

La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya

Por Pilar Piñeyrúa

Resumen

Las diversas manifestaciones de la cultura (entre ellas los fenómenos llamados «comunicacionales») avanzan, nacen, se transforman y perduran a través de dos dinámicas entre contradictorias y complementarias: **la transformación y la permanencia**. Dichas dinámicas atraviesan las vanadas características de los fenómenos culturales; la autonomía relativa con respecto a la estructura económica, el cambio gradual, la explosión, la memoria, las vanguardias, las rupturas, la tradición, los géneros, etc.

Autores de la escuela semiótica de Tartu, como Iuri Lotman, han estudiado cómo funcionan estos **procesos propios de la esfera semiocultural**, y han investigado los mecanismos específicos de los textos culturales que los hacen, a la misma vez, textos de la memoria y de la renovación.

Este artículo busca describir sintéticamente dichos procesos (por momentos contradictorios) y mostrar su «funcionamiento» en la murga, un género musical-teatral carnavalesco de la cultura popular uruguaya.

Abstract

The diverse cultural approaches, among which we include the so called «communicational» phenomena, are born, progress, are transformed and last throughout two dynamical processes, both contradictory and complementary: transformation and permanence.

These dynamical processes go through the different characteristics of cultural phenomena: the relative self determination with respect to the economic structures, the gradual change, the explosion, memory, the vanguards, ruptures, traditions, genre, etc.

Authors from the semiotic school of Tartu like Iuri Lotman have studied the way through which these processes related to the siocultural sphere should

function, and have investigated the specific mechanisms of cultural texts which are at the same time texts of memory and renovation.

This article aims at describing synthetically these processes (somehow contradictones) and to show how they work in the *murga* which is a musical theatre genre proper of Uruguayan popular carnival culture.

La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya

Llega febrero

Montevideo, Uruguay, América del Sur. Febrero de 1880. Grupos desordenados de personas andan las calles empedradas de la aldea; cantan, hacen sonar latas, platillos, tambores, bailan. Algunos están disfrazados (apenas con trapos). Piden alguna moneda a todo el que se cruce. Desde un balcón, alguien grita: «Allí viene otra murga. ¡Tírale agua con el balde!».

Montevideo. Febrero de 1909. En un humilde tablado de barrio, seis hombres interpretan canciones «subidas de tono» y le toman el pelo a los gobernantes, a los empresarios, a todo el mundo. Están vestidos como músicos de una orquesta «clásica», pero con pelucas desordenadas y raídas levitas de arpillera. Hasta tienen un director. Hacen un barullo bárbaro con clarinetes, flautas, pistones y trompetas.

Montevideo. Febrero de 1984. El Teatro de Verano estalla de gente. Más de 5 mil espectadores fueron a aplaudir a la murga de sus amores. En el escenario (iluminado, grandioso, entrañable), veinte murguistas con la cara pintada se forman en medialuna. Otro, de espaldas al público, con frac, galera y batuta (pero no de negro, sino de rojo, verde y dorado), da el tono. El coro expande su canto a todo el teatro. Los de la batería entran con todo el ritmo de sus tres instrumentos; bombo, platillos, redoblante. La murga critica, se burla, emociona, representa, imita, remeda, parodia, interpela, reclama, exige, denuncia. Siempre cantando durante 45 minutos.

Montevideo. Enero de 2003. La murga ensaya y ensaya, noche tras noche para llegar mejor y mejor al concurso y a los tablados. Hoy es ensayo general, con ropa, maquillaje y público. El baile del segundo cuplé es muy complejo, la puesta en escena de la despedida pide fuerza y delicadeza a la vez, las melodías del saludo requieren coordinación perfecta, los contrapuntos hay que volver a practicarlos. Como siempre, como nunca, la murga, con su canto, tiene que hacer pensar, reír, soñar. Otra vez es carnaval.

Todas estas expresiones de la cultura popular que acabamos de describir muy sintéticamente tienen varios elementos en común; por lo menos el nombre, el

lugar y la época del año en que se desarrollan. Y tienen, además, varios elementos que las distinguen, algunos formales, otros históricos. ¿Qué es una murga, en el Uruguay, hoy y desde que se tiene registro de su existencia? ¿Qué cambia y qué se mantiene en el género, permitiendo que éste siga siendo tal? Estos son algunos de los interrogantes que este trabajo busca responder. O por lo menos, comenzar.

Género / musical / teatral / carnavalero / cultura / popular... / uruguaya. Un intento de definición.

