

Repertorios en la murga hispanouruguaya : del letrista a la academia¹

MARITA FORNARO BORDOLLI

*Escuela Universitaria de Música
Universidad de la República de Uruguay*

Este artículo propone pensar el concepto de repertorio a partir del estudio de la murga hispano-uruguaya. La murga aparece por primera vez en el ámbito del Carnaval de Montevideo 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 masculino. Hoy es una de las expresiones de la cultura popular con mayor poder identificadorio en importantes sectores populares. Esta representatividad tiene que ver con su pertenencia de clase, su núcleo expresivo que combina un fuerte mensaje verbal con el uso de músicas ya popularizadas, su humor carnavalesco y su marcada vinculación con los acontecimientos sociopolíticos del país.

1. La murga : carnaval y contexto sociopolítico

La murga surge en el ámbito del Carnaval de Montevideo, capital de Uruguay, a fines del siglo XIX. Se constituye como manifestación regional a partir de modelos españoles, especialmente de Cádiz, con elementos de las murgas extremeñas y castellanas. Se desarrolla durante todo el siglo XX, difundándose por todo el país como género dramático-musical, polifónico, de interpretación masculina. A lo largo de ese siglo tiene lugar una profundización de los aspectos teatrales y de artes integradas, y un intenso sincretismo con otros aportes de la cultura popular de los inmigrantes europeos y, especialmente, de la cultura afrouruguaya. Hoy es una de las expresiones de la cultura y la música popular uruguaya con mayor poder identificadorio ; ha generado un fuerte sentido de pertenencia en importantes sectores populares, aspecto vinculado con su función de crítica y sátira de acontecimientos sociopolíticos del ciclo anual que va de un carnaval al siguiente.

¹ Este trabajo presenta resultados de los Proyectos I+D « Raíces ibéricas de la música popular uruguaya » y « La radio-difusión y el disco en Uruguay, 1920 - 1985 : un estudio sobre oralidad mediatizada », financiados por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República. Investigadora Responsable : Marita Fornaro. El trabajo actual de comparación de repertorios españoles y uruguayos cuenta con el apoyo del Proyecto I+D « Música española desde la postguerra a la modernidad : poder, identidades y diálogos con Hispanoamérica ». Investigador Responsable : Ángel Medina Álvarez. Universidad de Oviedo, España.

La definición de murga en el Reglamento Municipal del Carnaval (División Turismo y Recreación, Intendencia Municipal de Montevideo) –que puede considerarse un repertorio de las manifestaciones carnavalescas aceptadas desde la institucionalidad gubernamental de la ciudad– incluye para la década de 1990 y comienzos del siglo XXI, entre otros aspectos :

La Murga, esencia del sentir ciudadano, conforma una verdadera auto-caricatura de la sociedad, por donde desfilan identificados y reconocidos, los acontecimientos salientes de la misma, lo que la gente ve, oye y dice, tomados en chanza y en su aspecto insólito, jocoso y sin concesiones, y si la situación lo requiriera, mostrará la dureza conceptual de su crítica, que es su verdadera esencia. El contexto del libreto, así como la crítica social tendrán un nítido sentido del ingenio, picardía y autenticidad. La veta de protesta punzante, irónica, aguda, mordaz, inteligente y comunicativa, es la estructura y esencia de la Murga. [...] La pintura o maquillaje del rostro es fundamental para contribuir al complemento del vestuario [...] Los instrumentos básicos y esenciales serán bombo, platillo y redoblante [...] Estos conjuntos estarán compuestos con un mínimo de catorce y un máximo de diecisiete integrantes.

Uno de elementos caracterizadores de la murga es el uso del *contrafactum*, procedimiento mediante el cual se elaboran nuevos textos sobre músicas populares conocidas. El repertorio de una murga incluye partes habladas –expresiones cercanas al habla cotidiana, otras basadas en técnicas populares de declamación, fragmentos que pueden considerarse actuación teatral– y partes cantadas. Entre las primeras son frecuentes los monólogos y, más aún, los diálogos entre personajes y, sobre todo, entre personajes solistas y el coro. En cuanto a la música, además de la elaborada polifonía vocal –en la que se diferencian las voces de *primos*, *sobreprimos*, *tercia*, *segundos* y *bajos*–, la murga se caracteriza por el empleo de los instrumentos heredados de los conjuntos españoles : bombo, platillos y redoblante, a los que en las últimas décadas se ha agregado la guitarra.

Un aspecto de importancia para entender las connotaciones sociales de la murga es el surgimiento de clasificaciones *emic*, fenómeno vinculado al papel que algunas de ellas jugaron durante el período de dictadura militar en Uruguay (1973 – 1985). Se plasmaron entonces ciertos términos clasificatorios : « murga mensaje », « murga compañera », para aludir a las agrupaciones de mayor compromiso contestatario, opuestas a las llamadas « murgamurga », aquellas que conservaban un enfoque más tradicional, lo que incluía menor compromiso político pero también conservación de aspectos estéticos tradicionales.

2. El contexto socio-político

La reelaboración local de los conjuntos españoles acompañó todo el siglo XX, durante el cual Uruguay vivió, en su primera mitad, la construcción del Estado laico y benefactor organizado a partir de la presidencia de José Batlle y Ordóñez, al que llegaron las nuevas

oleadas migratorias procedentes de una Europa empobrecida y en guerra. El proceso de modernización asociado a una prosperidad económica que sobrevino a partir de la demanda de la carne vacuna uruguaya durante las dos guerras mundiales, llevó a gobernantes y gobernados a confiar en el modelo que para muchos llegó a ser « la Suiza de América », cuya prosperidad estaba representada por los triunfos futbolísticos conseguidos en la primera mitad del siglo XX, tan cantados por las murgas ; el último, el de 1950 en Maracaná (Brasil) representa en el imaginario uruguayo el « tiempo edénico » del país con una moneda más fuerte que el dólar, ubicado en primer lugar de América Latina por la calidad de su enseñanza pública, su índice mínimo de analfabetismo y su ejemplar modelo de previsión social. El imaginario colectivo continúa rememorando esta etapa como si se tratara de un relato mítico, el relato nostálgico sobre un país que, a partir de la década de 1960, comienza un proceso de fuerte empobrecimiento acompañado de continua emigración y que aún hoy lucha con las consecuencias del citado período dictatorial. Se desarrolla entonces un fuerte « imaginario pesimista », muy presente en los textos murgueros. Y hoy, a veinte años del fin del ya citado período dictatorial, las murgas enfrentan una novedad en su relación con las autoridades objeto de su crítica y su sátira : el primer gobierno de izquierda de la historia del país.

