

Murga hispanouruguaya y medios de comunicación: procesos de creación, difusión y recepción¹

Marita Fornaro Bordolli²

Resumen: Este artículo explora la relación entre la murga uruguaya - género de teatro popular carnavalesco surgido en el siglo XIX a partir de modelos españoles - y los medios de comunicación, considerando aspectos vinculados a los procesos de creación, difusión y recepción. Se analiza la evolución de este vínculo desde comienzos del siglo XX, el valor del procedimiento del *contrafactum*, es decir, de la creación de nuevos textos sobre músicas mediatizadas, la presencia de las agrupaciones en la radio, la fonografía y los medios audiovisuales, la influencia de internet, y la presencia de estas tecnologías en la temática murguera. Se considera el aporte del arte gráfico en las ediciones fonográficas y los problemas que derivan del uso del *contrafactum* con respecto a las leyes de derechos de autor.

Palabras clave: murga hispanouruguaya, medios de comunicación, industria fonográfica uruguaya, música y arte gráfico.

1. Introducción

Este trabajo explora diferentes aspectos de la relación de la murga hispano-uruguaya con los medios de almacenamiento y difusión de la música, con atención a la presencia y utilización de estos medios, su influencia en los procesos de creación y recepción del género y el tratamiento de los medios como una de las temáticas desarrolladas en el repertorio murguero.

Como ya hemos definido en otros trabajos, el tipo de conjunto identificado como *murga* surge en el ámbito del Carnaval de Montevideo, capital del país, a fines del siglo XIX, a partir de modelos españoles. Se desarrolla durante todo el siglo XX, adquiriendo los caracteres de teatro popular y de género polifónico predominantemente masculino. Su representatividad respecto a la cultura popular uruguaya, en aumento hasta la

¹ Este trabajo resume resultados de los siguientes Proyectos I+D: "La radiodifusión y el disco en Uruguay: un estudio sobre oralidad mediatizada" (2002/2004); "Músicas, escenas, escenarios en el Uruguay de los siglos XX y XXI", financiados por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, Uruguay (Responsable: Marita Fornaro) y "Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica" (Ref.:HAR2009-10865) de la Universidad de Oviedo. (Responsable: Ángel Medina Álvarez).

² Licenciada en Musicología (1986) en Ciencias Antropológicas (1983) y en Ciencias Históricas (1978) por la Universidad de la República de Uruguay. Ha obtenido el DEA en el Doctorado en Música de la Universidad de Salamanca y también en el Doctorado en Antropología.. Actualmente es Coordinadora del Departamento de Musicología de la Escuela Universitaria de Música y del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste, Universidad de la República, Uruguay. Es Secretaria de la Rama Latinoamericana de la IASPM. E-mail: diazfor@adinet.com.uy

actualidad, tiene que ver con su pertenencia de clase y su núcleo expresivo, el cual combina música y artes escénicas con un mensaje verbal que desarrolla un humor carnavalesco basado en el comentario, la crítica y la sátira sobre los acontecimientos sociopolíticos de actualidad en el país.

2. Murga y música mediatizada: una relación definitoria para el género en los siglos XX y XXI.

Los procedimientos literarios, musicales y escénicos que caracterizan la murga uruguaya tienen su origen en las murgas y chirigotas de Andalucía, Extremadura, Castilla. La estructura básica del repertorio anual es similar a la que se da en los carnavales gaditanos: *saludo* o *presentación*, *cuplés* (también se utilizaron los términos *salpicón* y *pericón*), *retirada* o *despedida*. La organización polifónica incluye voces de *bajos*, *segundos*, *primos*, *sobreprimos* y *tercia*³. Los instrumentos tradicionales son bombo, platillos y redoblante; en la actualidad se utiliza también la guitarra y, ocasionalmente, otros instrumentos. Los conjuntos del carnaval decimonónico, en España y América, emplearon músicas tradicionales para un procedimiento que los caracteriza, el *contrafactum* sobre piezas conocidas. Al surgir la música mediatizada a través de la grabación y luego la radiodifusión, se recurrió a las canciones populares, ya sea del ciclo anual entre carnaval y carnaval, o a aquéllas que perduran a través de los años.

Esta unión de aspectos tradicionales con elementos mediatizados ha tenido consecuencias en el tratamiento del género desde la musicología. Como hemos analizado en nuestro trabajo sobre los estudios referidos a la música popular uruguaya en su primer medio siglo (Fornaro, 2011), la murga presentaba a los investigadores uruguayos, con Lauro Ayestarán como figura conductora, el problema de “resistirse” a la clasificación de “lo folklórico” según el paradigma imperante en el país (y en la región) hasta por lo menos la década de 1970, a pesar de su origen tradicional y del mantenimiento de una serie de estructuras propias de su expresión “folklórica” en España (tales como el procedimiento del *contrafactum* sobre melodías conocidas, el carácter coral, la integración masculina, el contexto carnavalesco). La murga rompía con la

³ Para una visión general sobre la murga *cfr.* Diverso, 1989; Lamolle y Lombardo, 1998; Fornaro, 1999.

exigencia de anonimato y “pureza” de la transmisión oral tradicional: el *letrista*, es decir, quien compone nuevos versos sobre melodías conocidas, es, junto con el director, el personaje más conocido de cada agrupación, y las melodías utilizadas son en su gran mayoría, desde mediados de la década de 1920 y hasta la actualidad, conocidas a través de la radio y el disco, con autor también conocido. Debe anotarse, sin embargo, que estos aspectos no impidieron a Paulo de Carvalho Neto, investigador pionero en el tema, desarrollar el primer trabajo minucioso sobre el género (1967) y sobre otras manifestaciones carnavalescas, de mayor o menor grado de ajuste a los rasgos que se exigían para un “hecho folklórico”. Por otra parte, en las dos últimas décadas se han producido varias investigaciones desde diferentes disciplinas centradas en el aspecto literario de la murga, enfoque que, en ciertos aspectos, mutila la expresión murguera por su carácter de teatro popular y por el carácter de sus procedimientos creativos que vinculan tan estrechamente textos y música.

