

La murga en el cruce de fronteras

Valeria Di Piramo
Nélida Rovetta

Algunos deslindes previos

Numerosas son las publicaciones que se han encargado de estudiar el fenómeno de la murga en nuestro país. Algunas de ellas son investigaciones en torno a sus orígenes y evolución (junto con la cual es imposible no hacer un recorrido por el Montevideo de nuestros padres, entrañable e imposible ya); otras estudian su función de resistencia social ante la dictadura e incluso de dura crítica con posterioridad al advenimiento de los gobiernos democráticos (otro viaje al pasado, doloroso muchas veces, nostálgico siempre); otros trabajos han descrito la estructura del espectáculo, analizando sus partes líricas y dramáticas en las presentaciones, cuplés y retiradas que la conforman.

No ha sido el objetivo de este trabajo detenernos en perspectivas que ya han sido estudiadas, ni tampoco convalidar -que la murga no necesita de nuestra convalidación- este fenómeno espectacular (en su doble sentido de arte del espectáculo pero también como calificativo cargado de afectividad).

Tampoco se trata de desentrañar las relaciones que el fenómeno del carnaval uruguayo tiene con lo popular y la cultura de masas, con los consiguientes entrecruces entre lo hegemónico o no.¹ Aun así, detengámonos por un momento en este punto.

Es Benjamin quien aporta la posibilidad de pensar lo popular en la cultura no como su negación sino como experiencia y producción. Según este autor, “no se puede entender lo que pasa culturalmente en las masas sin atender a su experiencia. Pues a diferencia de lo que pasa en la cultura culta, cuya clave está en la obra, para aquella otra la clave se halla en la percepción y en el uso”². Esto, porque pensó en los cambios que configuran la modernidad desde el *espacio de la percepción*. “La nueva sensibilidad de las masas es la del acercamiento, signo de una larga transformación social, la de la conquista de sentido para lo igual en el mundo”. Operación que hace primar su valor exhibitivo, implica una forma de recepción colectiva, y su sujeto es la masa. Quizás no casualmente Benjamin se centra en Baudelaire porque ve en él “los lados inquietos y amenazadores de la vida urbana”, “el placer de estar en multitud”. (La detención en este aspecto se explica por la importancia que tiene -en la comprensión de nuestros alumnos- la teoría de la recepción, y las diferencias notorias entre el destinatario individual y el

¹ Para estudiar en profundidad dicha relación proponemos el estudio de: Martín-Barbero, Jesús: De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Ed. G. Gili, Barcelona, 1987.

² Citado por Martín-Barbero, Jesús: Op. Cit.

colectivo).

En cambio sí creemos que este bien cultural es un ejemplo claro de hibridación ya que la murga como arte del espectáculo se nutre de lo musical, lo literario, el drama, la comedia, las artes plásticas. Es decir, se trata de un fenómeno de fronteras “porosas” que, lejos de encapsularse congelando las diferencias, ha sabido compartir lo diverso.

Veamos la siguiente definición:

La categoría Murga es conceptualmente un natural medio de comunicación, trasmite la canción del barrio, recoge la poesía de la calle, canta los pensamientos del asfalto. Es una forma expresiva que trasunta el lenguaje popular, con una veta de rebeldía y romanticismo.

La Murga, esencia del sentir ciudadano, conforma una verdadera autocaricatura 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, jocosos y sin concesiones, y si la situación lo requiere, 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 a esencia de la murga...

Distingue a La Murga la mímica, la pantomima, la vivacidad, el movimiento, el contraste, la informalidad escénica y lo grotesco...

Sus textos estarán apoyados por música popularmente conocida o inédita, teniendo la posibilidad de realizar su propia música si así lo quisiera.³

El fragmento anterior pertenece al artículo 71 del Reglamento Municipal del Carnaval de la ciudad de Montevideo, y da cuenta no sólo de lo instituido sino además sintetiza el concepto general inserto en el imaginario social acerca de la murga.

Marco teórico

Sin pretender desarrollar las teorías críticas latinoamericanas acerca de los fenómenos sociales (no es el objetivo de este trabajo ni nos compete dicha tarea) es oportuno dar una mirada panorámica a las mismas, como herramientas apropiadas para contextualizar las diversas manifestaciones culturales no canónicas (sobre todo teniendo en cuenta que este trabajo nació como una propuesta didáctica que las autoras ya han llevado a cabo en sus clases).

