

# Cual retazo de los suelos

Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre  
el carnaval en general y la murga en particular

Guillermo Lamolle



TRILCE

# **cual retazo de los suelos**

anécdotas, invenciones y meditaciones  
sobre el Carnaval en general  
y la murga en particular

**guillermo lamolle**

LIBRERÍA  
**TRILCE**

Diseño de carátula: Silvia Benenati

1er. Premio del Concurso interno Universidad ORT Uruguay

Fotos de Rebeca Kestler, excepto las de las páginas 22, 44, 46 y 56, de Natalie Kirschstein.

Los murguistas (u objetos) que aparecen fotografiados pertenecen a las murgas “A Contramano”, “Agarrate Catalina”, “Contrafarsa”, “Curtidores de Hongos”, “La Gran Siete”, “La Matinée”, “La Mojigata”, “La Soñada” y “Queso Magro”.

©2005, Ediciones Trilce

Durazno 1888

11200 Montevideo, Uruguay

tel. y fax (5982) 412 76 62 y 412 77 22

trilce@trilce.com.uy

www.trilce.com.uy

ISBN 9974-32-402-5

Se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2005

en Talleres Don Bosco, Canelones 2130. Montevideo, Uruguay

Depósito Legal N° 337 277

Comisión del Papel. Edición amparada al Decreto 218/96

# sumario

7	introducción
10	entrando en tema
24	los estilos
29	la murga joven
34	el taller de murga
43	el carnaval y la gente
47	el sistema de calificación por rubros
52	siguiente capítulo, también llamado “la repartija”
59	una propuesta
65	el carnaval y los turistas
69	el coro
75	la batería
79	los pasos
82	la ropa: entre Calilandia y Cantilandia
86	lo que canta la murga: los mensajillos y la poesiática
97	las músicas
101	el director
104	el invierno
107	la pasión, o el carnaval como adicción
111	la gaditana que se viene
115	despedida de nadie
117	pequeño glosario murguero
126	apéndice I: a ver esos números
130	apéndice II (la yapa): historia de la ballena que quería ser murguista
134	bibliografía

# agradecimientos

Quiero agradecer en primer lugar a la gente de Trilce, sin la cual este libro nunca habría existido ni siquiera como idea (o en todo caso, habría salido por alguna otra editorial).

A los alumnos de Macachín que diseñaron decenas de tapas, de las cuales obviamente quedó la que ustedes ya habrán visto antes de abrir el libro.

A Natalie Kirschstein, “la inglesa”, que me ayudó con la bibliografía.

A Rebeca Kestler, “la brasilera”, que me cedió gentilmente las bellas fotos que hay en estas páginas y como tres mil más que no cabían.

A Benjamín Medina, Ann-Marie Almada (“la sueca”) y Gustavo Cabrera, murguistas voluntariosos que se tomaron el trabajo de responder un cuestionario que finalmente no fue tenido en cuenta para la presente edición.

A “La Gran Siete”, por permitirme durante tantos años verter en ella toda una curiosa colección de odios, alegrías, amores y vanidades.

# introducción

ESTE NO ES UN SERIO TRABAJO DE INVESTIGACIÓN. Lo cual tiene sus ventajas: por ejemplo, se puede leer de corrido sin tropezar cada tres líneas con citas a antropólogos alemanes.

No me pasé meses en la Biblioteca Nacional buscando algún diario del siglo diecinueve donde se mencione la palabra murga. Esa tarea la han llevado a cabo otros, lo cual me parece muy valioso. En todo caso, si discrepo con sus conclusiones, los cito y marco mis diferencias, y si no discrepo, los cito y los felicito.

Es sorprendente la cantidad de gansadas que hay por ahí referidas a la murga y sus afluentes, al carnaval y sus efluentes. La constatación de este hecho me ha impulsado a la publicación de este libro: quería aportar mis propias gansadas personales.

La idea original de TRILCE era hacer una edición actualizada de *Sin disfraz: la murga vista de adentro* (Ediciones del TUMP, 1988), libro que hiciéramos con Eduardo “Pitufu” Lombardo (yo me encargué de los textos, y el Pitufu de las partituras de batería). Pero luego ciertos problemas prácticos, sumados al hecho de que al comenzar a conversar la parte de “actualización” se fuera convirtiendo paulatinamente en “ampliación” y posteriormente siguiera creciendo, terminamos en esto, un libro diferente. Acá no están las partituras de batería

de murga, las únicas que conozco escritas para los instrumentos originales con que se toca esa música. (Hay unas adaptaciones, hechas por Miguel Romano, para batería americana.) Los que quieran acceder a ellas —las del Pitufito— tendrán que encontrar un ejemplar de *Sin disfraz...* que quede en alguna librería de usados, ya que tengo entendido que aquella primera y única edición se ha agotado para siempre. Los que quieran acceder a las de Miguel Romano, también lo pueden hacer, aunque no sé bien cómo. Tal vez algún día estos materiales, o parte de ellos, se puedan colgar en la web. Además, yo ahí no tengo nada que ver, así que mejor sigo.