La utilización de músicas mediatizadas permitió a las murgas profundizar en el humor musical, además de facilitar la persistencia de piezas murgueras en la memoria popular: estos *contrafacta* propician una recepción más inmediata por parte del público y también pueden constituirse, mediante la cita musical, en un medio de sátira y crítica por sí mismos, o bien potenciando el propósito de sátira evidenciado en los textos, e incluso resemantizándolos.

Nos detendremos en algunos casos de este tipo de *contrafactum*. Siguiendo a autores clásicos, consideramos aquí la sátira un tipo de “ironía militante” que incluye fantasía y uso del grotesco, y necesita un contexto compartido entre quien la elabora y su público (Frye, 1977); “el uso de lo cómico en un ataque” cuyo “tono emocional es típicamente malicioso” (Berger, 1998). Por ejemplo, durante el largo período de desgracia futbolística uruguaya (décadas de 1980 a 2000), diferentes conjuntos utilizan la música de “Uruguayos campeones”, pieza murguera que había cantado los triunfos de la primera mitad del siglo XX, para satirizar la situación de pérdida deportiva y relacionarla con los problemas sociales y económicos-financieros de un país expulsor de sus habitantes. Esta pieza, a su vez, es *contrafactum* creado a

partir de la introducción y trio del tango “La brisa” de Francisco y Juan Canaro, con texto original Juan Andrés Caruso⁴.

Estos *contrafacta* sobre música mediatizada pueden utilizar canciones de éxito en el ciclo anual que abre/cierra en cada carnaval, o aquellas que perduran durante años. Muchas veces el *letrista*, consultado sobre este mecanismo, no recuerda con exactitud la pieza en cuestión, o bien la recuerda por su *incipit* o por su intérprete. Es frecuente la confusión entre intérprete y autor, cuando éstos no coinciden. Los temas utilizados recorren la fonografía uruguaya y la internacional. Así, por ejemplo, la murga “Nunca Más” de Colonia del Sacramento, utilizó en su repertorio 2000 un *pasillo* ecuatoriano que el letrista recordaba por haber sido tarareado en su ambiente familiar décadas atrás. Citamos un ejemplo de inspiración también internacional en el repertorio de la murga “Agarrate Catalina” en *El curso del ser humano* (2007), *contrafactum* sobre “Sólo le pido a Dios” de León Gieco. Puede observarse un tipo frecuente de *contrafactum*, que utiliza parte del texto original para luego sustituir versos con el fin de introducir el humor:

Sólo te pido, Dios
que el dolor no me sea indiferente
que no me abofeteen la otra mejilla
qué es eso de andar pegándole a la gente?

/.../

En otra estrofa, con la misma música, se incluye una mención a *Ojalá que llueva café en el campo*, sin utilizar la música del tema del dominicano Juan Luis Guerra:

Sólo te pido, Dios
Que mejor no le des bola a Juan Luis Guerra
Nunca hagas llover café en el campo
Es más sano que las vacas tomen *merca*⁵.

3. Murga y medios de difusión: los comienzos

⁴ Sobre la relación murga/fútbol, y en especial sobre este tipo de sátira *cfr.* Fornaro y Díaz, 2001.

⁵ *Merca*: droga.

La murga hispanouruguaya tiene, desde su desarrollo más temprano documentado para Uruguay, a fines del siglo XIX⁶, una estrecha relación con los medios masivos de difusión en su sentido amplio. Antes de la disponibilidad del disco y del desarrollo de la radio, la murga difundió sus *letras* por los medios disponibles: los pliegos sueltos conocidos como “literatura de cordel”. Estos pliegos sueltos, de tanta popularidad en España y América, eran utilizados abundantemente en el Río de la Plata por los payadores, ya desde el siglo XIX. Durante nuestra investigación hemos ubicado textos murgueros desde la primera década del siglo XX. Consideramos este medio, pues, el primero utilizado por el género para su difusión. Los pliegos se vendían “a voluntad” en los tablados carnavalescos, y actualmente, un siglo después, siguen editándose como pequeños librillos que constituyen, también, un vehículo para la publicidad de las empresas que apoyan a determinado conjunto. En algunos pliegos, además de los textos, aparecen indicaciones sobre el género musical sobre el que se construyó el *contrafactum*. En los más antiguos, el empleo del humor carnavalesco impide determinar exactamente la fecha; así, la Sociedad Carnavalesca “Aire puro y porros gordos” aparece como “Fundada en el año de la Chicoria”. Nombres de los conjuntos y “fechas” resumen diferentes aspectos de ese tipo de humor, donde lo institucional es burlado e impera el doble sentido. Una sola estrofa del pliego citado da idea de los mecanismos de esa actitud satírica, en un caso de empleo del grotesco; una *marcha* concebida como burla a los himnos solemnes y a la vez románticos tan en boga a comienzos del siglo pasado.

Coro: Entonemos el himno sanchesco
Bajo el fuego barato del sol
Perfumando a las almas ignaras
Con porros y nabos, lechugas y amor.

Solo: Levantemos la raza doliente
Que hoy se labra su propio panteón
En un triste cuadril de ternera
Regado con llanto de algún bodegón.

⁶ Respecto a la discusión sobre los orígenes de la murga *cf.* Goldman, 1999; Fornaro, 1999; Aharonián, 1990. Sobre la presencia de conjuntos carnavalescos cercanos al género, Alfaro, 1991, 1998.