³ Manrique, Alejandro: *La murga, objeto de la cultura popular*. Disponible en <http://usuarios.multimania.es/GrupoArcano/murgas.html>

Así tenemos entonces que en la crítica latinoamericana de las últimas décadas, el debate teórico se ha centrado en la relación entre literatura y sociedad. Los críticos más conocidos (Ángel Rama, Antonio Cándido, Cornejo Polar, Beatriz Sarlo, García Canclini) se han dedicado de lleno a esta discusión. Muchos de ellos evolucionaron de la crítica literaria a la crítica cultural, incluyendo en sus estudios temas, problemas o textos no canónicos.

Fernández Retamar (1970) sostenía que la visión monolítica del sujeto que nos legó la Modernidad nos impide ver la heterogeneidad latinoamericana. La deconstrucción del discurso moderno que se dará a partir de esta constatación es el principal objetivo de la crítica latinoamericana. Esta heterogeneidad es la única certeza con que la crítica se maneja, ya desde Fernando Ortiz, pero también antes: Martí lo sabía cuando afirmaba que la realidad latinoamericana es un “crisol de razas”: el cruce, la mezcla, la fusión, las tensiones, la influencia de los centros hegemónicos, vertebran el discurso de buena parte de los intelectuales latinoamericanos.

Dice Ana Ma. Hernando: *...desde las últimas décadas del pasado siglo, se ha ido agudizando una tendencia a la hibridación (...) En el campo de los estudios literarios este proceso de mixturación ha contribuido a generar una verdadera explosión de la llamada “literatura de frontera”...caracterizada... por profundos cambios en las mismas estructuras sociales, culturales y lingüísticas. Esta problemática pone en cuestión la homogeneidad y esencialidad de la identidad cultural... deberíamos hablar de “deslizamientos” que se van produciendo en los diferentes planos de las manifestaciones artísticas, tendiendo estos a amalgamarse, a fundirse unos con otros, en un cruzamiento de líneas de fuga, de rupturas...rompiendo la imagen de unidad...que no existió nunca⁴.*

De acuerdo con estos planteos, la crítica esbozó una serie de categorías nuevas: **transculturación** (que Ángel Rama toma de Ortiz), **heterogeneidad** (Cornejo Polar), **hibridez cultural** (García Canclini), encontrando en ellas, formas más productivas de dar razón de una literatura escurridiza por su carácter multi y transcultural, y significó el esfuerzo de leer toda nuestra literatura bajo el paradójico canon crítico de una crítica que no cree en los cánones.

Diferencia y otredad encuentran sitio entonces en fusiones culturales que conforman un espacio resemantizado.

Inmersos en un quiebre del universo conocido, seguro, nos permitimos pensar en otras posibilidades del texto, en otras voces –de resistencia muchas de ellas-, otros formatos, otros sustentos materiales quizás, modificando los tal vez estrechos límites de

⁴ Hernando, Ana María: “El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera”. En Revista de APLU número 57, junio 2009.

los géneros considerados tradicionales para valorar la mezcla de formatos sin desmedro de la calidad de la obra.

Tal como lo afirma el título de este trabajo, consideramos, sin duda alguna, que este fenómeno cultural como lo es la murga -tan identificatorio de nuestra uruguayez- es uno de esos casos de hibridación. La murga es un vaso comunicante entre géneros donde se conjugan de un modo perfecto, lo lírico, lo narrativo y lo dramático, lo plástico y lo sonoro, la crítica social, en fin, conjugados además desde la perspectiva del humor.

Entrando en tema...

Deslindados los aspectos en los que no vamos a centrarnos, podemos, ahora sí dedicarnos a nuestro tema: los mecanismos literarios del humor. El mismo se tiñe de connotaciones especiales además, si tenemos en cuenta que el contexto que nos ocupa es el del carnaval.

Para acercarnos al fenómeno de la comicidad nos centraremos en la definición de Pavis:

*Lo cómico no se limita al género de la comedia; es un fenómeno que podemos aprehender desde diferentes ángulos y campos. Como fenómeno antropológico, responde al instinto del juego, al gusto del hombre por la broma y la risa, a su facultad de percibir aspectos insólitos y ridículos de la realidad física y social. Como arma social, ofrece al ironista los medios para criticar su entorno, para ocultar su oposición a través del ingenio o de una farsa grotesca. Como género dramático, centra la acción en torno a conflictos y peripecias que testimonian la inventiva y el optimismo humanos ante la adversidad.*⁵