La murga uruguaya es un género musical-teatral del carnaval, y como tal ocupa un lugar en el campo de la cultura popular de ese país. De manera muy resumida, cada uno de los elementos de esta definición puede presentarse de la siguiente manera:

Género. Como tal, las actuaciones murgueras conforman tipos relativamente estables de enunciados (Bajtín, 1982) o «*clases de textos y objetos culturales*» (Steimberg, 2003: 101) que instalan prescripciones convencionales más o menos explícitas, más o menos normativas, pero que, a su vez, se van modificando históricamente. Como cualquier expresión cultural, el género-murga (como ya desarrollaremos in extenso en los próximos apartados) es cambio y memoria a la vez.

Musical-teatral. Las dos materias expresivas fundamentales (aunque no las únicas) de las actuaciones murgueras. La murga es un coro que canta, acompañado por tres instrumentos, y que representa desde un escenario determinadas situaciones. El amplio sincretismo (que incluye, además, el maquillaje, la danza, el vestuario, la coreografía, la escenografía) otorga al género una gran riqueza expresiva y semiótica.

Carnaval. El género murga, en el Uruguay, se ha desarrollado desde sus inicios en torno al Carnaval. Esto le proveyó su identidad más poderosa: inversión, crítica, parodia y burla de los acontecimientos sucedidos durante el año. Al menos en el discurso, la murga y el carnaval instauran un mundo al revés.

El carnaval funciona en la esfera cultural uruguaya como un conjunto ritual y cíclico de prácticas culturales, caracterizado por un discurso social diferente al que impera el resto del año; crítico y paródico de los discursos, valores y prácticas hegemónicos, fundamentalmente cuando éstos proponen un orden social injusto y desigual.

Este carnaval discursivo o «cantado» comenzó a establecerse desde mediados del siglo XIX, junto con su espectacularización y profesionalización, concretadas en el atraigo de diferentes «categorías» o géneros espectaculares (comparsas, conjuntos, murgas).

Cultura. La murga es cultura en tanto integra el repertorio de la memoria de una colectividad. Esta definición lotmaniana no proclama la estabilidad ni la cristalización de los productos, como veremos en seguida.

Popular. El género murguero está, como consecuencia de su historia, dotado de investidura para cantar en nombre del pueblo, siempre que mantenga determinadas condiciones de producción, circulación y consumo, y ciertas características textuales específicas: planteo de inversión social y de valores propios del carnaval, parodia de la cultura dominante-industrial, crítica y sátira de las condiciones materiales de existencia de nuestra sociedad capitalista globalizada, etc. Dichas condiciones y características populares son motivo de tensión dentro del campo: es en definitiva la propia comunidad semiótica la que va a avalar la representatividad. Discursivamente, la murga se autodefine como «democrática»: del pueblo, para el pueblo y por el pueblo:

Decir adiós, será tal ri?^ mañana / futuro, incertidumbre, lejanía / pueblo, de ti nació La Soberana / prodígale calor, día tras día. (La Soberana, 1970, Despedida)

Im murga es del pueblo j pues nace con él I y es el mismo pueblo / su razón de ser. (Araca la Cana, 1984, Saludo. En: Capagorry y Domínguez, 1984)

Murga es pueblo y ya no hay más que hablar... (Contrafarsa, 1999, Despedida)

Uruguay. Según la definición de cultura de la que hemos partido, es posible hablar tanto de «cultura» como de «culturas», y éstas pueden delimitarse según las colectividades de las que se trate, o sea, según diversas variables: espaciales, temporales, sociales, etc. Es factible, entonces, hablar de una «cultura uruguaya», una «cultura contemporánea», una «cultura carnalera», una «cultura popular montevideana» y muchas más según las variables que se utilicen. Como expresa Iuri Lotman, «de acuerdo con las limitaciones que el investigador impone a su material de estudio» (1979:71). En este caso, la apreciación empírica de actuaciones murgueras en el Uruguay y en otros lugares, determina que hablemos de un género particular y diferente de otros que puedan darse en lugares como Argentina o España.

La cultura popular como memoria

Para caracterizar tanto la murga como el carnaval en tanto expresiones de la cultura popular uruguaya, optamos por partir de varias de las nociones de Iuri Lotman y la escuela semiótica de Tartu. Para empezar, tomaremos aquella que define la cultura como «*la memoria común de la humanidad o de colectivos más restringidos nacionales o sociales*» (Lotman, 1979, 41).