En cuanto al contenido de este libro, no hay un cambio radical de concepto, pero siempre se puede encarar un fenómeno desde nuevos ángulos. Se analizan nuevos tópicos, y se jerarquizan otros. La principal diferencia es que aquí me he dedicado más a opinar, y menos a describir. Y hay dos rarezas: un cuento y una especie de poema camuflado de letra de retirada, que no es tal. Si le buscan la vuelta, tienen mucho que ver con este libro. (En realidad, con un poco de esfuerzo e ingenio se pueden relacionar cosas que no tienen nada que ver.) Sin desmedro de lo anterior, todo, desde las explicaciones más o menos técnicas acerca de los arreglos corales hasta el cuento de la ballena, está orientado a acercar al lector ajeno a la murga al contexto en que este fenómeno se desarrolla. A acercarlo, dije, no a ilustrarlo. He intentado que este libro, dentro de su desorden básico esencial, tenga el perfume de los tablados y los ensayos, el aroma de las conversaciones de boliche, y el tufo del Teatro de Verano y las asambleas de DAECPU.

Y para terminar, estoy harto de las murgas, los murguistas, los jurados, los periodistas, y sobre todo, de los

libros de murga. Especialmente de éste. Pero debo reconocer que quedó bastante bonito. Y eso que todavía me falta hacer más de medio libro. Pero me tengo una fe bárbara; léanlo y después me cuentan.

Si quieren.



## entrando en tema

*Aquí me pongo a cantar  
al compás de la vigüela  
que al hombre que lo desvela  
una pena extraordinaria  
como la ave solitaria  
con el cantar se consuela.*

José Hernández, *Martín Fierro*

EL CARNAVAL MONTEVIDEANO, “el más largo del mundo” según reza una especie de eslogan popular, “la fiesta que vende en un mes más entradas que el fútbol en un año”, según afirma otro, es, ciertamente, un tema bastante central en la vida de muchos uruguayos.

Se han escrito muchísimas líneas acerca de su historia, sus características distintivas (los nacidos bajo este cielo nos pasamos la vida buscando algo que nos diferencie del resto de la humanidad), sus anécdotas.

Como me dispongo a hablar de lo que supuestamente conozco, que es la murga, voy a hacer una muy breve descripción de los otros géneros que conforman la parte de “espectáculos” de nuestro carnaval.

Las así llamadas agrupaciones carnalescas se dividen en cinco categorías.

Dos de ellas tienen cierta relación entre sí; me refiero a Parodistas y Humoristas. Son espectáculos musicales donde los

cuadros centrales son actuados, con canciones y bailes intercalados, y la presentación y la despedida cantadas, con gran despliegue (sobre todo en los parodistas) de baile y vestuario. La diferencia fundamental es que el repertorio central de los parodistas se basa en una obra (libro, película) o un hecho de la realidad (la vida de Fulano de Tal) preexistente, mientras que el de los humoristas no. Además, los humoristas, como su nombre lo indica, están más obligados a hacer reír.

Las Revistas... eeh... son algo más difícil de definir. Ni siquiera el reglamento de carnaval da una idea de lo que es una revista. Digamos que en ellas se baila\* y se canta, y hay algún tipo de historia donde se enaltecen valores como el amor, la bondad, la creatividad, la fantasía. Algo así. Aunque confieso que nunca entendí bien cuál es la idea.

Las Agrupaciones de Negros y Lubolos son algo bastante diferente del resto. El repertorio, basado musicalmente en el candombe y ritmos culturalmente afines (afro, milongón) es una serie de canciones que no tienen por qué responder a una unidad temática. Además, hay diversos personajes (mama vieja, gramillero, escobero, vedette) que realizan, a su turno, su número propio. Esta categoría tiene, además de las actuaciones sobre el escenario, una faceta —tal vez más importante— de desfile, que llega a su punto máximo en el Desfile de las Llamadas.

En cuanto a la última categoría, las Murgas, se me ocurren tantas cosas que podría escribir un libro. O dos.