Por otra parte, Eco (1989) afirma que la idea de carnaval tiene algo que ver con lo cómico, concepto difícil de delimitar por ser un término “sombrija” al decir de Wittgenstein. De todas formas puede establecerse que el efecto cómico se realiza cuando hay la violación de una regla; la violación es cometida por alguien con quien no simpatizamos porque es un personaje innoble, inferior o revulsivo; por lo tanto nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber transgredido la regla; sin embargo, al reconocer que se ha roto una regla, no nos sentimos preocupados; al contrario, de alguna manera damos la bienvenida a la violación; podría decirse que nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo de la regla (lo cual no implica riesgo para nosotros, ya que sólo cometemos violación indirectamente); nuestro placer es mixto porque disfrutamos no sólo de la violación de la regla sino de la desgracia de un individuo animalesco; al mismo tiempo, no estamos preocupados por la defensa de

⁵ Pavis, Patrice: Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Paidós, Barcelona, 1990.

*la regla ni nos sentimos obligados a compadecer a un ser tan inferior. Lo cómico siempre es racista: sólo los otros, los Bárbaros, deben pagar.*⁶

Más allá de los matices entre los distintos elementos de la comicidad, lo esencial es siempre una visión crítica y frecuentemente reflexiva, sobre la sociedad que lo circunda. En verdad, todos sabemos a qué nos referimos cuando hablamos del humor, y tenemos una idea más o menos definida del mismo. Pero cuando tratamos de conceptualizarlo y de analizar sus mecanismos se vuelve difuso, amén de que jamás hablaremos del humor con humor... Pocos fenómenos de la conducta humana presentan tantos contrastes y paradojas, y mientras un chiste puede arrancar carcajadas a un grupo de personas, puede también dejar indiferente a otro e incluso resultar ofensivo a un tercero.

Pasemos ahora al análisis de un texto de la murga La Mojigata, 2010, no sin antes detenernos en el nombre, tan revelador, de esta murga. Según la Real Academia, *mojigato/a* es “aquel que afecta humildad o cobardía para lograr su intento en la ocasión”. Quizá se trate en verdad de una postura “afectada de humildad” que da cuenta de los orígenes de esta agrupación como murga joven en un espectro de otros grupos de gran prestigio e historia en nuestra cultura. Esto no resulta, sin embargo, demasiado convincente. El perfil sagaz, transgresor e irreverente de este grupo basta para anular cualquier semejanza con una actitud “mojigata”. En cambio, sí parece válido pensar en el uso de la ironía, tan apropiada para la crítica. Desde el guiño irónico al espectador, entonces, y sin ninguna *mojigatería*, la murga devela aspectos en los que nuestra sociedad no encuentra acuerdos aún.

La Mojigata 2010: cruce humorístico-literario

Desde la propia presentación 2010 de La mojigata, asistimos a un espectáculo que se concibe cercano a la literatura. El accesorio del cráneo en el escenario con que comienza el cuplé, anticipa y sustenta la intertextualidad que se subvierte tanto en lo fónico (“Fa!”, onomatopeya emblemática de uruguayez que se retoma para la burla puesto que se traslada a otro contexto, con el soporte de lo musical en un mecanismo similar a la hipálage...) como en la semiótica de la misma puesta en escena, ya que son dos locutores los que introducen el leit motiv shakesperiano, lo que habla de la pretendida omnisciencia de los medios masivos de comunicación -apenas aspiración- de estar en todos lados...

Éstos dan paso, a continuación, a los murguistas, que son presentados en los roles que cumplen. Aparecen, entonces, en forma consecutiva, los siguientes personajes:

⁶ Eco, Umberto: *Los marcos de la “libertad” cómica*, en ¡Carnaval! Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

“¡Basta es un niño!” -absurdo de la denominación que en realidad funciona como anticipación-; luego vendrán Mr. Tercia McGlein y el traductor, cuyo status se ha desacralizado por la especialización absurda subrayada por la catacresis -“traductor de calaveras”-, así como por la denominación desprestigiante de quien porta el rol (Moncho). Significativamente este último de “camiseta celeste y short negro”, ironía en la sugerencia de una vestimenta-metonimia de un fútbol que esta(ba) en aquel momento por morir. (En cuanto a esto último, dados los últimos sucesos, la murga deberá autocriticarse y revisarse...)

Previamente, no se pierde oportunidad para evidenciar el mecanismo que denuncia la artificiosidad de ciertos efectos estético-lingüísticos como la rima (Cráneo-áneo).

En ese marco desacralizado por la comicidad, se erige el cuplé “Ser o no ser”.