En la medida que concebimos la cultura como memoria, o «*grabación en la memoria de cuanto ha sido vivido por la colectividad*», la estamos relacionando necesariamente con la experiencia histórica pasada. Cuando decimos que se crea una cultura nueva, conjeturamos que ella se va a volver memoria, realizamos una anticipación, aunque solamente el futuro va a demostrar la legitimidad (o sea, la permanencia) de una nueva cultura. La cultura, entonces, está constituida por todos los textos que se han establecido en la memoria de una colectividad. Ésta, por lo tanto, selecciona ciertos textos y olvida otros, los excluye de su propio ámbito, y a la vez, «*logra vencer al olvido transformándolo en uno de los mecanismos de la memoria*». Esto no sé logra de manera sencilla; exigir el olvido o la memoria obligatorios de determinados aspectos de la experiencia histórica «*es una de las formas más agudas de lucha social*» (Lotman, 1979:74-75).

Pero simultáneamente, la cultura es dinamismo y transformación. Los textos culturales, dice Lotman tiene dos funciones: la transmisión de significados (memoria) y la generación de nuevos sentidos. Esta segunda función se expresa en la falta de homogeneidad interna, ya que el sincretismo de lenguajes le ofrece al texto mayores posibilidades de sentido que las que le da un lenguaje por separado (Lotman, 1996).

Cambios y permanencias culturales

La cultura, entonces, es memoria pero también es generación de nuevos textos. La primera tendencia se manifiesta a nivel formal en las autodefinitiones y autoevaluaciones que aparecen en los textos culturales. Éstas apuntan a conformar una gramática, o sea un conjunto de reglas e invariantes. Los géneros se definen a sí mismos, describen su hacer, ya sea éste comunicativo, expresivo, poético, creador, educativo, informativo. Fijan sus normativas, sus competencias, sus decálogos. Aparecen manifiestos, tomas de posición, «*ars poeticae*», manuales de, estilo.

La segunda tendencia, la que se dirige al dinamismo, a la creatividad y al cambio se expresa en la acumulación textual y en la intertextualidad, dos mecanismos muy fuertes dentro del género del que estamos hablando. Esa apertura y generación de nuevos textos, así como el dialoguismo con otros géneros, son maneras que tiene la cultura de transformarse (Lotman, 1979 y 1996).

Culturas nada más que humanas

Ante estas dos tendencias de toda la cultura humana, bien vale hacer un paréntesis en el tema que nos ocupa y preguntarnos: ¿por qué la cultura humana (a diferencia de las lenguas artificiales) es dinámica, cambia, se desarrolla? ¿por qué la cultura tiene obligatoriamente una historia? «*Es un enigma teórico y una dificultad práctica para los estudiosos*», responde Lotman (1979:85). Pero agrega (aunque suene tautológico) que la cultura es tan dinámica como lo es la sociedad humana. Es el dinamismo de la cultura lo que hace diferente a las sociedades humanas de las no humanas. Pero el dinamismo de la cultura no es tan solo una cualidad exterior, producto de las condiciones materiales de existencia, sino una «*propiedad suya inherente*». Se trata de una cualidad de la que no siempre son conscientes los sujetos, que muchas veces buscan perpetua sus culturas, no las conciben como relativas, y a veces no admiten «*la posibilidad de cambios sustanciales de las reglas vigentes por mínimos que sean*» (1919: 86).

Para Lotman, la relación entre estructura y superestructura (al momento de pensar en los cambios de ambas esferas y en cómo inciden unos en otros, o sea lo que otros autores han definido como la autonomía relativa de los procesos culturales) no es unilateral, se dan ambos tipos de procesos: a veces «*la constante exigencia de autorrenovación es una propiedad interna de la cultura*» y otras veces «*las condiciones materiales de la existencia del hombre ejercitan una acción perturbadora en su sistema de representaciones ideales*» (1919:86).

Un ejemplo del primer caso (autorrenovación cultural) puede ser el de la moda. Ésta se define como un sistema sincrónico cerrado de carácter inmotivado, cuya esencia es también el cambio: cuando se aproxima a la norma, tiende a abandonarla. Como en la moda, la cultura humana está tensionada por la pareja «nuevo— viejo». El valor de lo «viejo» está en que permite conservar aquella «memoria no hereditaria», y el valor de lo «nuevo» está en la capacidad de absorber otras informaciones y renovarse continuamente (porque esa «memoria no hereditaria» que es la cultura se amplía constantemente). Y la tensión se va resolviendo

dialécticamente: «*ha exigencia de una constante autorrenovación, de convertirse en otro aún conservándose el mismo, constituye uno de los mecanismos fundamentales del trabajo de la cultura*» (1979:89. El destacado es nuestro).

La murga cambia y se mantiene

La murga, entonces, como todos los géneros y formas culturales, presenta una tensión entre la tendencia a la inmutabilidad y la tendencia al cambio. Pero en forma particular, esta tensión no ha llegado (al menos hasta ahora) a cristalizarse en la inmutabilidad, no se ha resuelto a favor de ningún «clasicismo». A nuestro parecer, esto constituye una de las identidades del género.