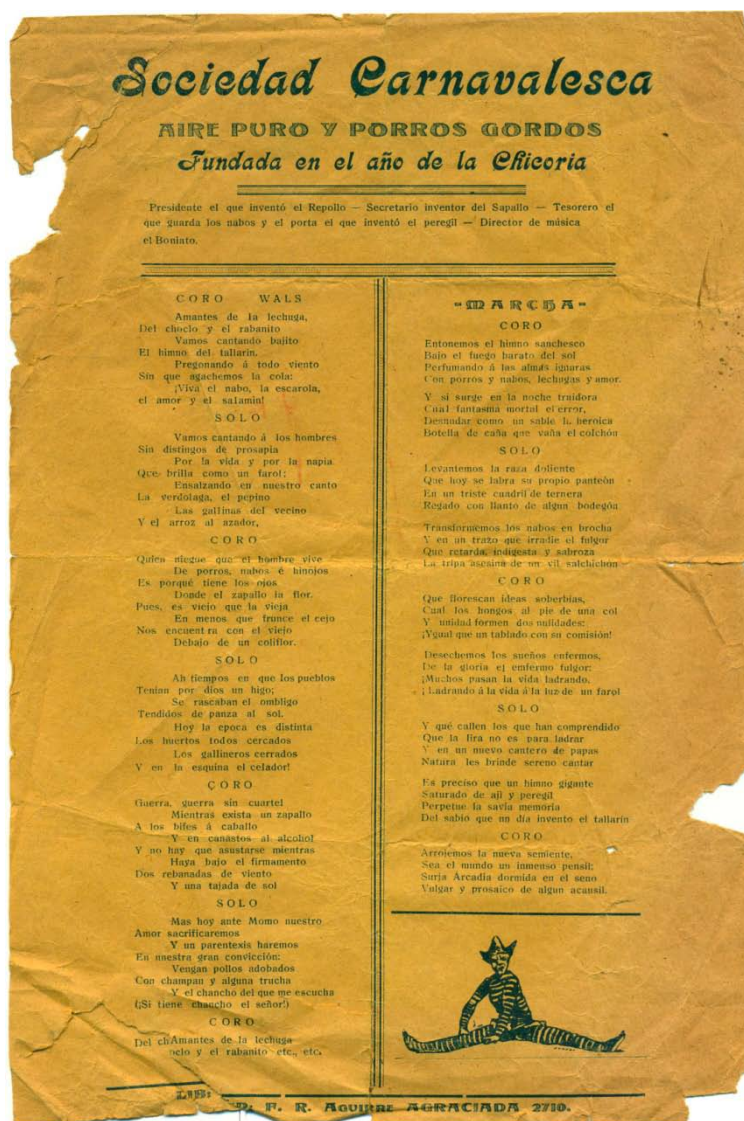


Fig. 1: pliego suelto, primera década del siglo XX.
 Archivo Marita Fornaro

Otro medio impreso de importancia para la difusión de las creaciones murgueras, ya más institucional, fueron las revistas especializadas en música popular, de las que hubo varias en Buenos Aires y Montevideo en las décadas de 1930 en adelante. La revista *Cancionera* fue la más difundida en Montevideo, con distribución también en Buenos Aires. Esta publicación atiende al carnaval desde sus primeros números; en el número 1, del 20 de febrero de 1931, dedica su portada al tango de tema carnavalesco *Triste pebeta*, del conjunto “Los Ñatos”, y anuncia que su segundo número estará dedicado al carnaval. Números especiales de este tipo aparecieron todos los años durante las décadas de 1930 y 1940, con letras y menciones de género

musical de diversos conjuntos carnavalescos. Incluso, en un mecanismo que ya hemos analizado al ocuparnos de la radiodifusión en el Uruguay (Fornaro, 2007), la revista llegó a organizar concursos entre sus lectores para elegir los conjuntos más populares de los diferentes géneros presentes en el carnaval montevideano, mediante un sistema de cupones publicados en la misma revista, que debían completarse y enviarse a una radiodifusora.



Fig. 2: Portada de la revista *Cancionera*, Año 1, N° 1.
Archivo Marita Fornaro

4. Murga, radio, ediciones fonográficas y audiovisuales

El carnaval de Montevideo se transmite tempranamente por radio, con la presencia de los conjuntos en las emisoras y también desde tablados y otros escenarios. La revista "Cancionera", ya citada, da cuenta de estas transmisiones y de concursos organizados por las radioemisoras. Así, en el marzo de 1934 anuncia:

Gran Concurso Carnavalesco 1934. Organizado por la Radio de las Familias C.X.28 Edison Broadcasting, se desarrolla con creciente éxito.

Prosigue su ruta triunfal la recepción de comparsas, troupes, murgas y cantores en los estudios de la calle Convención, donde noche a noche concurren todos los números que intervienen en la disputa de premios que otorga la Dirección de C.X.28.



Fig. 3: Carnaval y medios se unen en la iconografía.
Carátula de la revista *Cancionera*, Carnaval 1936.
Archivo Marita Fornaro

El género accede tardíamente a la grabación, circunstancia relacionada con su adscripción socioeconómica: la murga se desarrolla como expresión de un proletariado urbano de Montevideo para luego difundirse hacia los mismos sectores de núcleos urbanos del resto del país. Sólo a partir del último cuarto del siglo XX comienza a tener lugar una profesionalización del género, que da lugar a la intervención de compositores y arregladores con conocimiento académico del oficio, vestuaristas conocidos, maquilladores profesionales, coreógrafos. Se han dado algunos casos de un camino inverso: murguistas de origen obrero que, a partir del trabajo creativo en este ámbito han comenzado a

trabajar en ámbitos de publicidad, gestión de espectáculos u oficios relacionados.

Resulta interesante comparar el acceso a la grabación de las agrupaciones murgueras con respecto a las troupes estudiantiles y luego carnavalescas⁷. Las más destacadas de estas troupes, la “Jurídica Ateniense”, “Orford”, “Un real al 69”, grabaron ya en la década de 1920 en los estudios de la Compañía Victor en Buenos Aires, cuando aún no existía la posibilidad en Montevideo. En esto influyó la pertenencia social de los integrantes de varias de estos conjuntos, estudiantes universitarios; en el caso de la Troupe Jurídica Ateniense – en cuyo ámbito fue creada *La cumparsita* por Gerardo Matos Rodríguez -, también su éxito teatral en Buenos Aires. No disponemos de grabaciones comerciales de murgas hasta cuatro décadas más tarde. Este juego de prestigios se aprecia desde muy temprano en la prensa escrita especializada en música popular. En el concurso de CX 28 anunciado en la Revista “Cancionera” de 1934, citado con anterioridad, el menor prestigio de las murgas con respecto a otros géneros carnavalescos se traduce en cuantía de los premios. Así, el primer premio de las troupes es de 40 pesos; el cuarto, de 10; las murgas reciben un primer premio de \$10, un cuarto premio de 2 pesos.