La inclusión de uno de los más famosos textos teatrales en lengua inglesa, que, además, pertenece a la tragedia responde al objetivo de poner en el centro de la reflexión el tema de la “minoridad”, desenmascarando la retórica falta de contenido que ha existido en el enfoque del mismo.

La risa estará motivada en la intertextualidad que viene dada por la música -o intermusicalidad- “Me gusta la gente...” Así se logra que el tono se enfríe y, bajo una aparente superficialidad, se buceará en un tema durísimo.

El mecanismo de abordaje, no obstante, será el del distanciamiento, explotado hasta la sutileza puesto que no sólo no se busca la identificación, sino que cuando ésta está a punto de producirse, se procede al corte brusco a modo de cachetada al espectador, a quien incluso se lo llega a desafiar en su inteligencia, hipérbole de la irreverencia como norma, en la medida en que se traduce un sentido bastante obvio “por si no se entendió”.

*Me gusta la gente
que vuelve al tablado
con algarabía
y el rostro pintado
o sea la gente
que está de este lado
o sea la gente que forma la murga
que ahora está actuando*

Se quebrará la rima, se jugará con las expresiones onomatopéyicas cuya significación es conocida por un universo restringido que actúa de manera cómplice con

los artistas que, de este modo “inexpresan lo expresable”,⁷ para llegar al discurso, en este caso, el de la pseudo intelectualidad-pequeño-burguesa para los que no tener un proyecto es sinónimo de no existencia, lo que se patentiza por la ridiculización y el juego de palabras. La hilaridad asoma por una modificación inesperada que “desfigura el estereotipo”.

Por núcleos concéntricos se nos irá aproximando al eje, pasando por: a) la yuxtaposición de expresiones cristalizadas que abarcan lo masivo-político hasta lo académico-canónico-elitista-clásico, que apenas se delinea; b) la recopilación-raconto de expresiones onomatopéyicas “displicentemente orales”; c) la “descanonización”, que alcanza a la ortografía. Ejemplo de la alteración del sentido para el logro de una nueva significación está en el uso caprichoso de la coma:

- *Pero cállate si vos sos un gusano, loco.*
- *Mirá que yo no te sigo el tren, fantasma.*
- *Pero no te remontés que no sos cometa, Halley*
- *Si querés arrancamos pa la playa, Pascual*
- *Es que ese es el punto, je!*

La summa de todos los cruces: Cuplé “Menores o niños”

Queda el clima instalado para que en la misma clave de juego de oposiciones que vehiculizan la ironía, comience el cuplé.

Se abre con un tango, música tradicional, que respalda y subraya la visión tradicional del menor: niño “casi” ser humano, como todos recordamos, no solamente por la misma mención que hace la murga Agarrate Catatalina en el graciosísimo cuplé de las maestras, 2007, sino por el más antiguo y sin duda famoso sketch de Les Luthiers. Este paradigma, “niño dulce y cariñoso”, va a oponerse a la concepción del menor, en una serie de asociaciones correspondientes a una cadena. El primero es angelito, mientras que el menor es “maldito bribón, malhechor, *terrible* menor...”

Menor es, entonces, término sombrilla, al decir de Wittgenstein (citado por Eco)⁸, en la medida en que una red de semejanzas familiares se dispara como sumatoria de lo negativo.

Lo anterior justifica y habilita a que se entienda quiénes “deben pagar”, lo cual subraya el sustrato cómico del carnaval y particularmente de la murga, que al igual que la comedia establece “un mundo al revés (...) en el que lo cómico es lo diabólico (...) y (...)”

⁷ Block, Lisa: Análisis de un lenguaje en crisis. Nuestra tierra, Montevideo, 1969.

⁸ Eco, Umberto: Op. Cit.

nos liberamos del temor impuesto por la existencia de la regla”⁹; de ahí que se dé paso a un absurdo voraz que como voz de la razón anuncie al espermatozoide “ya te armamo el expediente”. En definitiva “hay que darle”, lenguaje de la calle que es reflejo de las discusiones en el seno de la cocina parlamentaria. Y es que en el carnaval, hasta los reyes se comportan como el pueblo.

En este momento aparece un matiz en relación con los mecanismos de la comedia, cuando se pone en el centro la dificultad, por eso se retoman y se alzan algunas voces “¡Basta!”.