Permanentemente se discute dentro del ambiente carnavalero uruguayo (campo o espacio, según las categorías de Pierre Bourdieu) si los nuevos espectáculos deben atender a una posible «esencia» murguera, que se remitiría a las murgas «de antes», o si por el contrario debe apuntar a la creatividad y a la integración de nuevas formas y elementos musicales, teatrales, etc.

La inevitable tensión entre cambio e inmutabilidad se materializa a nivel formal de las propuestas murgueras en dos diferentes tendencias del género. Por un lado, la murga se transforma a través de la incorporación de elementos de otros géneros y formas culturales y artísticas, incorporación que vemos expresada en las parodias, imitaciones y citas de otros textos y géneros. Así, la murga en sus actuaciones toma las melodías de canciones conocidas y les cambia la letra, imita a personajes públicos, remeda programas radiales o televisivos, bailes y ritmos de otros estilos musicales. Estos mecanismos, que son los que caracterizan el hacer de la murga, generan a veces cambios que se incorporan y modifican el género. Por ejemplo, las actuales actuaciones de las murgas incorporan coreografías y arreglos en las voces del coro impensables hacen vanas décadas. Y por otro lado, la murga se mantiene a través de las «autodefiniciones». Permanentemente, en sus actuaciones, las murgas se definen en sus letras, dicen para qué vinieron, qué son y por qué llegaron:

*Fue en noches de carnavales / que escuchamos al pasar / la pregunta de aquel niño /
¿qué es una murga, mamá? (...) Murga son las mil esquinas / ebrias de luz / que
atesoran su recuerdo / con un coro que en el cielo / pos siempre quiere grabar. / ha
musa casi sin rima / del poeta que bohemio / le creó en alas de sus sueños / romances
al carnaval / Murga es pueblo, ingenio y risa / es Milonga Nacional (Milonga
Nacional, 1968, Despedida).*

Cuando en la noche serena / se escuche en algún bodegón / un coro de alegres muchachos I no los critiquen por Dios, / Son ellos los viejos murgueros / que viven para el Carnaval / y elevan sus cantos al viento / soñando que pronto vendrán. (La Gran Muñeca, 1958, Retirada).

Dicen que la murga es / un bombo y un redoblante / la murga es viento de voces que te impulsa hada delante. / Un verso que surge claro / y que queda entre la gente / es mucho más importante que un cantar grandilocuente. (Falta y Resto, 1982, Retirada).

Sobre un arcaico origen de la murga: las anticipaciones murgueras

La misma tensión entre cambio y dinamismo está presente en otra discusión (con ciertos matices que ya observaremos): ¿cómo surgió la murga en el Uruguay? ¿por qué surgió? ¿por qué se mantuvo?

Una de las posturas de este debate considera que la murga surgió del «*resultado de un largo proceso cuyos inciertos antecedentes se hundan en las últimas décadas del siglo XIX*» (Alfaro, 1998: 225. El destacado es nuestro), proceso que está vinculado con la espectacularización del carnaval y ésta, con la modernización del país.

Existió, en efecto, durante la segunda mitad del siglo XIX, un crecimiento de la espectacularización de la fiesta carnavalesca por sobre los festejos callejeros, del carnaval cantado sobre el carnaval vivido¹. En este proceso de espectacularización, fue creciendo el arraigo de las comparsas. Esas comparsas y aquel carnaval, aún antes de la espectacularización moderna, tenían algunas características similares a las actuales murgas: politización, parodización de músicas conocidas, etc. (Alfaro, 1991).

A fines del siglo XIX, aparecen en el Carnaval elementos muy específicos que la historiadora Milita Alfaro denomina «*anticipaciones murgueras*» (1998: 225). Anticipaciones que se concretan tanto en la utilización de la palabra «murga» como en ciertos elementos formales que hoy se considera que hacen a la «esencia» murguera, como el vestuario o los instrumentos de la batería. Alfaro consigna varias de estas anticipaciones:

- En 1887 aparece una comparsa llamada «Murga Uruguay Carnavalesca» en una nómina de agrupaciones.

¹ «Cantado» y «vivido» son locuciones utilizadas por Milita Alfaro en los dos tomos de *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta* (Ver Bibliografía).

— Otra comparsa del año 1889 se denomina «Los Murguistas».

— En 1902, los «Amantes al queso» vestían galeras de felpa y levitones negros con amplios faldones.

— Un cronista carnavalero habla de las murgas improvisadas que, durante el carnaval de 1892, cantaron y bailaron junto a otras agrupaciones en el tablado Saroldi.

