal y de una contribución mutua que se ha generado entre los artistas.

Aparece entonces la posibilidad de pensar esta mixtura musical por el simple hecho del goce, del mero entretenimiento como objetivo primordial. La presencia de los integrantes de cualquiera de los dos géneros en un show del otro, enriquece tanto musical como artísticamente el evento. Quizás la respuesta esté allí y la búsqueda sea la de brindar un espectáculo de mayor calidad, con una estética visual y coral más atractiva para los espectadores que van a ver una función puntual pero también tienen la oportunidad de ver músicos de otro género en escena. Por eso, es pertinente en este momento tomar una frase de la antropóloga María Eugenia Domínguez, quien escribió que “el quehacer musical está lejos de agotarse en la grabación y la escucha de música grabada (...) la experiencia primordial se suscribe al vivo” (2012, pág. 4). Es así que, vivenciar un espectáculo de rock y murga en persona, dista mucho de la simple composición de una melodía y arreglos corales de voces que puede plasmarse en un disco o en elementos audiovisuales.

En cuanto a la posibilidad de que esta combinación de géneros se transforme en un nuevo movimiento artístico musical, cabe plantearse algunos interrogantes fundamentales a tener en cuenta, como por ejemplo si es posible estar presenciando actualmente el nacimiento de un nuevo estilo de hacer murga, o bien si es factible pensar que esta colaboración mutua que ambos géneros realizan se transforme en un nuevo género o un subgénero del rock. Entonces, eso nos llevaría a la siguiente pregunta: ¿Es este fenómeno sólo un eslabón de la cadena evolutiva del rock y de la murga, puntual, concreto, propio de una época o más bien ha sido el punto de partida, el germen para la construcción de nuevas formas de comunicación musical? ¿Quedará ésta sólo como parte de la experiencia concreta, colaborativa y contextual de las bandas de rock de esta era o podrían sumar con el tiempo algún elemento más a la cultura popular?

Por otro lado, al conocer las formas en que el murga y rock han interpelado a los sujetos y construido diversas narrativas a lo largo del tiempo, se debería indagar, en principio, qué nuevas narrativas propondría la murga-rock para lograr interpelar socialmente a los sujetos. Asimismo, poder conocer de qué manera en este punto la comunicación y la cultura, harían frente a nuevas formas de resignificación que permita el surgimiento y el

desplazamiento de nuevos discursos sociales. Finalmente, poder analizar el rol de los medios de comunicación, así como el de los propios músicos, observando si logran apropiarse del término murga-rock, o si surge algún otro término que lo defina, tanto dentro del terreno de lo musical como por fuera de su campo. Solo un estudio diacrónico en profundidad podrá dar cuenta de las transformaciones que puedan surgir y se puedan obtener respuestas más sólidas que presenten interés en los lectores.

El término Murga-Rock hoy

Sobre la última parte de este trabajo, se ha visto las formas en que pocos medios y los propios artistas han calificado a la unión de ambos géneros. No hay certeza que el concepto “murga-rock” (como lo denominan algunos) vaya a ser el que definitivamente sirva para nombrar un posible nuevo género.

Surge de este relevamiento que “murga-rock” no es un concepto institucional designado por la industria musical, sino que emerge del centro mismo de las prácticas de experimentación artística de los protagonistas. Hasta el momento, a pesar de haber pasado algunos años de existir como un producto cultural con identidad y características propias y bien definidas, ni los medios ni la maquinaria comercial han categorizado a este fenómeno como un estilo dentro del rock, mucho menos aún lo catalogado como un nuevo género en auge. Sin embargo, lo que es innegable es la matriz constitutiva de identidad rioplatense que corre por el interior de este subgénero.