La primera edición comercial de murgas es concretada por Minerva, pequeño sello alternativo de la década de 1960. Minerva edita al comienzo en 78 rpm. Hemos ubicado el disco “Murgas”, registro MP 1013 y 1014 del sello, con constancia en la etiqueta de estar presentado ante la Asociación General de Autores del Uruguay, AGADU). Incluye el “Saludo” y la “Retirada” de la murga “Nueva Milonga”, con dirección de Tito Pastrana⁸. La etiqueta del disco cita las músicas originales de los *contrafacta*; como hasta la actualidad, con dificultades para identificar con exactitud el origen de algunas de estas músicas: “Adaptación sobre Motivos Típicos Italianos y otros Populares” para la Cara A, y “Adaptación sobre CALLEJÓN, H. Marco R. Grela, ALLÁ EN EL CIELO, Alessio, ADIÓS CORAZÓN, H. Sapelli, Etchegoncelhay. Letra: Homero Martínez” para la Retirada del lado B. Minerva también editó algunos discos simples y los cuatro vinilos dedicados íntegramente al Carnaval.

⁷ Sobre las troupes estudiantiles y carnavalescas uruguayas, *cfr.* Fornaro y Sztern, 1997.

⁸ A pesar de la consulta realizada ante esta Asociación, no fue posible determinar la fecha de edición de este disco.



Fig. 4: Primeras ediciones comerciales de murga.
Sello Minerva, Murga “Nueva Milonga”, 78 rpm.
Archivo Marita Fornaro

En la década de 1970 los sellos comerciales uruguayos editan vinilos y casetes con las murgas de más éxito en el carnaval anterior. Los discos LD de la murga “La Soberana” correspondientes a 1971 y 1972 son testimonio de este momento de presencia inicial de la murga en la fonografía comercial. Paradójicamente, estos dos años corresponden a las primeras medidas políticas que conducirán al estado de dictadura⁹, y los textos grabados ya muestran las estrategias literarias para burlar la censura, con mecanismos que se ampliarán a lo largo de todo este período.

Rafael Abal, actual director de Sondor – originariamente Son d’ Or, el primer estudio de grabación y sello fonográfico uruguayo – recuerda el relato de su padre, Enrique Abal Oliú, respecto a la primera llegada de los integrantes de una murga a los estudios de grabación: los murguistas vestían de traje – el tan mentado traje de los casamientos y los velatorios – por la solemnidad de la ocasión. Y la circunstancia de grabar en un estudio aparece incluida, por ejemplo, en el histórico *Cuplé de Prohibido*, grabado en Sondor en 1984 para el disco *1811*, al final de la dictadura que sufrió Uruguay entre 1973 y 1985:

⁹ El 11 de enero de 1971 fueron suspendidas las garantías constitucionales en el país; el Poder Legislativo fue disuelto el 27 de junio de 1973, luego de declarado el “estado de guerra interno” y la “Ley de Seguridad del Estado” en 1972.

Cuando llegamos a Sondor
de *grappa* pedí una dosis
la *gamur*¹⁰ me la prohibió
porque produce cirrosis.

En la grabación de este cuplé, en el diálogo entre el coro de la murga y el *cupletero* (personaje solista del *cuplé*), aparecen repetidas alusiones a la circunstancia de edición de un disco, en un juego sobre lo que está permitido decir y lo que “conviene” grabar, en un momento de apertura respecto a la rígida censura que las autoridades dictatoriales ejercieron sobre la música en general y la murga en particular, por su carácter tradicionalmente contestatario: “Tengo ésta, muchachos, ésta no puede salir en el disco. Si la están grabando, no la canto. /.../ Está todo, todo? No grabes, Willy, eh?”, dice Washington “Canario” Luna, encargado de encarnar a José Prohibido, dirigiéndose al técnico de grabación, Willy de León. Una instancia en la que los responsables de la murga y del sello fonográfico prueban límites de esa censura que está resquebrajándose como el propio régimen, y que puede apreciarse en el repertorio completo de esa murga en el citado vinilo, 1811¹¹.

Con la llegada del disco compacto florece la industria de la música carnavalesca, en especial de la murga. El emprendimiento de la colección *Carnaval del Futuro*, en 1998, vinculado a programas de radio dedicados al carnaval, supone una novedad: se editan los repertorios que están cantándose en ese carnaval, no los correspondientes a la fiesta anual ya concluida. En los créditos del segundo disco compacto se editorializa sobre el carácter pionero de esta novedad discográfica, y se enfatiza el esfuerzo de grabar “sobre la marcha”. Ya en la segunda década de este siglo la edición de CDs y DVDs de murgas son parte importante del mercado fonográfico y audiovisual uruguayo, con las complejidades que supone el género respecto a los derechos de autor.

Respecto a las ediciones en formato audiovisual, llegan a editarse unos pocos videos en formato VHS, varios distribuidos por periódicos, en una nueva vinculación con la prensa escrita que, por otra parte, siempre se ocupó del carnaval, incluso con cronistas especializados. La comercialización en DVDs.

¹⁰ *Gamur*: “murga” en *vesre*, jerga vinculada al lunfardo.

¹¹ Sobre el tema de la censura y su evolución, *cf.* Fornaro (2011), “1811 de Falta y Resto: una murga, una época, una épica”, edición crítica del citado vinilo.

coexiste, actualmente, con la fuerte presencia del género en *youtube*. Gradualmente, desde la posibilidad de grabar con recursos domésticos emisiones de televisión hasta la imagen disponible con la inmediatez del DVD o de la consulta en la web, se ha modificado el consumo mediático de la murga. En este sentido, en otros trabajos señalábamos las diferentes experiencias de acercamiento a un género desde su almacenamiento: la audición sin experiencia visual – a través de la radio o el disco; la audición con una memoria visual, por haber presenciado previamente el espectáculo almacenado en el disco, y el consumo conjunto de sonido e imagen, con o sin la experiencia del espectáculo “en vivo”. Por otra parte, la experiencia sensorial y afectiva puede variar desde la asistencia a un espectáculo murguero en un teatro, en invierno, a la vivencia de las “hinchadas” apoyando a su murga durante el concurso oficial en el Teatro de Verano de la ciudad de Montevideo. Debe tenerse en cuenta la importancia de la imagen en un género que se caracteriza por el encuentro de diversas artes, y que, además, evidencia cada vez más la profundización en los aspectos teatrales. *Youtube*, a su vez, permite los comentarios, que exceden muchas veces el defender o admirar a una murga para dar pie al debate temático; baste como ejemplo el caso de *El corso del ser humano*, donde el carácter “hereje” de la farsa carnavalesca motiva discusiones encendidas, olvidada por muchos la función del tipo de humor desarrollado, precisamente, como característica transgresora del carnaval.