— También según la prensa de la época, en 1900, una orquesta de bombo, platillo y tambor presidió a un carro en el corso. En 1903, carruajes cargados de murguistas desfilaron en carruajes con «bombos y platillos».

Gustavo Goldman, en un artículo publicado en el Suplemento Cultural de El Observador, del 27/02/2000, menciona otras anticipaciones, también obtenidas de la prensa de la época:

— En 1876, un cronista relataba que para nochebuena «infinitas murgas han recorrido las calles, deleitando a los transeúntes y vecinos con esa música especial que constituye su principal y característico elemento».

— En 1890, otro periodista se queja de que en el carnaval de ese año han faltado «e! bullicio de las comparsas con murgas, de las que atronaban los oídos con los monótonos tambores y las latas de maíz».

La murga vieja: la llegada y el mito de la Geditana

La otra postura considera que estas anticipaciones murgueras no tienen nada que ver con la actual murga uruguaya, sino con la acepción que ofrece el diccionario, o sea «*compañía de músicos callejeros*». Este otro planteo establece una fecha exacta del nacimiento de la murga a comienzos del siglo XX; para hacerlo se basa en un hecho puntual y sus consecuencias. Dice al respecto Gustavo Diverso; «*Creemos conveniente establecer el origen de las murgas uruguayas en el año 1909, como prueban algunas crónicas de la época y declaraciones de algunos de sus protagonistas.*» (Diverso, 1989: 23. El destacado es mío.). La prensa de 1909 habla explícitamente de «*el nacimiento de un nuevo tipo de conjuntos*», de «*una nueva forma de ver el carnaval*» y de «*una adopción artística acertada*», según consigna el propio Diverso en un mensaje en que discute la hipótesis histórica (mensaje reproducido por el Boletín electrónico Vecinet N° 344, 10/03/01).

La hipótesis que establece esta fecha de nacimiento de la murga uruguaya se apoya en que un año antes llegó a Montevideo una murga proveniente de Cádiz, la Gaditana, que se quedó un tiempo y provocó la fundación imitativa de otras agrupaciones similares criollas. La historia de la Gaditana es, para los que apoyan esta postura, un hecho trascendente e irrefutable; para otros, un acontecimiento con mucho de mito fundacional, verdadero en el sentido que todo mito lo es:

... 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 Gaditana que se va es cierta porque así lo ha querido la memoria y el saber colectivo. (*Alfaro, 1998:225. El destacado es nuestro*).

«La murga vino de Cádiz» dice esta postura o este mito. Parece que la historia sucedió más o menos así²:

En 1908 o 1909, junto a una compañía de zarzuela, llegó de Cádiz un quinteto musical llamado «Murga Gaditana», compuesto por un director y cinco integrantes que ejecutaban cada uno un instrumento: saxofón, flauta, pistón, bombo y platillos. Dicen que no tenían plata para volver a España, y debieron actuar más de lo deseado para juntarla.

Un grupo de jóvenes montevideanos, que vio el espectáculo en el teatro «Casino», decidió imitar a los españoles y sacar una murga en el carnaval. La llamaron «Murga La Gaditana que se va». En 1909 y 1910 hay crónicas periodísticas sobre la actuación de esta agrupación en el carnaval montevideano. 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.

Esta historia (o «pseudo historia») está respaldada en testimonios de «sobrevivientes» de la época. Como éste del poeta y letrista Víctor Soliño, publicado en un libro de su autoría en 1983:

² La bibliografía es extensa. Entre otros, hemos consultado a Diverso, 1989; Lamolle y Lombardo, 1998; Cipriani, 1994 y varios artículos de prensa.

... Yo, en cambio, felizmente, soy un testigo presencial de los hechos, tengo buena memoria y puedo relatarlos al pie de la letra. (...) En ese año 1908 se presentó un número extraordinario. Se llamaba la Murga Gaditana. Era un conjunto de cómicos andaluces que interpretaba en el escenario canciones humorísticas, de un muy subido color verde, que hacían las delicias de los espectadores. Terminado su contrato, la murga partió para otros escenarios. Pero en el carnaval de ese año apareció la primera murga de nuestro país: «La murga gaditana que se va». Era un remedo de la que había actuado en el Casino. El mismo atuendo —levitas raídas y melenas abundantes—, las mismas músicas con letras adaptadas a nuestro ambiente y los mismos instrumentos: clarinetes, flautas y trompetas de papier maché en la embocadura que permitía un tarareo que acompañaba a los cantantes (Cipriano, 1998).