3. Repertorio y repertorios : inserción carnalera de la murga e influencias

Atendiendo al hilo conductor de este trabajo, nos ocuparemos de diferentes niveles en los que es posible manejar el concepto de repertorio en relación al « género murga ». En primer lugar debe anotarse que la murga integra, en cuanto género dramático-musical, el llamado « repertorio carnalero ». En su expresión tradicional, éste incluye diferentes tipos de manifestaciones, en su mayoría grupales ; en la dinámica de la fiesta, algunas se han ido incorporando y otras desapareciendo, desde el período de dominación española hasta mediados del siglo XX. Ciertos tipos constituyen antecedentes fuera de la fiesta carnalera, como las comparsas coloniales de la festividad religiosa de *Corpus Christi* ; otros surgen fuera del Carnaval y se incorporan a él, como las *troupes*, conjuntos de estudiantes organizadas para las fiestas de la primavera² en la década de 1920 e incorporadas más tarde al Carnaval. Desaparecen en la década de 1950, en la que toma auge la *revista*, género relacionado con el teatro musical. Entre los de mayor contacto con la murga deben citarse los *parodistas* y *humoristas*, muy cercanos en cuanto eje de su propuesta, y las *comparsas* afrouruguayas, con el *candombe* como principal manifestación. Esta última expresión ha influido notoriamente en la música de la murga.

² Debe tenerse en cuenta que en el Hemisferio Sur el Carnaval se festeja al comienzo del otoño, ya que ha conservado su ubicación calendárica original.

4. El repertorio murguero, estructurador de la *performance* de los conjuntos

El repertorio de las murgas es herencia, en sus partes y nomenclatura, de las murgas y chirigotas de diferentes regiones de España. Siguiendo aproximadamente el modelo gaditano, la murga uruguaya organiza su actuación diferenciando tres partes esenciales : una *presentación* o *saludo* ; el *cuplé* –acompañado muchas veces del llamado *popurri*– y la *despedida* o *retirada*. Estos términos integran el lenguaje cotidiano de las clases populares uruguayas ; su ordenamiento, fijo, constituye el eje estructurador de la representación en escenario, con diferente importancia según el momento. Así, las *retiradas* son la parte del repertorio que más permanece en la memoria más allá del Carnaval –algunas por más de medio siglo–, pero los *cuplés* son fundamentales en el momento de la actuación y en los concursos institucionales³.

La presentación introduce al conjunto. El tema fundamental es el retorno al carnaval, el carácter cíclico de la fiesta. Guillermo Lamolle, conocido director de murga y autor de un libro caracterizado por el desenfado y la visión *emic*, anota : « en el saludo debe quedar bastante definida la personalidad de la murga (la cual más allá de ciertos criterios generales varía de un año a otro), por lo cual son muy importantes el poder de síntesis tanto del letrista como del arreglador »⁴. Es muy frecuente que se inicie la presentación con un fragmento declamado, sustituto moderno de la figura del presentador que las murgas tenían a comienzos del siglo XX. La presentación incluye muy frecuentemente una *clarinada*, término que designa el canto *a capella* del conjunto, en el que muchas veces se lucen los arreglos polifónicos. Incluimos como ejemplo el texto de la *clarinada* inicial del *Saludo* de la murga « Agarrate Catalina », de 2006.

El mundo, esfímero escenario/ de lucecitas amarillas
 Retablo, cielo imaginario/ de nuestra pobre maravilla
 Hay otro mundo tras el mundo/otra ciudad tras la ciudad
 Donde una antigua claridad/ vuelve a brillar⁵
 En cada nuevo carnaval . . .
 Letristas : Tabaré Cardozo y Yamandú Cardozo⁶.

³ El « Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas » organizado por las autoridades municipales de Montevideo, la capital, es el más importante y el más antiguo : en las últimas décadas se han organizado en el interior del país, en varias capitales, y en la ciudad de Salto, sobre el Río Uruguay, el « Festival del Litoral ».

⁴ G. Lamolle y E. Lombardo, *Sin disfraz. La murga vista de adentro*, Montevideo, TUMP, 1998, p. 19. El *letrista* es un integrante fundamental de la murga, muchas veces el único nombre que destaca del colectivo formado por sus integrantes. El *arreglador*, función relativamente nueva en los conjuntos, es quien se encarga de los arreglos vocales de la polifonía murguera.

⁵ « Vuelve a brillar » se repite en cuatro registros de la polifonía.

⁶ Editado en el disco compacto *Murgas 2006*. Montevideo Music Group 3445 -2, Montevideo, 2006.

El popurrí, salpicón o pericón constituye un recorrido por temas de actualidad, que se comentan en forma rápida, generalmente con estructura de cuartetas que pueden estar consonantadas en los versos pares, a las que se intercala un estribillo. El primer nombre de esta parte del repertorio es el usado por las murgas españolas ; el segundo, de carácter metafórico, alude a una comida que se hace con diferentes ingredientes picados, a veces reutilizados de otros platos sobrantes ; el tercero estaría emparentado con el recitado de cuartetas en una danza que fue tradicional en Uruguay, el pericón, derivado local de la contradanza. Gradualmente, en muchas murgas esta parte ha ido integrándose al *saludo* o, con preferencia, al *cuplé*.