Por último, debe citarse la importancia de la web para la vida de la murga en el exterior del país. Los portales murgueros incluyen noticias, grabaciones, entradas por países. Nuevos y viejos cultores emigrados por causas económicas, exiliados políticos que optaron por no regresar, hijos de estos protagonistas de la diáspora uruguaya que se desarrolló desde la década de 1970 hasta la primera de este siglo, se comunican mostrando los repertorios anuales de conjuntos que muchas veces evidencian esa nostalgia diaspórica desde el nombre.

5. Murga, *contrafactum* y derechos de autor

Los derechos de autor y de imagen merecen una reflexión, aunque breve por el espacio disponible en este trabajo. Uno de los rasgos especialmente caracterizadores del género desde su vida tradicional en

España y Uruguay es, como ya anotamos, el *contrafactum*, compartido con otros géneros del carnaval uruguayo. Al introducirse la comercialización de grabaciones, este aspecto choca con los derechos de autor y las disposiciones de AGADU, por lo que esta Asociación incentiva la creación de músicas originales, incluso a través del concurso “Víctor Soliño”, instituido en 1996, que premia la producción de música para diferentes géneros del Carnaval.

Los conflictos surgidos con la utilización de músicas populares en la grabación de fonogramas han sido objeto de comentarios de autores, intérpretes carnavaleros, autoridades de AGADU y periodistas. El discurso predominante presenta el procedimiento como una invención uruguaya, como la nota publicada por *La Diaria*, con un ingenioso título que cita una canción de Jaime Roos dedicada, precisamente, al *letrista* de murga: “Que el letrista no se olvide... de los derechos de autor. El uso de composiciones ajenas por parte de las murgas linda con lo ilegal”. Extraemos dos fragmentos de esta nota:

Federico Marinari, productor y responsable del área carnaval del sello Montevideo Music Group, lo sabe bien: ‘Ha habido algunos problemas principalmente con productores argentinos’. /.../ ‘Cuando un permiso no llega, AGADU nos pide que nos hagamos responsables, porque si bien ellos entienden que esto lleva 100 años, hay una ley internacional que se contrapone. AGADU de algún modo nos ha permitido que todo esto pueda seguir haciéndose’ afirma el productor. /.../ ‘Cuando todo esto estalló hace 10 años, el murguista se negaba a entenderlo’, explicó Marinari. Aunque más difícil es que lo entiendan los extranjeros: ‘les pedimos autorización a unos franceses y no entendían, nos carteamos cincuenta veces y nunca entendieron de qué se trataba nuestro Carnaval’ (Muniz, 2008:6).

En la misma nota, el guitarrista Garo Arakelian, líder del grupo de rock “La trampa”, cuya canción *Las cruces del corazón* fue utilizada en carnaval, diferencia su uso “zafral” en el período de carnaval, del empleo de las músicas con autor cuando los conjuntos carnavalescos actúan fuera de este lapso. Esta corriente de interpretación complica aún más el problema, ya que las murgas actúan cada año con más frecuencia fuera del Carnaval. Y muchas de ellas graban parte o todo su repertorio anual. El autor de la nota termina con una predicción apocalíptica sobre los derechos de autor y la globalización:

Difícilmente pase mucho tiempo antes que algún productor en alguna parte del planeta se entere de que en un rincón del mundo llamado

Uruguay alguien está usando una canción de su propiedad sin permiso y con una letra distinta que habla de un tal dios Momo, de febrero y de Carnaval. Ese día muchos tendrán que sacarse la pintura y la brillantina de la cara (Muniz, *loco cit.*).

Otro aspecto a considerar de la relación entre música y medios, que no desarrollaremos aquí (recién lo hemos abordado en nuestra investigación), está constituido por los derechos de transmisión televisiva. El tema, conflictivo, incluye la intervención estatal en los contratos, la transmisión por la televisión pública del Gobierno Departamental de Montevideo, la intervención de asociaciones de trabajadores del carnaval y los derechos adquiridos por la empresa multinacional Tenfield.

6. Los medios y los músicos populares en la temática murguera

Los adelantos tecnológicos han sido temática murguera desde las primeras décadas del siglo XX, según la documentación ubicada para esta investigación. Este tema ya aparece en documentos españoles del siglo XIX, como este texto gaditano:

En la época presente
no hay nada más florescente
como la electricidad,
el teléfono, el micrófono,
el tan singular fonógrafo,
el pimparalíntitófano,
el culógrafo, el cantígrado,
el majalacatrunchincófano,
y la asaúra con arroz.

...

("Los Viejos Cooperativos", 1889, en Solís, 1988: 52)

Los medios fueron cantados por las murgas antes de su llegada a Uruguay, como noticia de su invención y de su estreno comercial en otros países¹². Un ejemplo es el de la computadora, utilizado por la murga "La Soberana" en 1972: La computadora es consultada por la murga, como "el otro" que contesta al coro, procedimiento muy frecuente en los cuplés. José Alanís (conocido como *letrista* con el seudónimo de "Pepe Veneno") utiliza el recurso de que el reciente invento – faltaban décadas para su comercialización en

¹² Isabel Sans ha tratado un tema relacionado, los medios cantados por la murga desde la óptica del consumismo (2008).