Juan Subirá destaca que “la música y el arte tienen una función social vital para todos nosotros, porque es muy importante poder expresarse de cualquier manera” (Aparicio, 2020). Entonces, todas esas maneras de expresión a las que refiere el cantante de Bersuit, (incluida la fusión con la murga), forman parte de un hacer musical que viene sucediendo en un sector del rock y del cual no se está hablando demasiado. Pese a eso, este fenómeno no ha sido jerarquizado a pesar de componerse por elementos claros y nutrirse de dos géneros de larga data, con amplia trayectoria y que son reconocidos culturalmente; el rock con preponderancia en Argentina y la murga en el Uruguay.

¿Presenciamos un salto evolutivo?

Si tal como dice Alejandro Terán, “uno no hace la música que le gusta, hace la música de lo que está hecho” (Chalde, 2017) entonces es lógico que en estas bandas, que están hechas del conjunto de la musicalidad rioplatense, existan matices musicales de ambas orillas, y que por una cuestión natural sus producciones hayan virado en algún momento de sus carreras hacia esas sonoridades que les resultaban familiares y cercanas justamente porque fueron parte constitutiva de su ser.

Considero personalmente, que esta mixtura musical se trata de una particularidad propia de la identidad musical rioplatense, donde entran en juego aquellas nostalgias del pasado, con el tango y milonga, el ritmo de los tambores, el olor a fuego al calentar las lonjas de los tambores en el porteño San Telmo y el montevideano Barrio Sur. Las diversas músicas que confluyen en estas ciudades portuarias conforman un paisaje sonoro de apropiaciones mutuas que pone en juego la identidad propia: la construye, la resignifica, la amplifica y la vuelve tradición. El sonido de dos países, que fueron uno, se mezclan. La murga-rock podría ser la síntesis de esa conjunción, podría formar una nueva identidad rioplatense. Los límites geográficos los pone el hombre, pero la música los derriba, genera puentes, traza nuevos mapas, borra las líneas divisorias: crea Cultura.

A partir de lo analizado en capítulos anteriores, queda claro que tanto la murga como el rock tiene una fuerte identificación con lo popular, además de ser expresiones artísticas que se caracterizan por tener una importante carga ideológica. En ambos casos, las narrativas se relacionan con los saberes y sentires populares, y se puede reconocer también en algunos casos que la estrategia melodramática juega un rol fundamental como recurso interpelativo. En este sentido entonces, se debe entender al rock y a la murga no sólo como simples piezas que constituyen un segmento más del campo cultural, sino como parte de un sistema simbólico complejo. En tanto elementos de comunicación y transformación dentro de la cultura, es necesario entender también su carácter de proceso productor de significaciones, ya que los receptores no tienen una relación simple y unidireccional (emisor-receptor), ni homogénea, ni tampoco se limitan sólo a una escucha o a un consumo pasivo sino que, además de decodificar, también producen sentido a partir de lo consumido. Las formas en las que la interpelación musical y la participación en el campo político y social, que caracterizan tanto a la murga uruguaya como al rock, abordan a los sujetos como generadores de sentido y al mismo tiempo como vehículo social de representaciones colectivas.

Quedará por ver si más adelante hay un vuelco completo hacia este estilo de hacer rock fusionado con murga, si emergen otras bandas cuyo interés sea sólo componer desde este estilo musical, o si solo ha sido un momento transitorio puntual de los grupos mencionados, un punto sincrónico en la evolución del rock rioplatense.

“Yo no soy de aquí

Pero tú tampoco.

De ningún lado del todo y

De todos lados un poco.

Lo mismo con las canciones, los pájaros, los alfabetos

Si quieres que algo se muera, déjalo quieto...”