El *popurrí* ya incluye la crítica y la sátira; desde la situación político financiera a la moda y la tecnología. Por ejemplo, el *Salpicón de actualidad* de la Murga « Falta y Resto »⁷ en el Carnaval 2001 recorre temas como las novedades tecnológicas, la salud pública, la situación agropecuaria. Los dos primeros versos de la cuarteta constituyen la enunciación del tema, y los dos últimos los rematan con un chiste que puede llegar a la procacidad. Así, tenemos, en un *popurrí* que se inicia con la reflexión : « Tiempo de computación y de globalización/La computadora, caja de Pandora ». . . , el estribillo :

La Falta por Internet/ a ritmo de salpicón
navegando por la red/ va cantando su opinión
Si algo más quiere saber/anote la dirección:
búsquenos en su PC /Falta y Resto punto com⁸.

El *cuplé* es la parte nuclear del repertorio, y el momento de máxima dramatización a cargo de uno o varios personajes destacados, los *cupleteros*. El *cuplé* puede ser uno o repartirse, cambiando de tema, en varios. El *cupletero* compone un personaje, cuyos rasgos muchas veces constituyen, de por sí, una crítica : el consumista, el político tradicional. . . Es frecuente la introducción de un personaje alejado de la realidad —un alienígena, alguien llegado de otra época, un *gaucho*⁹ o campesino que arriba a la capital— para dar pie al diálogo con el coro, que tiene entonces la excusa para explicar y criticar lo sucedido en el año. Los personajes que dan tema y nombre a los *cuplés* pueden representar estereotipos locales o internacionales ; virtudes o defectos, personajes conocidos, reales o del cine y la televisión ; conceptos. Este último caso ofrece ejemplos de marcada elaboración. En el *Cuplé de Doña Identidad*, presentado por la murga « Contrafarsa » en 1999, el concepto de identidad nacional está representado por una señora anciana, que se ha perdido, cuyo nombre es « Doña Identidad Nacional de

⁷ *Falta y resto* es una expresión utilizada en el *truco*, juego con barajas españolas. Se utiliza cuando el jugador, apáticamente, va perdiendo la partida.

⁸ Incluido en el disco compacto *Actuación completa « Falta y Resto » 2001*, Colección *A toda murga*, La República, Montevideo, 2001.

⁹ Antiguo poblador de la campaña, antiguamente sentido como amenaza y luego transformado en símbolo de libertad por su estilo de vida independiente del poder. Sin embargo, coexiste esta visión con otra de carácter peyorativo, que incluye la burla o el desprecio por su lejanía respecto a lo que sucede en la capital.

la Patria ». El texto es, parcialmente, *contrafactum* del candombe *Doña Soledad*, de Alfredo Zitarrosa, uno de los creadores e intérpretes más representativos de la música popular uruguaya de la segunda mitad del siglo XX. El *cuplé* critica la adopción de elementos culturales extranjeros, en especial de origen estadounidense, el olvido del patrimonio cultural nacional, y la pérdida del país triunfante simbolizado, como ya anotamos, por el triunfo futbolístico de Maracanã.

Esta es Doña Identidad/Identidad Nacional
se perdió y no tiene quién/la venga acá a reclamar.
Doña Identidad/ la vieron pasar
por última vez/los viejos del bar
festejando en un tranvía/el triunfo de Maracanã¹⁰.

La retirada o *despedida* retoma el tono de la presentación, en cuanto a lirismo y temática. Generalmente se desarrolla un tema central, pero siempre está presente el carácter cíclico de la fiesta y la promesa de la murga de volver el siguiente carnaval. Esta es la parte del repertorio cuyas piezas han perdurado más en la memoria popular.

Finalmente, debe anotarse que en la segunda mitad del siglo XX se ha dado una interesante interinfluencia entre el repertorio tradicional de la murga y la llamada « canción murguera » o « murga-canción », creaciones de cantautores populares basadas en la estética general del género. Muchas de ellas refieren a aspectos de la murga y del carnaval, pero también puede emplearse esta nueva « especie » musical para tratar otras temáticas. Jaime Roos se destaca como el autor más prolífico en este aspecto, con piezas como *Los futuros murguistas*, *Los búsaes de Momo*, *Los Olímpicos*¹¹.

5. El repertorio temático

En otra utilización del término repertorio, nos ocuparemos brevemente de los temas más recurrentes en el género murga. Este inventario temático se ha conformado, a partir de la herencia hispánica, durante todo el siglo XX. El análisis se ha realizado a partir de pliegos sueltos de principios de siglo hasta la actualidad, de escritos guardados por letristas, ubicados durante nuestra investigación, de registros realizados en nuestro trabajo de campo hasta el año 2003, y de grabaciones comerciales disponibles en discos de vinilo y discos compactos¹². Corresponde anotar que muchos de estos temas también

¹⁰ Incluido en el disco compacto *Murga Contrafarsa en vivo!* Ayú A/E 213, Montevideo, 1999.

¹¹ Para un análisis de estas canciones murgueras, cf. M. Fornaro, « Iniciación, pertenencia y alteridad en las murgas uruguayas ». *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad de Etnomusicología*, Barcelona, Sociedad de Etnomusicología /International Council for Traditional Music, 2002.

¹² Un desarrollo mayor de este aspecto puede verse en M. Fornaro y A. Díaz, « 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*. A.M. Dupey y M.I. Poduje, eds. Santa Rosa (Argentina), 2001.

están presentes en las murgas, chirigotas, coros y comparsas del Carnaval de Andalucía y Extremadura, sobre cuyos textos también hemos trabajado.