Uruguay – tartamudea, con el fin de poder nombrar al grupo armado Tupamaros (“tupas”), perteneciente al Movimiento de Liberación Nacional (MLN). La mención de este grupo estaba prohibida por decreto, en un país que vivía ya en pleno período de censura de las libertades individuales, preámbulo de la dictadura que se instala plenamente en 1973.

Qué hermosa computadora
si hasta parece que fuera humana,
es una especie de hermana
en la que todos pueden confiar.
Al que quiera consultarla
se la prodiga La Soberana
porque es parte de este pueblo
por su manera de funcionar

/.../

Si yo quisiera andar paseando tranquilamente por la ciudad
¿Que ocurriría computadora en mi paseo tan habitual?
Todos queremos tranquilamente andar en las calles en libertad,
¿Qué ocurriría computadora, aunque precise tartamudear?

Computadora:

Que tupa tupa que tupa tupa, que tus-papeles urgentemente te
exigirán,
Que tupa tupa tu-paradero correctamente, tendrás que dar.



Fig. 5: *Pop-art* en el vinilo de “La Soberana”.
Archivo Marita Fornaro

Casi cuatro décadas más tarde, “Agarrate Catalina”, en su ya citado *Curso del ser humano*, menciona la televisión por cable, el teléfono celular y juega con la dualidad carnavalesca de un Dios judeocristiano y un personaje típico de la cultura de masas, con *contrafacta* sobre “Yo vengo a ofrecer mi corazón” de Fito Páez y “Pequeña desviación en la conducta de los Reyes Magos” de Leo Masliah. Y nuevamente un autor e intérprete popular, esta vez el uruguayo Rubén Rada, es mencionado para generar humor transgresor:

Coro de la murga:

Es una obsesión del ser humano
siglos intentando hablar con Dios...
Y se ve que Dios anda ocupado
porque mucho no nos respondió.
Puede ser que no nos dé pelota
hay que ser realistas una vez
Él, pudiendo ver el universo

no va a andar mirando VTV!¹³

/.../

Perdón si nos desubicamos con esto de hablarte,
mandarte un mensaje de texto no quedaba bien.
Sabrás disculpar el idioma, pero era imposible
ponerse a aprender arameo pa' hacer el cuplé.

El tema de vos y Jesús no nos queda muy claro
Si vos sos Jesús y Jesús es tu hijo a la vez
Y encima en el medio estaría el Espíritu Santo
Que no es ninguno de los dos pero es uno y sólo tres.
Nos vas a enloquecer!
Quisiera que me firmes tu remera
Con la "S" de Señor /aquí se muestra una camiseta de Superman/

Hablado:

Ay, Dios, mirá cómo vengo a entender
cómo es lo tuyo con Jesús!
Al final, sos como Superman,
que es Superman y es a la vez Clark Kent.
O bueno, en una versión más uruguaya
Sería como el "Negro" Rada¹⁴
Que es el "Negro" Rada pero él se piensa que es Richie Silver!

La cita de músicos populares no se limita al tipo que hemos recogido hasta aquí, con los casos de Juan Luis Guerra y Rubén Rada; en ocasiones son el tema desarrollado en la *letra*. El caso más destacado que hemos ubicado en esta investigación es el del homenaje de varias murgas (también de troupes) en el carnaval que sigue a la muerte de Carlos Gardel, es decir, el correspondiente a 1936. El hecho de contar sólo con las letras impresas no permite conocer las músicas de estas piezas. La murga "Curtidores de Hongos", en actividad hasta hoy en día, le dedica un recitado:

Mudas están las guitarras, con las cuerdas rotas
Y con un crespón;
Mustias están las barriadas, porque acongojadas
Lloran su cantor.

/.../

¹³ VTV: Canal de televisión por cable que transmite el Carnaval uruguayo, por acuerdo comercial entre DAECPU y la empresa Tenfield, también con derechos exclusivos del fútbol uruguayo.

¹⁴ Rubén Rada, autor e intérprete de extensa carrera en Uruguay y Argentina, pionero del rock uruguayo y uno de los creadores del candombe-beat. En 2006 graba el CD "Richie Silver", una especie de *alter ego* con el que versiona temas *soul*. Con este nombre había debutado a los 17 años en la banda "The Hot Blowers".

Y los “Patos Cabreros”:

Cuando el mundo confiado esperaba
Escuchar otra vez su gorjeo
El zorzal ya sus alas plegaba
Alejado de su barrio reo.
Vivirá en su eco sonoro
El recuerdo matando el olvido
Y su pico que fuera de oro
Nadie ya imitará su sonido.
Oh Carlitos cantor venerado!
Ambos mundos ya te añorarán
Y del Plata que tanto has amado
Sus guitarras llorándote están.

7. Los medios y los procesos de creación e interpretación murguera

A partir del año 2000 hemos atendido a la influencia de los medios en los procesos de creación de la murga. En este sentido hemos registrado una importante modificación en cuanto a arreglos y ensayos: así, la murga “Nunca Más” de Colonia del Sacramento, en el carnaval de ese año utilizó casetes con las diferentes voces grabadas por separado, de manera que los primeros ensayos, donde los integrantes del conjunto reciben sus melodías de forma oral, fueron sustituidos por un conocimiento en primera instancia en solitario, con una oralidad mediatizada. Debe tenerse en cuenta que el proceso creativo de la murga transcurre, parcialmente, en los ensayos, en los que, además del director, el letrista y el arreglador, otros integrantes y personas allegadas pueden sugerir modificaciones. Los ensayos se desarrollan en lugares comunitarios, como clubes de fútbol o asociaciones vecinales, y los seguidores de una murga determinada atienden de manera constante al resultado del trabajo no sólo en lo referente a la música sino a aspectos de dramatización y coreografía. Por otra parte, en varias murgas se recurre a la grabación de audio para evaluar resultados de los ensayos.

La ya citada presencia de las murgas en *youtube* y la comercialización de DVDs también han influido en los procesos creativos: actualmente los propios murguistas disponen, como nunca, de materiales históricos y recientes de otros conjuntos. Esto ha sido especialmente marcante para las murgas del interior del país. Y finalmente, la web se ha vuelto un medio de comunicación a través de portales, sitios, blogs: desde constituirse en bolsa de trabajo a espacio para la adquisición de instrumentos y vestuario de carnavales pasados.