(Jorge Drexler - Movimiento)

Bibliografía

- Aharorían, C. (2 de marzo de 1990). ¿De dónde viene la murga? *Semanario Brecha*.
- Alfaro, M. (1991). *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte: El carnaval heroico (1800-1872)*. Montevideo: Trilce.
- Alfaro, M. (1998). *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce.
- Althusser, L. (2010). Tres notas sobre la teoría de los discursos. En *Escritos sobre psicoanálisis. Freud y Lacan*. México: Siglo XX.
- Aparicio, E. (20 de Febrero de 2020). Bersuit Vergarabat y Womad 2020: "Tenemos canciones con críticas sociales y políticas y mucha ironía social". *El Mostrador*. Obtenido de <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/02/20/bersuit-vergarabat-y-womad-2020-tenemos-canciones-con-criticas-sociales-y-politicas-y-mucha-ironia-social/>
- Bajtín, M. (1987). La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. En *El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bajtín, M. (1990). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XX.
- Barbero, J. M. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1988). Los usos del Pueblo. En *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, P. (2007). Espacio social y poder simbólico. En *Cosas Dichas*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant Luc J.D. (1995). La Lógica de los campos. En *Respuestas: Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Brunner, J. J. (1988). Notas sobre la cultura popular, industria cultural y modernidad. En *Culturas Transnacionales y Culturas Populares*. IPAL.
- Carafa, S. (11 de Octubre de 2016). Un cronista de la condición humana. *Diario Redacción Rosario*. Obtenido de <https://redaccionrosario.com/2016/10/11/un-cronista-musical-de-la-condicion-humana/>
- Chalde, J. (Dirección). (2017). *Charco, Canciones del Río de la Plata* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=BNDtbHcKbII&t=3s>
- Chouitem, D. (2017). Cádiz, cuna de la murga uruguaya: ¿mitificación de los orígenes? *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, 24-64.

- Clarín, R. D. (8 de Diciembre de 2016). Tabaré Cardozo: Venir a la Argentina me alivia. (N°8).
- Cleiman, C. (9 de Agosto de 2019). Miguel Cantilo: el autor de "La marcha de la bronca" habla del lugar de la canción de protesta hoy. *Rolling Stone*. Obtenido de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/miguel-cantilo-historia-detras-la-marcha-bronca-nid2275892/>
- Contursi, Maria Eugenia y Ferro, Fabiola. (1999). Mediación, inteligibilidad y cultura. *Documento de la Cátedra, Teoría y Practicas de la Comunicación II*, Stella Martini.
- Daniel, M. (2020). El estudio del rock en nuestro país: ¿Una historia de resistencia? *Conexiones*, 4-11. Obtenido de <http://ojs.ucp.edu.ar/index.php/conexiones/article/view/492>
- Del Mazo, M. (30 de Abril de 2017). *Pagina 12*. Recuperado el 9 de marzo de 2022, de <https://www.pagina12.com.ar/34787-el-hombre-de-la-calle>
- Diverso, G. (1989). *Murgas: La representación del carnaval*. Montevideo: Coopren.
- Dominguez, M. E. (2012). "Cancionistasdel Río de la Plata. Despues del rock: una música popilar para el siglo XXI". (M. Graziano, Ed.) *Revista Transcultural de Música*(16), 1-5. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82224815019>
- Favoretto, M. (Julio de 2013). Charly García: Alegoría y rock. *Música Popular. Revista Campiñas*, 1, 97-123.
- Ford, A. (2002). Comunicación. En C. Altamira, *Términos Críticos de la Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Fornaro Bordolli, M. (25 de Noviembre de 2009). Patria adentro, patria afuera: canción e ideología en la música popular uruguaya hasta 1985. *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña*(24).
- Fornaro Bordolli, M. (6 de Junio de 2002). Los cantos inmigrantes se mezclaron. La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes. (S. d. Etnomusicología, Ed.) *Revista Transcultural de Música* N°6(6).
- Frith, S. (1996). Music and Identity. En S. H. Gay, *Questions of culture of cultural identity*. London: Sage.
- Garcia Canclini, N. (1997). Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, III(5), 109 -128. Recuperado el 14 de Abril de 2022
- García, C. (19 de enero de 2012). Qué fue de tu vida. (F. Pigna, Entrevistador) Obtenido de <https://youtu.be/uzz8CsMgNp8>
- Goldman, G. (27 de febrero de 2000). La murga no vino de Cádiz. *Diario El Observador*.
- Gramsci, A. (1976). "Observaciones sobre el folklore" Cuaderno 27. En *Cuadernos de la Carcel: Literatura y Vida Nacional*. Mexico: Juan Pablos Editor.