5.1. *El carnaval y la murga*. Estos temas se desarrollan especialmente en las *presentaciones* y en las *retiradas*. Rafael Bayce ha clasificado las presentaciones en dos tipos : líricas y cíclicas. Las primeras « enfatizan la idealidad carnavalesca y murguera y su contribución al funcionamiento social, al reproducir valores y proporcionar sustento emocional », mientras que las presentaciones cíclicas subrayan « el regreso en el ciclo de eterno retorno que anunció esperanzadamente la despedida del año anterior y que muy probablemente repetirá la retirada minutos después »¹³. En esta temática se desarrollan comparaciones y metáforas fuertemente estereotipadas, a las que recurren los conjuntos una y otra vez. Así, por ejemplo, es frecuente asimilar la murga al gorrión, pájaro urbano, y a la golondrina, por su ciclo anual de migración. También se alude con frecuencia al Dios Momo, y a los personajes de la *Comedia del Arte*, a la representatividad respecto al pueblo, al idealismo de la murga. Reproducimos un ejemplo del interior del país :

Solista (recitado)
La murga se va, señores,
pero lo hacemos contentos
porque no existe la ausencia
sino un continuo reencuentro.
Porque adónde irá la murga
sino al seno de su pueblo,
a integrarse al cotidiano
menester de los obreros ?

Retirada de « Ahí va la bocha, señores », 1987.

Villa Constitución, Departamento de Salto. Letrista : Juan José Escobar
Texto proporcionado por el autor.

5.2. *Los murgueros y el amor por la murga*. La murga, como grupo y como expresión carnavalesca, es siempre identificada en el discurso a través de términos femeninos. Esta atribución de género aparentemente contradictoria, se resuelve en numerosos textos a través de la relación amorosa, ya sea de los murguistas como enamorados de la murga, ya sea como hijos, e incluso ambos aspectos en un solo texto. Es el caso de la canción murguera « Murga madre », de Edú « Pitufo » Lombardo, en la que se recurre a un vocabulario decididamente erótico :

Tantos años de pintura y de disfraz
Canto y luna que otra vez me pone celo
Si una noche que te quiero vos no estás

¹³ R. Bayce, « Y el pueblo vuelve a soñar. El microcosmos de las letras de murga ». *Brecha*, N° 330, 27/03/1992.

Esta boca se relame sin consuelo¹⁴.

La ambivalencia murga/mujer es le tema central de la Retirada de la murga « Nunca Más » de la ciudad de Colonia del Sacramento en el Carnaval 2001. El texto juega con la polisemia al referirse, en primera persona, a la pasión del murguero/hombre por la murga/mujer ; interesa especialmente esta búsqueda de ambivalencia, explicitada incluso en el discurso del *letrista* creador de esta pieza. Aparece también la metáfora de la « murga madre », a través de una historia « de la vida real » que conecta el mundo mítico de la murga con la historia del propio narrador, definido por el autor como « fruto sanguíneo del amor de una noche de carnaval ».

Vibré con lo que expresabas/mi piel toda se erizó
 y tu cadencia hecha verso/todos mis nervios crispó.
 Y así, loco por tocarte/me entrometí en tu mixtura...
 me enloquecí con rozarte/y me metí en tu figura.
 Así me diste y te di/pude palpar tu ternura
 y me entregué a la locura/de tener tu aroma en mí.
 Me pinté con tus colores/me sacié de tu bravura
 mi sed apagué en tus copas...
 sintiendo así casi propia/la embriaguez de tu elixir
 y así te pude sentir/avasallando mi ser,
 queriendo usurparme el ego/y no ser yo y ser ti...¹⁵

5.3. los « grandes temas » de la humanidad : la vida, la religión, el destino, las ideologías. En este sentido, puede señalarse que muchas veces la poética murguera se asemeja a la poesía tradicional, que busca, como han anotado diversos investigadores, la elevación temática y de lenguaje de los poetas eruditos, llegando a utilizar vocabulario en desuso. Un magnífico ejemplo es *El curso del ser humano*¹⁶, tema desarrollado en todo su trabajo 2007 por la murga « Agarrate Catalina ».

5.4. la temática contestataria, muy fuerte a partir del período de dictadura militar, como ya hemos mencionado. Incluimos aquí desde los temas más amplios sobre la justicia social hasta las referencias concretas a los hechos ocurridos durante un ciclo anual. Durante los primeros años de régimen dictatorial, la fuerte censura llevó a un uso frecuente de metáforas, alusiones veladas, segundas lecturas —rasgo que los textos carnavalescos compartieron con el movimiento llamado « Canto Popular Uruguayo ».

¹⁴ Esta canción integra la obra de teatro *Murga Madre*, de Edú Lombardo y Pablo Routin. Incluido en el disco compacto *Murga madre*. Del Cordón, 2801 -2, Montevideo, 2002.

¹⁵ Incluido en el disco compacto *De inmigrantes a criollos : Música popular uruguaya de raíz hispánica. Una investigación de Marita Fornaro*. Ediciones Universitarias de Música, Montevideo, 2002.

¹⁶ « Agarrate Catalina ». *El curso del ser humano*. Montevideo Music Group 3739-2, 2007.

5.5. *la sátira política sobre personajes nacionales e internacionales*. En el ejemplo siguiente los avatares políticos de la India son aludidos parodiando la letra del tango cómico « Chorra ! » de Enrique Santos Discépolo (1928) con Gandhi utilizando términos del *lunfardo* ¹⁷.

Ghandi :

*Cborra*¹⁸, me *afanaste*¹⁹ hasta la sal
 Por eso me encuentro muy ofendido
 Al *espiantarme*²⁰ la sal
 Me dejaste desabrido
 Lo que más bronca me da
 Es la sal fina y la gruesa
 Si a un inglés yo me lo pesco
 Le arranco hasta la cabeza.

Murga « Curtidores de hongos », 1932. Letrista no identificado²¹.

5.6. *el fútbol*, unido a la tradición murguera desde las primeras décadas del siglo, con textos que cantaron todos sus triunfos y que hoy satirizan los fracasos. A este tema, por estar tan unido al destino del país en el imaginario colectivo, también se recurre para aludir a problemas sociales, políticos, económicos. Una de las manifestaciones de esta temática, la famosa despedida *Uruguayos campeones*, texto de Omar Odriozola para la murga « Patos cabreros » (1927), es una de las expresiones musicales reconocidas por todos los uruguayos, más allá de intereses futboleros. Nacida como *contrafactum*, ha sido, a su vez, el tema más utilizado para la aplicación de este procedimiento literario. El *contrafactum* de 1927 —se elaboraron otros para los sucesivos triunfos uruguayos de otros años— fue creado con la música del estribillo del tango *La Brisa*, de Francisco Canaro, que sería, a su vez, elaboración a partir de un « motivo popular ».