Incluimos una oferta de vestuario en “MercadoLibre”, donde los argumentos del ofertante incluyen la puntuación obtenida por la murga al concursar.

Fig. 6: La murga en internet: oferta de vestimenta en MercadoLibre.com.uy
<http://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-404465665-ropa-vestimenta-de-murga-traje-gorro-capas-barato-mil-todo- JM>¹⁵

8. Murga, medios y arte gráfico

El disco de vinilo y el compacto son medios que permiten a las murgas complementar su mensaje con recursos de arte gráfico. La época del vinilo inició la tendencia a desarrollar el mensaje iconográfico, con participación de artistas plásticos, algunos vinculados al ambiente murguero. En este aspecto de la investigación hemos seguido, con ajustes, el modelo de análisis que diseñamos para el trabajo sobre el arte gráfico de las partituras populares

¹⁵ Consultado el 19/11/2012.

(Fornaro y Sztern, 1997; Fornaro, 2001). Citaremos aquí algunos tipos de iconografía de especial interés, ya sea por los aspectos estéticos, ya por la complementación del mensaje de la murga.

“La Soberana”, murga pionera en la edición en vinilo, con un mensaje de marcada transgresión y riesgo político por su compromiso ideológico de izquierda, destaca por su utilización del *pop-art*, como puede apreciarse en las imágenes incluidas. En la década de 1980, “Falta y Resto”, también de notorio compromiso ideológico, tiene entre sus integrantes a Ronald “Mestizo” Arismendi, en la actualidad conocido diseñador gráfico. Su trabajo complementa el mensaje de identidad obrera y contestataria del conjunto. Incluimos dos ejemplos: los rostros proletarios de *El canto de barrio en barrio*, LD de 1982, y la temática historicista de *1811*, correspondiente al carnaval de 1984.



Fig. 7: Arte de tapa de Ronald “Mestizo” Arismendi para la murga Falta y Resto. Vinilo, 1982. Archivo Marita Fornaro

Queremos detenernos en *1811*, ya que en este vinilo la edición de un cuadernillo permite a Raúl Castro, “Tinta Brava”, sortear la censura –

tambaleante ya a finales del régimen dictatorial - , recurriendo a lo que figuras del llamado “Canto Popular Uruguayo” habían denominado “canto historicista”.

La censura dictatorial prohibía nombrar a José Artigas, héroe de la independencia uruguaya. Castro decide cantar al Éxodo del Pueblo Oriental¹⁶, episodio destacado de la gesta artiguista, con el fin de aludir a un éxodo en el sentido contrario, el de uruguayos que estaban ya retornando al país. Y recurre a la creación de nueva música, junto al recurso del contrafactum. Comenta Castro:

/.../ tenía el problema de que no se podía nombrar a Artigas, porque los militares no permitían que se nombrase a Artigas en una letra de carnaval, nos iban a censurar. Entonces le cantamos al Éxodo, y durante casi diez minutos de la actuación en que cantamos esa despedida, jamás nombramos a Artigas pero está siempre presente./

En ese momento todavía nosotros trabajábamos mucho con músicas ya elaboradas, pero esa vez yo escribí todo el texto, y dije “Hay que dárselo a un músico para que le ponga música original”. Y en las filas de Falta y Resto estaba Walter Venencio, que ha sido uno de los músicos más provocadores de la historia de la música popular uruguaya, yo lo defino así. El vivía en ese momento en lo que había sido la “Comunidad del Sur”, un sótano en la calle Maldonado. Le dejé la letra en junio del 83. Esperé julio, agosto, setiembre... lo iba a ver cada quince días, y siempre me decía que todavía no tenía nada. Cuando llegó octubre, un día me dijo que pasara, me llevó al sótano...afinó la guitarra un rato, me sirvió un té, y dijo: “Mil... 1811”. Qué te parece?” “Qué me parece, que’?” Le contesté. “Ya está”. Pero, Walter, eso es lo único que hiciste?”. “ Sí, pero una vez que tengo la punta de la madeja, lo demás sale solo”. Efectivamente, a la semana ya la había terminado. Y los niños, en los tablados, con el paso del tiempo, cuando veían llegar a la murga cantaban “Mil... 1811”. O sea que ese trabajo de tres o cuatro meses de buscar la punta de la madeja había sido efectivo. El resto de las músicas las elegí junto con Venencio y Roberto García.

Esas canciones elegidas tienen una especial carga simbólica: *La patria, compañero*, con música de Héctor Numa Moraes, una especie de himno de resistencia (con su texto original de Washington Benavides); el *Triunfo agrario* de César Isella, y la *Milonga del fusilado* de José “Pepe” Guerra, integrante de “Los Olimareños”.

¹⁶ El Éxodo fue una emigración colectiva de pobladores de la Banda Oriental del Uruguay siguiendo a José Artigas, quien habría de reconocerse como prócer de la Patria. Los pobladores siguieron a Artigas luego de quemar sus pertenencias, hasta el Salto Chico, cruzando el Río Uruguay, para hacer campamento en la localidad conocida como Ayuí (actual provincia de Entre Ríos, Argentina). Fue la respuesta al llamado “Armisticio de octubre” entre los españoles y las autoridades de Buenos Aires. En el lenguaje popular se le llamó “La Redota”, modificación del término “derrota”. Este episodio es considerado como germinal para el sentido de identidad de un pueblo diferente, criollo – es decir, no español – y también separado del gobierno de Buenos Aires.

Ahora bien, así como se logra aludir a Artigas sin mencionarlo en los textos, también se le alude en el vestuario y sus complementos, y, aspecto que queremos señalar en este trabajo, en el arte gráfico. El librito del disco contiene una serie de citas del Artigas estadista, y su firma. Pero nunca se escribe su nombre. Y el diseño de Arismendi alude a aspectos iconográficos tradicionalmente asociados al episodio que se considera fundamental para una identidad uruguaya: el “sol de la patria”, las lanzas de cañas tacuaras asociadas con las luchas libertarias del mítico gaucho. A éstos se agregan las manos en alto, los pies descalzos: los símbolos históricos resemantizados como crítica a la propia dictadura y su censura así burlada.