- Horkheimer, M. y. (1971). La Industria Cultural. El iluminismo como engaño de las masas. En *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sur.
- Jakobson, R. (1985). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Planeta - Agostini.
- Logan Prat, C. (3 de Octubre de 2012). La murga se metió en el corazón popular. *La Viola*. Obtenido de <https://tn.com.ar/musica/noticias/2012/10/03/tabare-cardozo-la-murga-se-metio-en-el-corazon-popular/>
- Madoery, D. (2010). Innovación y cambio en Música popular. El rock en Argentina. Ponencia presentada en XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología. Córdoba. Obtenido de https://www.academia.edu/4211369/Innovaci%C3%B3n_y_cambio_en_M%C3%BAsic_a_popular_El_rock_en_Argentina
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mendiberri, M. P. (8 de Junio de 2014). El Rock y la murga conviven en un escenario. *Diario Río Negro*. Obtenido de https://www.rionegro.com.ar/el-rock-y-la-murga-conviven-en-un-escenario-DSRN_2590792/
- Olivera, Rubén y Aharonián, Coriún. (2013). "Musica". *Comisión de los bicentenarios. Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales*. Montevideo, Uruguay.
- Piñeiro, E. (2009). Paz, amor y rock and roll. Cultura y contracultura juvenil en la década del '60. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. San Carlos de Bariloche: Universidad Nacional del Comahue.
- Piñeyrúa, P. (Junio de 2020). Tesina de grado "Aproximación semio-discursiva a la murga uruguaya. La palabra carnavalera". Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Carrera de Comunicación Social.
- Plaza, G. (29 de Diciembre de 2012). Tabaré Cardozo, el hombre que le puso rock a la murga uruguaya. *La Nación. Suplemento espectáculos. Música*.
- Rivera Rodriguez, G. (16 de Junio de 2020). Las 'Murgas' como motor de resistencia política en la dictadura uruguaya. *"Carnaval y dictadura. Los mecanismos de elusión a la censura"*. Vigo, España: Universidad de Vigo. Catedra Unesco de carnaval y patrimonio. Obtenido de <https://esgalicia.gal/es/vivir-en-galicia/las-murgas-como-motor-de-resistencia-politica-en-la-dictadura-uruguaya>
- Rodriguez, M. (14 de septiembre de 2021). *Viaje al origen de la murga canción*. Obtenido de Revista Dossier: <http://revistadossier.com.uy/musica/viaje-al-origen-de-la-murga-cancion/>
- Rojas, R. (8 de Febrero de 2016). Agarrate Catalina llega a Cosquín Rock. *Diario La Voz*. Obtenido de <https://www.lavoz.com.ar/vos/musica/agarrate-catalina-llega-cosquin-rock/>
- Steimberg, O. (1993). Propositiones sobre el género. En *Semiotica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

- Tapia, V. (8 de Julio de 2018). Reescribir el rock argentino. *Zigurat, Memorias/Música*. Obtenido de <https://revistazigurat.com.ar/reescribir-la-historia-de-los-origenes-del-rock-argentino/>
- Teysera, S. (17 de Noviembre de 2017). La Vela Puerca: "No fuimos clásicamente uruguayos". (S. Chaves, Entrevistador) Obtenido de <https://silencio.com.ar/entrevistas/en-profundidad/la-vela-puerca-no-fuimos-clasicamente-uruguayos-25882/>
- Verón, E. (1993). El sentido social como producción discursiva. En E. Verón, *la Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones. *Trans - Revista Transcultural de Música*. Recuperado el 19 de Enero de 2022, de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica>
- Vitale, C. (20 de Octubre de 2013). Una síntesis uruguaya de murga y rock. *Página 12*. Obtenido de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-30264-2013-10-20.html>