Un ejemplo especialmente rico para la temática futbolera lo constituye la Retirada 1998 de la « Antimurga BCG », constituido por *contrafacta* de las canciones más conocidas del siglo XX con temática referida al fútbol, además de la utilización de la música de *La Marsellesa* para aludir al fracaso de Uruguay en las eliminatorias del Mundial de Francia 1998. Luego del himno francés, aparecen varios mecanismos de utilización de los textos y la música de todas las piezas asociadas al fútbol uruguayo a nivel « oficial »²².

¹⁷ *Lunfardo* : léxico marginal hablado en la región del Río de la Plata.

¹⁸ *Cborra* : del *lunfardo*, ladrona.

¹⁹ *Afanar* : del *lunfardo*: robar.

²⁰ *Espiantar* : del *lunfardo*. En este caso, quitar.

²¹ Pliego suelto, Biblioteca Nacional, Montevideo, Uruguay,

²² Además *Uruguayos Campeones*, se incluye *Vayan pelando las chauchas*, *contrafactum* creado durante el Mundial de Fútbol de 1930 por Alvaro Gestido y Nobel Valentini, y *Te queremos ver campeón*, canción original compuesta

La primera estrofa, sobre la música de *La Marsellesa* juega con la modificación de los términos castellanos en una « traducción » bufa al francés. Se emplean incluso vocablos pertenecientes al *lunfardo*, también « traducidos » —*orte* por *orto*, ano— e incluyendo un dicho popular basado en esa modalidad de « traducción ».

Una vez más estamos fuera

de un *campeonato* mundial
no pudimo' arrimar a *la France*
y lo nuestro fue todo un *tour de force*
si seguimos jugando como el *orte*
la FIFA nos dirá :
« *allez cagner sur le malvón* »²³.

Y, sobre la música de *Vayan pelando las chauchas*, el *contrafactum* más transgresor sobre el imaginario de la « garra charrúa », concepto tan vinculado al fútbol uruguayo triunfador hasta Maracaná, que por su interés hemos citado en varios trabajos²⁴ :

Uruguayos, sangre coagulada
la derrota es nuestra vocación
no ganamos ya ni a la payana²⁵
de la garra nos queda el muñón.

5.7. *la temática de la vida cotidiana*, relacionada muchas veces con la crítica al gobierno de turno : el costo de la vida, el empleo, el transporte.

5.8. *La ciudad y el barrio*, tema en el que las murgas desarrollan su pertenencia espacial.

5.9. *las nuevas tecnologías*. Desde comienzos del siglo XX la murga y otros conjuntos carnavalescos han comentado la aparición del automóvil, de la radio, la televisión, Internet, la telefonía móvil.

5.10. *la sátira de modas o costumbres*. Puede incluir comentarios para modas femeninas y masculinas, pero, de acuerdo con el perfil general de estos grupos, ha predominado el primer tipo. Este tema ha ido perdiendo presencia en el repertorio general.

por Roberto Da Silva y Alberto Triunfo para la « Copa de Oro »1981 - creada expresamente en una estética alejada de la murga, según el primero de sus autores (Garrido, 1981).

²³ Expresión del habla popular uruguaya que indica un rechazo teñido de grotesco, en un juego de traducción absurda del francés ; literalmente, significaría defecar sobre una planta de presencia muy extendida en los jardines.

²⁴ El análisis de la *Retirada* completa puede consultarse en M. Fornaro y A. Díaz, « 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*. A.M. Dupey y M.I. Poduje, eds. Santa Rosa (Argentina), 2001. La *retirada* aparece en el disco compacto *Carnaval del Futuro. La Murga. Repertorio 1998, Vol. 1*. Remix 1508-2, Montevideo, 1998.

²⁵ *Payana* : juego infantil tradicional.

6. Procedimientos literarios más frecuentes

Los procedimientos incluidos en este inventario, organizado desde la académica, pueden situarse a muy distinto nivel, desde lo conceptual a juegos idiomáticos. Los más importantes son:

6.1. *Contrafactum*. Como ya hemos anotado, el *contrafactum* es el recurso caracterizador de la murga uruguaya, heredado de las agrupaciones españolas, si bien desde los inicios del género en Uruguay aparecen piezas creadas especialmente para el carnaval, tanto en su letra como en su música. Es posible diferenciar varios tipos :

- a) no hay relación específica entre el nuevo texto y la música escogida, la cual es seleccionada por su popularidad, por las preferencias del letrista o del grupo, etc.
- b) hay relación entre el tema del texto nuevo y una determinada carga semántica de la música. Es el caso de la utilización de la música de *La Marsellesa* en el ejemplo citado sobre el tema del fútbol.
- c) se establece relación entre el texto original de la pieza y el *contrafactum* ; el texto originario potencia el nuevo texto. Lo hemos analizado para las múltiples utilizaciones de *Uruguayos campeones*.

6.2. *Resemantización*. Los casos donde el contenido semántico se reelabora para lograr una lúdica literaria incluyen una gran variedad de recursos. Así, por ejemplo, en el *Cuplé de la Cárcel* de la Murga « Nunca más » de la ciudad de Colonia del Sacramento (Carnaval 2000) el diálogo genera respuestas que resemanizan títulos de boleros muy conocidos²⁶, respuestas en las que el título se acompañaba de la correspondiente música. El momento se remata con un chiste rápido :

Solista (el Acusado) : Soy Inocente !

Coro : *Usted es el culpable...*

Solista : Voy a salir antes por buena conducta.