En primer lugar, informo que de aquí en más (salvo aclaración) me refiero a la murga en su versión montevideana. La

\* El baile en este caso suele tener influencias de ballet clásico, mientras que el de los parodistas recuerda más bien al de los musicales de Hollywood.

palabra *murga* proviene de España (leí por ahí que era una deformación de *música*). Hay todo un debate de sordos acerca del origen de la murga. No tengo más remedio que contarles de qué se trata. En España, más concretamente en Cádiz —pero no exclusivamente—, existe un carnaval muy renombrado en el que participan, como en el nuestro, conjuntos de distinto tipo. Éstos reciben diversos nombres, como ser chirigotas, comparsas, cuartetos, coros. Es un carnaval bastante largo (el de 2004 duró algo más de tres semanas). La palabra murga no denomina actualmente, en especial, a ninguna de las categorías; es un término más genérico, como quien dice “agrupación musical más o menos informal”. En Cádiz se usa el mismo bombo que en las murgas argentinas, que incluye un platillo. (Aunque en el caso de Cádiz suelen usarse *dos* platillos adosados al bombo, esto no ocurre siempre, como puede comprobar analizando algunas fotografías de chirigotas publicadas en internet.)

Cádiz, a su vez, tiene una doble herencia: por un lado, un marcado componente migratorio italiano, básicamente genovés y veneciano. Antifaces, caretas, “jeringas de agua” (¿les suena?) y disfraces fueron elementos que Cádiz heredó de los carnavales italianos. Por otra parte (al ser un puerto que comerciaba con América), recibió diversos ritmos importados de Cuba. Pero no es que importaran los ritmos en abstracto, sino que venían —cual archivo adjunto— con “comparsas de negros esclavos que los cantaban”.\*

Para aclarar la cosa: la murga uruguaya viene de Cádiz, cuyo carnaval toma por un lado elementos de los de Génova y Venecia, que están en Italia (¿y por qué entonces no podemos

\* Solís, Ramón, 1988.

decir que la murga uruguaya viene de Italia, si además acá está lleno de italianos?), y por otro lado le pidió prestados ritmos a los negros de Cuba, que provenían de África —de donde (obviamente) también vinieron los negros que trajeron a Montevideo lo que después se transformó en candombe, y más tarde en candombeado y marcha camión, los ritmos murgueros montevidianos por excelencia—. La cosa se está volviendo un poco circular, especular, y provoca mareos y en cualquier momento termino lanzando la idea de que el carnaval de Cádiz viene de Montevideo y que en realidad la palabra “chirigota” designa a un baile zulú y la palabra “carnaval” es una deformación de “Taj Mahal”, con lo cual podemos decir que, como siempre, todo se originó en la antigua India. Hasta que alguien descubra que los australopitecos se pintaban la cara y hacían unas danzas rituales en las que se burlaban del jefe de la manada.

Hablemos un poco en serio. Uruguay es un país cuya población se nutrió de inmigrantes, entre los que hubo principalmente españoles e italianos, pero también (de forma fundamental en el tema presente) africanos. Es probable que la murga montevideana haya dado sus primeros pasos como agrupación informal de gente que cantaba canciones para determinadas ocasiones (ni siquiera es obligatorio pensar que desde el principio se relacionó con el carnaval), tal vez mucho antes de recibir, en nuestro país, el nombre de murga. Esta denominación, que se convirtió en nombre “oficial” a principios del siglo XX, es muy posterior a su difuso origen, aunque muy anterior a la oficialización de que hablé recién. Ya en el carnaval del siglo XIX existían las llamadas *mascaradas*, grupos de pocas personas con instrumentos diversos que ensayaban algunas canciones humorísticas para carnaval. Hay que tener en cuenta que

el propio carnaval era muy distinto al de hoy: una fiesta callejera, con bailes y desfiles, en las que el protagonista era la gente común, y no existía, al menos tan acentuada, la actual división entre público y espectadores.

Se suele atribuir a un hecho puntual el origen de la murga. Me refiero a la remanida historia de una compañía de zarzuelas que vino a hacer una temporada en Montevideo, allá por 1908. Para incrementar sus ingresos (se ve que no pudieron hacerse la América) algunos de ellos decidieron salir “en formato murga” a pasar la manga por lugares públicos. O sea, no a hacer zarzuelas, sino a cantar quién sabe qué (¡lo que daría por una grabación!), supongo que canciones de su lugar de origen, y alguna inventada para la ocasión. Como eran de Cádiz, el grupo se llamó “Murga la Gaditana”.