Ya sea que hayan surgido de golpe en 1909, o que vinieran del siglo anterior, lo cierto es que en pocos años fueron apareciendo en el carnaval montevideano varias agrupaciones que anteponían a su nombre la palabra «murga». Aquellas viejas murgas no tenían más de 7 integrantes. Cada uno ejecutaba un instrumento diferente, a veces caseros, como tubos con hojillas de afeitar, o baterías de cocina. Entre los instrumentos convencionales, abundaban los de viento. Utilizaban, para las canciones, músicas de zarzuelas de la época, según Gustavo Diverso, «*iniciando así la tradición murguera de usar melodías ya conocidas para i vehiculizar nuevas letras*» (1989:33) Esta afirmación, sin embargo, parece olvidar que dicho mecanismo se remonta por lo menos al siglo XIX, y era propio también de otras comparsas carnavaleras de esa época.

La parodia satírica³ de la música «seria» era uno de los elementos de aquella murga vieja. Según una crónica periodística de la época (en: Diverso, 1989), La Gaditana que se va «*imitaba ridiculamente al profesor de música en decadencia*» al vestir al director con una levita, pantalón y galera de arpillera andrajosa, y al utilizar instrumentos caseros.

Las murgas —que al principio concursan en Carnaval bajo la categoría «Máscaras sueltas» ya que no existían como género instituido para los concursos carnavaleros

³ Llamamos parodia satírica a aquel texto verbal, musical o representacional que transforma otro texto (también verbal, musical o representacional) con el objeto de burlarse de él.

de la época⁴ — se popularizan y su cantidad aumenta geométricamente en pocos años. En 1910, según Diverso, se presentan «La Gaditana que se va», «Hispano-uruguaya», «Murga los Bachichas», «Los murguistas de la época» y «La Internacional». En 1911, son catorce, entre ellas «Los Saltimbanquis» y «Don Bochínche y compañía». En 1912, veinticinco. En 1913, cuarenta y cinco. Y en 1914, cincuenta y nueve. Parece que efectivamente, la llegada de La Gaditana había dado sus frutos⁵.

Bombo, platillos, redoblante

Aquellas murgas viejas fueron transformándose continuamente hasta llegar a las actuales. Hubo elementos que no se modificaron y sobreviven aún hoy, con las adaptaciones del caso. Por ejemplo, el director sigue vistiéndose parodiando a un director de música «seria», con galera y levita, y las letras se siguen basando en canciones conocidas y populares.

Entre las características que sí se modificaron, algunas conforman modélicamente al género en la actualidad. Por ejemplo, fue aumentando poco a poco el número de integrantes y (como advierten Lamolle y Lombardo, 1998) algunos nombres de aquellas murgas viejas así lo atestiguan: «Ya somos Siete», «Ocho Cascarudos», «No llegamos a Siete» y «Doce Locos».

Uno de los cambios más importantes pasó por la introducción del bombo, los platillos y el redoblante en sustitución de los instrumentos de viento y caseros. La historia (otra vez: ¿mito o hecho fortuito histórico?) habría sido así⁶:

⁴ Las Máscaras o Mascaradas se trataba de una categoría de hasta ocho integrantes, que realizaban cuadros humorísticos y canciones con sus letras originales modificadas y otras compuestas para la ocasión.

⁵ Más allá de la verdad histórica, difícilmente comprobable, y de los argumentos que los defensores de cada teoría sostienen, parece haber, además, una vinculación formal todavía vigente entre el carnaval de Cádiz (ó gaditano) y el montevidiano, ya que en ambos se destacan el canto y la visión satírica de la realidad. Según Bernardo Gigirey, un ciudadano de Cádiz, tampoco en España está muy claro cuál es el origen de la murga, ya que a comienzos del siglo XX sólo existían murgas en Cádiz, y actualmente existen allí (aunque ahora se llamen más bien coros, comparsas, chirigotas y cuartetos) y en pocos lugares más de España. Sin embargo, ¿sería posible hablar de un origen común de este tipo de murgas (no de la murga como palabra), gaditana y uruguaya, y que ese origen común esté en África? ¿O que el origen esté en los negros africanos de América? Gigirey cita a Ramón Solís, en su libro *Coros y Chirigotas, según el cual fueron los negros libres que llegaban a Cádiz desde las colonias de ultramar (o sea, desde América) los primeros en cantar para Navidad coplas por la calle.*

⁶ Entre otras fuentes: Diverso, 1989; Lamolle y Lombardo, 1998.