Coro : *Quizás, quizás, quizás...*

Solista : ¿ Cuántas veces a la semana voy a recibir la visita de mi esposa ? ¿ Cuántas ?

Coro : *Solamente una vez...*

Solista : Y en tan poco tiempo, ¿ qué le puedo pedir ?

Coro : *Bésame, bésame mucho...*

Solista : Y con mi compañero de celda, ¿ qué voy a hacer ? ¿ Qué le voy a decir ?

Coro : *Somos novios...*

Solista : Todo por culpa de ese fiscal que gasta más de lo que gana.

Juez : ¿ Está seguro ?

²⁶ *Usted* : letra de Gabriel Ruiz, música de Monis Zorrilla ; *Somos novios* : letra y música de Armando Manzanero ; *Bésame mucho* : letra y música de Consuelo Velázquez ; *Solamente una vez* : de Agustín Lara ; *Quizás, quizás, quizás*, de O. Ferrés.

Solista : Y sí, es el déficit fiscal.

Letristas : Fernando Rius y Julio Vázquez²⁷

6.3. *Personificación de conceptos*. La representación de conceptos es frecuente en las murgas, muchas veces con una fuerte dramatización. En los *cuplés* aparecen, por ejemplo, personajes que representan la justicia, la democracia, etc. Cabe señalar que las personificaciones elaboradas en los *cuplés* abarcan no sólo entidades abstractas, sino también personalidades conocidas, roles o tipos sociales (Juan Pueblo, el borracho, etc.) e incluso objetos que son presentados como testigos de situaciones²⁸.

En el Carnaval 2000 la murga « La Nueva », de Salto, incluyó en su *Cuplé del Conformista* la canción *La vida es un carnaval*, la cual, interpretada por Celia Cruz, constituyó uno de los temas más populares del ciclo anual correspondiente a 1999, y fue utilizada por diferentes agrupaciones. En este caso, se recurrió a un enfrentamiento entre la cantante y Las Penas, representadas en la muy tradicional cantidad de tres. El encuentro fue presentado con el vocabulario característico de una pelea de boxeo y, sobre el texto de las estrofas de la canción se elaboró el *contrafactum*, mientras que el estribillo mantuvo la letra original. Este segmento del *cuplé* incluyó partes dialogadas y partes cantadas. Incluimos algunos momentos :

Las Penas : ¿ Que nosotras nos vamos cantando ? ; Mire si nos vamos a ir con una simple canción !

Nosotras somos las penas
que alumbran el diario vivir
Celia goza su letra
porque ella no vive aquí.

Y ahora que venga Celia,
; que vamos a discutir !

No te lo creas Celia,
porque la plata del alquiler
todos los meses hay que poner
aunque no tengas para comer...

Ja, Ja, Ja
No hay que llorar... [letra original]

Letrista : Marcelo Cayetano²⁹

²⁷ Grabación de campo, Ciudad de Salto, 2000.

²⁸ G. Diverso, *Murgas, La representación del carnaval*, Montevideo, Edición del autor, 1989.

²⁹ Grabación de campo, Ciudad de Salto, 2000.

La puesta en escena culmina con la afirmación « las penitas se van pagando », mientras la cantante, luego de hacer apurados cálculos sobre los gastos de una familia, accede a pagarlos.

6.4. *enumeración*. Este caso nos permite jugar con la polisemia del término repertorio : los textos enumeran repertorios dentro de una determinada parte del repertorio murguero, seleccionando, a su vez, un repertorio temático. Ejemplificamos dos tipos :

a) enumeración jocosa. Este procedimiento, compartido también con las murgas españolas, puede vincularse con la estética rabelaisiana analizada por Bajtin al ocuparse del realismo grotesco.

Tuve sarampión y gripe, tos convulsa y varicela
solitaria, la hepatitis, fiebre amarilla y viruela,
en los ojos cataratas, y conjuntivitis tuve,
y desde hace pocos días, en éste tengo una nube.
Tuve rabia, escarlatina, fiebre aftosa y la rubiola
y si hablo de mis orejas, escucho por una sola.
.....
Sufrí bastante del bocio, en enyesaron diez costillas
y al sacarme los meniscos, en entró agua en la rodilla.
Sin vesícula ni apéndice, sigo andando tan campante
y hace un mes que cambié el hígado por un riñón flotante
y hoy me levanté enterito, sólo tengo algún calambre.
- ¿Y entonces, a qué vino ?
- He venido a donar sangre.

Murga « Milonga Nacional ». *Cuplé Las enfermedades*, 1963.

Letrista : Carlos Modernell, « El Dios Verde »³⁰.

b) enumeración nostálgica. La temática de la nostalgia se desarrolla vinculada a dos aspectos: los tiempos pasados, incluidos los viejos carnavales, y la lejanía respecto al país, tema muy fuerte en la murga, vinculado a la emigración económica y al exilio político. En la *Retirada* de la murga « Don Timoteo » de 1998, se vinculan la nostalgia por el Carnaval con el extrañamiento respecto al país, con una letra cantada sobre ritmo de *marcha camión*, ritmo característico de la murga. El presentador solista comienza enumerando los tipos de agrupaciones más importantes del Carnaval uruguayo :

Presentador solista :

Imaginemos por un momento a un bailarín de *revista* que se encuentra en Australia, haciendo los pasos de baile en la soledad de su habitación...A un *humorista* en Miami que asegura que no extraña, y remata un chiste por una avenida iluminada...A un *pa-*

³⁰ J. Capagorry y N. Domínguez, *La murga. Antología y notas*. Montevideo : Cámara Uruguaya del Libro, 1984, p. 44-45.

rodista en Nueva York, que no encuentra a la chiquilina pidiendo el autógrafo al bajar del tablado... A un *lubolo*³¹ por calles de Canadá, cerrando los ojos, tocando un tambor inexistente, como si estuviera en *Las Llamadas*... A un murguista... a un murguista en cualquier parte del mundo, soñando con el *nailon* que gira en los ensayos³² mientras una lágrima cae por su rostro, como si fuera un pincel que le va pintando la cara...