En constante juego de anticlímax, se sigue con números que refieren a la edad para retomar la crítica con respecto a la liviandad con que se ha tomado la inimputabilidad, y se apela al ridículo en las pistas para identificar a un menor. Las metáforas se renuevan para acicatear al espectador: los menores son “polillas en el ropero de la sociedad”.

El estribillo “todo el mundo está feliz” es un recurso de distanciamiento que apunta a romper con el cliché o bien logra el mismo efecto haciendo un uso abusivo y extremo del mismo cuando se intercala con una serie de estrofas cuyo eje es la educación, especialmente en lo relativo a los adolescentes.

El ralenti es otro recurso humorístico: el destiempo también tiene ese efecto cómico:

2 y 2 son 4, 4 y 2 son:

Yo tenía 2 perritos 1 se murió de NIH1, no me quedan más que:

Allá en el rancho grande allá donde:

- 6

Crear, construir aunque te equivoques no dejes de...hacer un test vocacional

Test amos invitando

a tomar el test.

Aquí hasta se llega a descanonizar a una de las murgas de la resistencia, también ella en otra modalidad, otro formato, rupturista con respecto a lo establecido -nos referimos a Falta y Resto, año 92- en función y al servicio del tema central -ser o no ser- un menor.

En forma diacrónica arribamos a los avatares de la profesión en la cadena evolutiva: el caso que se plantea, el del escribano, hiper emblemático de la rutina que nos consume y conduce a encasillamientos, “se mete en todos lados...”, sinonímica de la costumbre.

La crítica política de lo inmediato no podía dejar pasar la máxima costumbre

⁹ Ibidem

nacional:

Artigas.

*Lo de la ceniza negra
de Artigas nos da vergüencia
resulta que quieren sacarlo
de la plaza independenza*

El fenómeno, en este caso, es el de la deslexicalización o lo que Block llama dislogía, juego intencional que observa la duplicidad de significaciones en una palabra, aquí a través de una re-segmentación que de todas formas permite que la palabra se reconozca: *vergüen/cia – independen/za*

La hipálage también permite poner en contacto dos semas pertenecientes a cadenas significativas diferentes, que describen-aluden-denominan a distintas personas “nariz del pato aguileña” que el público murguero sabrá reconocer.

El discurso “¡Basta!”, una vez más, sorprende en su aparente seriedad, pero -también una vez más- no es sino un juego irónico, ya que se terminan repartiendo las cenizas del prócer desde lo más burocrático:

Empelado: siguiente (pasa el siguiente) nombre y cédula.

Morales: sírvase (le da la cédula)

Empleado: (mira la cédula, hace como que busca en un registro, se la da a la supervisora y ésta dice sí con la cabeza), sírvase lo que le corresponde, morales, 3 grs. del prócer.

Morales: Muchas gracias.

La murga sigue “soplado ideas”, no se priva de enunciar -¿para que se predique con el ejemplo, o, cuando menos, se recuerden?- un salpicón de frases claves del pensamiento artiguista, para cíclicamente volver a lo que no tiene respuesta. Tampoco la murga cerrará con una. La tarea, ahora, es del espectador forzado al límite, si es que la quiere tomar, en la frontera entre el compromiso y la displicencia.

Bibliografía

- Alfaro, Milita: Carnaval. Trilce, Montevideo, 1991.
- Augé, Marc: “El concepto de frontera” en Revista de la APLU número 57, junio de 2009.
- Block, Lisa: Análisis de un lenguaje en crisis. Editorial Nuestra Tierra, Montevideo, 1969.
- Cornejo Polar, Antonio. Escribir en el aire. Latinoamericana, Bs. As. 2003.
- Diverso, Gustavo; Filgueiras, Enrique(compiladores): Montevideo en carnaval. Genios y figuras, Monte Sexto, Montevideo, 1993.
- Eco, Umberto y otros: ¡Carnaval! Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Fornaro, Marita:”La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes”.
- García Canclini, Néstor: Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. Universidad de Colina, México, 1997.
- Hernando, Ana María: “El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera” en Revista de la APLU número 57, junio de 2009.
- Lamolle, Gustavo y Lombardo, Eduardo: Sin disfraz. La murga vista por dentro. Ediciones del Tump, Montevideo, 1998.
- Manrique, Alejandro: “La murga, objeto de la cultura popular” en <http://usuarios.multimania.es/GrupoArcano/murgas.html>
- Pavis, Patrice: Diccionario de teatro. Paidós, Barcelona, 1990.
- Remedi, Gustavo: Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional. Trilce, Montevideo, 1996.
- Repertorio 2010 de Murga La Mojigata.