Durante sus primeros años de existencia, la murga montevideana había tenido como instrumentos básicos los de viento y los caseros. Los murgueros terminaban afónicos y agotados al final de un desfile. En 1915 –o sea, 6 años después del nacimiento de «La gaditana que se va»– la murga «Los profesores diplomados» incorporó entre sus integrantes a un hombre de raza negra que era soldado y tambor de la banda de la Escuela Militar para que tocara el redoblante. Pocos años después, en 1918, «Patos Cabreros» habría comenzado a usar tan solo tres instrumentos: el bombo, los platillos y el redoblante. Su director, José «Pepino» Ministerri contó muchas décadas después de esta manera la innovación:

«Allá por el año 1917 nadie prestaba atención a las murgas. Lo más importante del carnaval eran las grandes comparsas, que a veces llenaban tres cuadras desfilando. A los murguistas, que a veces no llegábamos ni a diez, ni nos miraban. Entonces buscamos la manera de dar mayor espectacularidad a la murga. Primero empezamos por abandonar los instrumentos de viento antiguos y los platillos que eran vulgares tapas de cacerolas que producían un ruido poco agradable, el bombo, que era una barrica vieja de yerba y todo por el estilo. Me tocó a mí introducir el redoblante, el bombo de verdad actual y los platillos auténticos. Aquello fue otra cosa. El redoble y el suspenso de los platillos llamaba de inmediato la atención.» (*Citado de Patrón, «200 carnavales montevidianos», fasc. 4, Montevideo, El País, 1976; en: Diverso, 1989:43. El destacado es nuestro.*)

La presencia de lo azaroso en los procesos históricos

La postura que sostiene que la murga ya existía en el siglo XIX, considera que luego de la llegada de «Murga la Gaditana», los conjuntos locales lo único que hicieron fue agregar la palabra «murga» a sus nombres, y que esta expresión carnalera se vino a sumar a las que ya existían desde muchos años antes. Según este planteo, el arribo de aquella murga de Cádiz fue un hecho más en la evolución y la transformación continua de la murga.

Tanto la llegada de La Gaditana y la incorporación de la batería murguera, como el supuesto nacimiento de la murga con una forma similar a la actual, pueden ser observados como hechos fortuitos, que surgieron en un momento preciso sin demasiadas causas. Pero la mirada desde las ciencias de lo social no acepta generalmente que hechos puntuales, azarosos e impredecibles puedan tener

huellas que se prolonguen en el tiempo. Los hechos azarosos parecen no tener mucho lugar dentro de la lógica de lo social. Por eso, según estas concepciones, el género murga (la forma-tipo que hoy conocemos) no puede haber surgido de golpe, de la noche a la mañana, sino que, como cualquier elemento social, tiene que haber surgido de un desarrollo causal:

La historia de esa murga gaditana y su imitadora montevideana no prueba absolutamente nada acerca del origen de la murga uruguaya. 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. ¿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. El destacado es nuestro*).

Sin embargo, según el estudioso ruso Iuri Lotman estos procesos no tienen por qué funcionar así en el campo de los fenómenos creativos;

«El conocimiento de los objetos ya existentes está orientado de manera natural a eliminar lo casual y destacar la invariante *regular*. El objeto de la ciencia está situado en el tiempo pasado-presente, *ya existe*. El objeto que es creado está situado en el presente-futuro: habiéndose formado casualmente en el presente en virtud de alguna concurrencia de circunstancias, puede tornarse fuente de alguna regularidad, generar un nuevo lenguaje en cuya perspectiva él, ya retrospectivamente, deja de parecer casual» (*Lotman, 1996:238*).

Pero además, continúa Lotman, la aparición de un «texto casual» —como en nuestro caso la actuación de La Gaditana— puede cambiar radicalmente una situación semiótica. Generalmente están abiertos a estos cambios los sectores más flexibles de la semiosfera o esfera semiótica, las zonas fronterizas (territoriales, temporales, pero también sociales), los géneros más jóvenes.

Aquel texto casual, irregular, diferente, que vino a producir cambios semióticos, al tiempo puede volverse creador de un modelo, «*actúa como punto de partida de una cadena regular de consecuencias*» (1996: 244).

La explosión de un nuevo género

En nuestro caso, el Carnaval de principios del siglo XX aparece como una zona flexible y fronteriza de la cultura; las distintas comparsas y conjuntos carnavaleros como «géneros jóvenes», poco modelizados y convencionalizados; La Gaditana y la batería como textos casuales que actuaron sobre otros que ya existían para generar un nuevo modelo de agrupación muy particular: la Murga, más o menos como hoy la conocemos.