Letrista : Jorge Velázquez³³

6.5. *trabalenguas*. Este procedimiento, presente en las murgas de Cádiz, cayó en desuso en Uruguay durante la segunda mitad del siglo XX. En 1932, « La Clásica Cachada » presentaba un texto que luego de celebrar el fin de la monarquía española finalizaba con un trabalenguas sobre el Rey Alfonso, con ritmo de pasodoble —especie musical de inclusión obligatoria en los conjuntos gaditanos, y que en las décadas de 1920 y 1930 tuvo un extraordinario auge en la música popular bailable uruguaya.

Ché alfonsibilitis, gran atorrantianflerianfle
 junate el tronosoroco, marfiloneticosu
 la nostagiagiogiagiosa, se te va si prontorianfle
 vos te tomas al instante, agua hervida conombú.

« La Clásica Cachada », 1932. Letrista no identificado³⁴.

6.6. *uso de palabras esdrújulas*. Este recurso se hereda de las murgas españolas, y aparece utilizado a lo largo de todo el siglo XX, en ocasiones combinado con los trabalenguas. Un ejemplo reciente es el del *cuplé Los históricos* de la murga montevideana « Los diablos verdes », del que extraemos algunas estrofas :

Los profesóricos y las maéstricas
 Y los obréricos afortunádicos
 Con esos suéldicos maravillósicos
 Pasan más hámbrica que un africanico...³⁵

El *contrafactum* se basa en una canción de Daniel Viglietti, titulada precisamente *Esdrújulo*, la cual da nombre a un CD (1993) de esta importante figura de la música popular uruguaya :

Se trata, cósmicos, de ser más fértiles
 De no ser tímidos, de ser más trópicos
 De ir a lo pálido, volverlo térmico
 Sentirse prójimo de lo más lúdico...

³¹ *Lubolo* : en la actualidad, integrante de una comparsa afrouruguaya. Antiguamente se aplicaba el término a los blancos que se pintaban de negro para salir en Carnaval.

³² Para los ensayos, los textos se escriben sobre nilón tubular sujeto por rodillos en los extremos, que permiten desplazarlo a medida que la murga interpreta los textos.

³³ Grabación de campo, Montevideo, 1998.

³⁴ Pliego suelto, Biblioteca Nacional de Montevideo

³⁵ Editado en el disco compacto *Diablos Verdes*. Obligado 2166 - 2, Montevideo, 1999.

Si bien la música es el vals compuesto por Viglietti, el cantautor arma su texto a partir de palabras realmente esdrújulas, mientras Leonardo Preziosi, letrista de « Los diablos verdes », recurre al procedimiento conocido a nivel de cancionero popular a partir de la *Mazúrquica moderna* de Violeta Parra (1964/65), donde la terminación grave se modifica con la sílaba *ico* e *ica* y sus plurales.

6.7. *palabras incompletas*. Un procedimiento también difundido en la elaboración de *contrafacta*, transforma palabras graves en agudas, sin la última sílaba original. El interés por criticar aparece así en el *Cuplé de las chusmetas*³⁶ de la murga « Contrafarsa », el coreo asume el personaje de las vecinas crítonas –agregamos la sílaba excluida para mayor claridad– :

Tamos bien organizá /das/
 cada cual tiene su zó /na/
 nos enteramos de tó/do/
 y no nos perdemos ná /da/.
 Hacemos guardia noctú /rna/
 por atrás de la persia/na/
 pa' ver quien volvió borrá/cho/
 pa' saber quién es cornú/do³⁷.

7. El repertorio musical de la murga

En el análisis de más de un centenar de piezas de los últimos cincuenta años, hemos podido identificar como repertorio musical empleado como base para el *contrafactum*:

- las canciones más populares en el ciclo anual que se cierra con cada Carnaval, muchas veces utilizadas por más de un conjunto, como también se repiten los temas de actualidad más destacados del año. Incluso hemos anotado esta repetición de temas de actualidad y de piezas musicales a los dos lados del Atlántico en un mismo Carnaval³⁸.
- piezas que han conservado popularidad a través de los años. Es el caso de muchos tangos argentinos y uruguayos.
- piezas de música tradicional (« folklore ») o de raíz tradicional latinoamericana.

³⁶ *Cbusmeta*, *cbusma* : alguien interesado en demasía por la vida de los demás.

³⁷ Incluido en el disco compacto *Murga Contrafarsa en vivo !* Ayuí A/E 213, Montevideo, 1999.

³⁸ En 1998 y 1999 realizamos trabajo de campo en el Carnaval de Cádiz con el antropólogo Antonio Díaz ; en 2001 y 2002, en carnavales de Extremadura (Mérida y pequeños pueblos como Navalmoral de la Mata), estos últimos en el marco del Proyecto I+D « La música de Extremadura a través de sus protagonistas ». Investigador Responsable : Enrique Cámara de Landa, Universidad de Valladolid. Proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología de España.

Ciertas piezas musicales han adquirido una semanticidad que no es la propia del lenguaje musical, transmitida por textos de especial fuerza o por circunstancias históricas que aumentaron su capital simbólico y su capacidad de interpelar a los auditorios. Hemos ubicado numerosos casos en los que, al uso del *contrafactum* se suma la utilización de texto y música originales, o con sólo modificaciones parciales del texto, como hemos ejemplificado antes.

Aunque no muy frecuentemente, hemos registrado el uso de determinadas piezas como representativas de un género o estilo musical. Así, en el *Cuplé de las sombras* de la murga « La Mojigata », en el Carnaval 2001, « La sombra de la música popular » se elabora colocando como *contrafactum* de *Isla Patrulla* –milonga³⁹ de Rubén Lena interpretada por el dúo Los Olimareños, pieza fuertemente representativa del uso de la música tradicional rural en la música popular mediatizada– los textos de canciones integrantes de una de las últimas expresiones de la llamada « música tropical » en el Río de la Plata en la década de 1990, algunas de ellas de difusión internacional, como las del grupo Chocolate (su tan difundido tema « Mayonesa »), Los Fatales y Nietos del Futuro. En este caso se recurre al absurdo carnavalesco para opinar sobre la situación de la música de raíz tradicional, desplazada de la venta de discos por el último *boom* discográfico uruguayo del siglo XX incluyendo, además del texto jocoso, la imitación de la emisión vocal de carácter *gauchesco* de los intérpretes originales para expresiones asociadas a la música caribeña, como « ¡Azúcar ! », « Se menea » y otras.