Fig. 8: 1811 de Falta y Resto, Carnaval 1984. Arte de tapa de Ronald “Mestizo” Arismendi. Archivo Son d’Or.

Y para terminar, un ejemplo del humor carnavalesco en el librito que acompaña el CD “Queso Magro 2008” editado por el sello Bizarro. Esta “murga joven” recurre al absurdo para citar, de una sola vez, el ritmo más tradicional e identificador de la murga y su proceso de institucionalización.

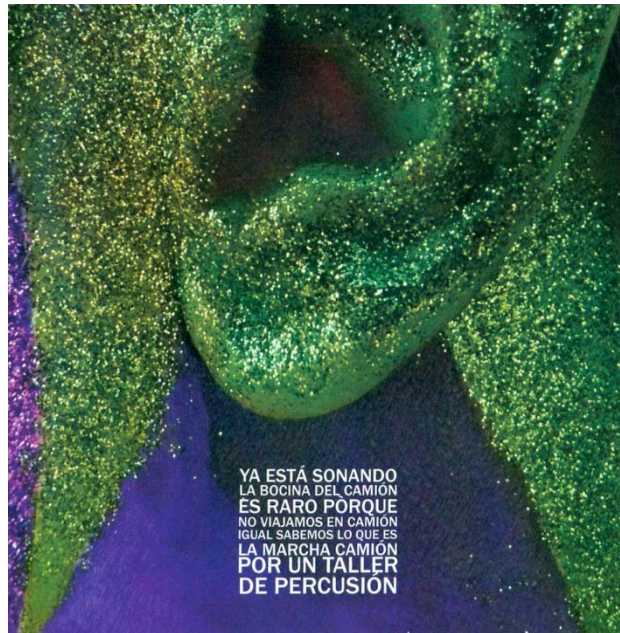


Fig. 9: arte gráfico de la murga "Queso Magro", 2008.

9. Murga y medios: síntesis de un largo maridaje

Esta aquí nos hemos ocupado, con la brevedad de un artículo, de una vinculación que muchas veces, en el discurso de los protagonistas y también de la academia, se concibe como reciente. Hemos procurado reflexionar no sólo sobre los aspectos históricos, desde la cultura popular escrita que preparó a las audiencias para la recepción del género primero radiodifundido y luego comercializado en diversos soportes, sino también sobre la profundidad de la influencia de esos medios en la evolución del género a través de un siglo y por lo menos dos décadas. La intervención de la grabación en los procesos creativos e interpretativos; el uso de la web para el interconocimiento entre los propios conjuntos protagonistas; como bolsa de trabajo, como conexión con viejos y nuevos murgueros en la comunidad diaspórica uruguaya; los derechos de autor en choque con procedimientos tradicionales de creación, hacen fundamental este aspecto de la vida del género para comprender mejor su prestigio actual, la importancia de su presencia en el pequeño mercado discográfico uruguayo, en fin, su vigencia y su prestigio, tan cambiado desde que recibía los más míseros premios en concursos carnavalescos radiodifundidos.

Bibliografía

- Aharonián, Coriún. 1990. "¿De dónde viene la murga ?" *Brecha* , 2/3/90.
Alfaro, M. y C. Bai. 1986. " Murga es el imán fraterno". *Brecha*, 14/2/86.

- Berger, Peter L. 1999. *Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana*. Madrid: Kairós.
- Carvalho Neto, P. de. 1967. *El Carnaval de Montevideo. Folklore, Historia, Sociología*. Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras.
- Diverso, G. 1989. *Murgas, La representación del carnaval*. Montevideo: Edición del autor.
- Goldman, Gustavo. 1999. "La murga vino de Cádiz?" *El Observador*, 27/02/99
- Fornaro, Marita. 1999. "Los cantos inmigrantes se mezclaron..La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes" *El Sonido de la Cultura. Textos de Antropología de la Música*. Revista Antropología Nº 15 - 16 . Pp. 139 - 170. También en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/Fornaro/htm>
- Fornaro, Marita. 2001. "Difusión y publicidad de modas musicales en Uruguay: 1920 – 1950". *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Begoña Lolo, ed. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Fornaro, Marita. 2005. "La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985. *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología XXI*. Zaragoza.
- Comisión Sectorial de Enseñanza, UdelaR
- Fornaro, Marita. 2007. "La voz corporeizada: voz e imagen en la industria radiofónica uruguaya durante la primera mitad del siglo XX". *Actas del VII Congreso Latinoamericano IASPM-AL*. En: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/MaritaFornaro.pdf>
- Fornaro, Marita, 2011. "1811" *de Falta y Resto: una murga, una época, una épica*. Edición crítica. Montevideo: Sondor/Escuela Universitaria de Música.
- Fornaro, Marita y Samuel Sztern. 1997. *Música popular e imagen gráfica en Uruguay, 1920 - 1940*. Montevideo: Universidad de la República.
- Fornaro, Marita y Antonio Díaz. 2001. "La murga uruguaya: narrativa tradicional y construcción de la identidad social". En: *Narrar identidades y memorias sociales: Estructura, procesos y contextos de la narrativa folklórica. V Jornadas de Estudio de Narrativa Folklórica*. Ana María Dupey y María Inés Poduje, eds. Santa Rosa: Departamento de Investigaciones Culturales de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de la Pampa.
- Frye, Norton. 1977. *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila.
- Lamolle, Guillermo y Edú Lombardo. 1998. *Sin disfraz. La murga vista por dentro*. Montevideo: Ediciones del TUMP.
- Muniz, Ernesto. 2008. "Que el letrista no se olvide... de los derechos de autor. El uso de composiciones ajenas por parte de las murgas linda con lo ilegal". *La Diaria*, Nº 491, 18/02/2008
- Sans, Isabel. *Identidad y globalización en el Carnaval*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Solís, R. 1988. *Coros y chirigotas. Carnaval en Cádiz*. Cádiz: Sílex.