Un género nuevo, que se fue modelizando y normatizando fuertemente y de esa manera constituyó su especificidad. El musicólogo Coriún Aharonián opina que más que *«preocuparse con una posible y apurada genealogía»* habría que aceptar que la murga montevideana no surge ni de España ni de África sino que es *«un fenómeno cultural propio»*. En efecto, Aharonián explica que ninguno de los elementos específicos de la murga (ritmo, emisión vocal y mímica) tiene relación con el canto netamente español, como la zarzuela. Tampoco la murga podría derivar del candombe afromontevideano (a pesar de que dos de sus ritmos están en relación con éste: la marcha camión y el candombeado) ya que *«la rítmica de la murga es fundamentalmente una inflexión particular que permea metros musicales muy diversos, cosa que no ocurre con el candombe»* (Aharonián, 1990).

Vista así, la génesis de la murga fue una «explosión», un acontecimiento inesperado (la llegada de aquellos gaditanos) que se vino a montar sobre cambios graduales que venían dándose en el carnaval montevideano a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX. Y sin embargo, este hecho casual, fortuito e inesperado –y como tal cambiante, innovador– se adecuó a la esfera cultural popular uruguaya, se integró fuertemente (con toda certeza, gracias a las anticipaciones que ya existían en los carnavales de antaño y en otras expresiones populares) a través de numerosas convenciones formales y fuertes pactos de lectura con el público que fueron haciendo la memoria y la esencia murguera.

...¡Y quién le iba a decir a Don Bombo, Don Platillo y Redoblante que / iban a ser personajes fundamentales de esta historia! /

*Y con la batería entra un bombo polentón / un fugaz redoblante y un platillazo
pasión / el nuevo sonido llama al mundo la atención / y genera un ritmo: gloriosa
marcha camión / que quedará sonando en los oídos / de este país, señal de identidad
/ cual tamboril el mate o la celeste / marcha camión también es Uruguay. /*

La murga forma parte / del arte y del trabajo / pintura de denuncia y alegría. / Su voz sin atadura / cultura desde abajo / cantando sin renuncia por la vida.

Es forma no acabada / buscada en cada año / nutrida con maestría desde siempre (...)

La murga es auténtica expresión / es tangible cosa viva / es medio de comunicación / es cultura alternativa / en los tiempos que vivimos / de enlatados y embutidos / canciones baratas, letras repetidas / todas las músicas suenan igual / un coro que se alza / una batea que vuela / el canto de murga (...)» (Contrafrase, 1990, Retirada).

De esta manera se fue construyendo un modelo convencional para el futuro del género. Un modelo basado, paradójicamente, en elementos que favorecen la transformación: un amplio sincretismo de materias significantes (canto, actuación, disfraces, maquillaje) y una fuerte intertextualidad, interdiscursividad y parodización de otros géneros, discursos y textos: rechazos, debates, citas, polifonías de voces, imitaciones, ironías, crítica directa.

El hecho de que las murgas se hayan vinculado desde siempre al carnaval, potencia ciertas características, sobre todo la parodización –mecanismo discursivo de la inversión carnavalesca– y la crítica. Ambos elementos carnavalescos están en la génesis de la ruptura de las convenciones y un proceso sin fin de transformaciones. Pero eso es otro cantar.

Bibliografía

- Aharorián, Coriún (1990). *¿De dónde viene la murga?* En: Brecha, 2/03/1990, p.22, Montevideo.
- Alfaro, Milita (1991). *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte: El carnaval heroico (1800-1872)*. Montevideo, Trilce.
- Alfaro, Milita (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.
- Altamirano, Carlos (Dir.) (2003). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- Bajtín, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- Bajtín, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.
- Capagorry, Juan y Domínguez, Nelson (1984). *La murga: antología y notas*. Montevideo, Cámara Uruguaya del Libro.
- Cipriani, Carlos (1994). *A máscara limpia: el carnaval en la escritura uruguaya de dos siglos. Tomo I: crónicas, memorias, testimonios*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Cipriani, Carlos (1998). *De las bocas toradas al láser: 90 años de murga y varios discos*. En: El País de los Domingos, 3/05/1998, p. 6. Montevideo.
- Diverso, Gustavo (1989). *Murgas: la representación del carnaval* Montevideo, s/e.
- Goldman, Gustavo (2000). *La murga no tino de Cádiz*. En: Suplemento Culturas de El Observador, 27/02/2000.
- Lamolle, Guillermo; Lombardo, Edú «Pitufo» (1998). *Sin disfraz: la murga por dentro*. Montevideo, Taller Uruguayo de Música Popular.
- Lotman, Iuri y Escuela de Tartu (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I: semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Cátedra.
- Steimberg, Oscar (2003). «Géneros». En: Altamirano, Carlos (Dir.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós, 2003. Pág. 101-105.