Finalmente, debe anotarse que diferentes repertorios musicales son aludidos en los *contrafacta*, ya sea a través de los títulos de las piezas, ya sea a través de menciones a autores e intérpretes, o directamente a sus textos. En *El curso del ser humano*⁴⁰, de la ya citada murga « Agarrate Catalina », como *contrafactum* de *Sólo le pido a Dios*, del argentino León Gieco, se hace referencia a *Ojalá que llueva café* del dominicano Juan Luis Guerra :

Sólo te pido, Dios
 Que mejor no le des bola⁴¹ a Juan Luis Guerra
 Nunca hagas llover café en el campo
 Es más sano que las vacas tomen *merca*⁴².

8. Cultura popular escrita y música almacenada : los pliegos sueltos y los discos como repertorios coleccionables.

³⁹ Milonga : especie musical integrante del llamado « Cancionero Rioplatense », una de las más representativas de la música tradicional de la región.

⁴⁰ Incluido en el disco compacto *Agarrate Catalina. El curso del ser humano*. Montevideo Music Group 3739-2.

⁴¹ *Dar bola* : hacer caso, prestar atención.

⁴² *Merca* : droga.

La difusión de los textos murgueros en pliegos sueltos o cuadernillos, a los que puede aplicarse el término « literatura de cordel », tan utilizado en Brasil, ha dado lugar a una intensa vida de estas *letras* como literatura popular escrita. La costumbre de regalar o vender « a voluntad »⁴³ estos pliegos en los lugares de actuación fue y es actualmente práctica corriente también en las murgas y chirigotas de Andalucía y Extremadura. Por otra parte, en museos y bibliotecas⁴⁴ se han formado colecciones de esta literatura editada, y de manuscritos y mecanoscritos del siglo XIX y XX. En Uruguay, investigadores y coleccionistas los buscan en ferias y remates. Tenemos aquí otra vida de estos repertorios, objeto de la pasión del coleccionista y de la búsqueda académica. Muchos de estos pliegos ofrecen otros testimonios : intervenciones manuscritas de los seguidores de determinado conjunto, tachaduras y recortes por imposición de la censura durante la dictadura sufrida en Uruguay entre 1973 y 1985. Este último caso hace de algunas piezas testimonios de fuerte simbolismo : los murguistas debieron invertir muchas horas en hacer un calado del papel allí donde la letra, ya impresa, había sido objeto del capricho del censor de turno, que podía llegar en cualquier momento del Carnaval. Esa literatura popular impresa constituye repertorios paralelos a los que existen en viejos cuadernos manuscritos y mecanoscritos, que hemos ubicado en lugares de ensayo y casas de familia en muy distintos lugares del país. Por otro lado, la intensa difusión de la murga como música mediatizada a través del disco (larga duración de 33¹/₂ rpm y casetes, actualmente discos compactos) ha llevado a la constitución de otros repertorios en cuanto colecciones : los seguidores de determinado conjunto o del género han respondido con entusiasmo a las ediciones fonográficas, en especial las de los últimos años, en soporte digital ; junto a los discos, los librillos que acompañan los discos compactos han pasado a constituir un nuevo vehículo para conservar las *letras*. Este tipo de repertorio admite aún una nueva clasificación : la de originales y « piratas », copias ilegales adquiribles en las ferias vecinales, incluyendo imagen en soporte CD y DVD. Como puede apreciarse, un largo camino desde las coplas llegadas desde España hace más de un siglo. Estos nuevos caminos de los repertorios murgueros complementan a los repertorios orales, a las *presentaciones* y *retiradas* que se reactualizan en *performances* espontáneas, en fiestas familiares y barriales, festejos de fin de año, en los ensayos de las murgas actuales, reviviendo en nuevos *contrafacta* o repitiendo las antiguas *letras* en las voces de viejos y nuevos seguidores de este género, que optan por interpretarlas porque se ajustan a una determinada situación digna de ese comentario, o simplemente, porque el repertorio guardado en la memoria se actualiza y —como expresó mejor el citado murguista de un pauperizado pueblo del litoral del Río Uruguay— pasa nuevamente a « integrarse al cotidiano/menester de los obreros ».

⁴³ A *voluntad* : pagando lo que el receptor considere adecuado.

⁴⁴ Es el caso del Museo Municipal de Cádiz, en el que trabajamos intensamente, y de la Biblioteca Nacional de Montevideo, Uruguay.

Bibliografía

- BAYCE, Rafael, « Y el pueblo vuelve a soñar. El microcosmos de las letras de murga », *Brecha* N° 330, Montevideo, 1989.
- CAPAGORRY, Juan y Nelson DOMINGUEZ, *La murga. Antología y notas*, Montevideo, Cámara Uruguaya del Libro, 1984.
- DIVERSO, Gustavo, *Murgas, La representación del carnaval*, Montevideo, Edición del autor, 1989.
- FORNARO, Marita, « Iniciación, pertenencia y alteridad en las murgas uruguayas », *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad de Etnomusicología*, Barcelona, Sociedad de Etnomusicología /International Council for Traditional Music, 2002.
- FORNARO, Marita y Antonio DÍAZ, « 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, 2001.
- GARRIDO, Atilio, « Te queremos ver campeón », *El Diario*, Montevideo, viernes 9 de enero de 1981.
- LAMOLLE, Guillermo y Edú LOMBARDO, *Sin disfraz. La murga vista por dentro*. Montevideo, Ediciones del TUMP, 1998