El hecho tuvo cierta resonancia, y en el carnaval siguiente una de las mascaradas que salían tomó el tema para parodiarlo, y se puso el nombre de “Murga la Gaditana que se va”. Según la fábula, a partir de ahí surgió la murga uruguaya. Obviamente, ya había surgido mucho antes, si no “Murga la Gaditana que se va” no habría tenido un entorno natural donde nacer. “Murga la Gaditana que se va” fue una mascarada más, y probablemente su principal función fue rescatar de la memoria colectiva la palabra murga, la cual poco a poco fue siendo utilizada por otros conjuntos similares, en un principio como parte del título\* (y

\* Gustavo Goldman (1999) hace notar la sutileza de que en las crónicas de la época no se hablaba de la murga “La Gaditana que se va”, sino del conjunto “Murga la Gaditana que se va”. La palabra murga formaba parte del nombre, y no se refería a la categoría o tipo a que pertenecía el conjunto en cuestión. No se trataba, pues, de una nueva categoría, sino de una nueva costumbre: la de incluir la palabra “murga” en el nombre. Exactamente lo mismo que la “Antimurga BCG”, que siempre perteneció a la categoría de murgas, pese a quien pese.

que dicho sea de paso, no se parecían en mucho a las murgas de hoy). De hecho, la palabra murga se venía aplicando por lo menos desde la segunda mitad del siglo anterior, a grupos similares a las mencionadas mascaradas, que actuaban dentro y fuera de carnaval, por ejemplo, en Nochebuena.

En las décadas siguientes a esta primera aparición de “Murga la Gaditana que se va” sobrevendrían cambios mucho más trascendentes que el nombre: el aumento en el número de integrantes, la estructuración del repertorio en una presentación, un medio humorístico y una despedida seria,\* la eliminación de varios instrumentos y su sustitución por la actual batería de murga —hecho que se atribuye a José Ministeri, “Pepino”, director de la murga “Patos Cabreros”—. Y tal vez a partir de este último hecho, la incorporación paulatina de ritmos de origen africano que sufrían adaptaciones (más o menos fieles al original) al ser ejecutados con bombo, platillos y redoblante. Y el desarrollo —fundamental— de toda esa variedad de inflexiones melódicas, modos de emisión y de fraseo que conforman el estilo del canto de las murgas, tan particular y tan reconocible aun cuando ha seguido sufriendo innumerables modificaciones desde entonces, en los últimos años tendientes a “devolverlo al gran mundo”, esto es, a hacerlo sonar más parecido a todo y menos a sí mismo. Insistiré en este punto más adelante.

\* Jaime Roos propone una interesante teoría que vincula el espíritu nostálgico y “volver” de las retiradas a la condición de inmigrante de gran parte de la población montevideana de principios del siglo XX. Como los uruguayos en el exilio de los años setenta y ochenta, que se pasaban cantando canciones que hablaban de “la vuelta”.

Y ni qué hablar del baile, los desplazamientos escénicos del director, la curiosa danza del platillero, los recitados, la manera de escribir, el humor, el vestuario, la pintura. La murga tiene patentada una forma especial de cada una de estas cosas. O más.

Por ejemplo, los movimientos del director escénico (tradicionalmente vestido de frac y galera) probablemente derivaron, originalmente, de la caricaturización de los movimientos de un director de orquesta, a lo que se agregó una forma particular de desplazarse por el escenario. Y la emisión tan característica se origina seguramente en el modo con que los vendedores ambulantes (se sabe que hubo muchos canillitas\* en los orígenes de algunas murgas antiguas) encontraron para pregonar sus productos a gran volumen, al aire libre, sin destruirse la garganta.

Como vemos, la murga uruguaya ha bebido de muy diversas fuentes mientras se iba creando a sí misma. Es tan válido afirmar que viene de Europa como de África, o del Sindicato de Vendedores de Diarios y Revistas. Y lo mejor es que debe haber

\* Vendedores de diarios. La expresión “canillita” proviene de un joven personaje (que así se apodaba y que ejercía ese oficio) de la obra teatral homónima, de Florencio Sánchez. Al principio de la obra, el personaje se presentaba cantando algo que bien podría ser la introducción de un cuplé de murga: *“Soy Canillita, / gran personaje, / con poca guita / y muy mal traje; / sigo travieso, / desfachatado, / chusco y travieso, / gran descarado; / soy embustero, / soy vivaracho, / y aunque cuentero / no mal muchacho. / Son mis amigos / Pulga y Gorrita, / Panchito Pugos, / Chumbo y Bolita / y con ellos y otros varios / mañana y tarde / pregonando los diarios / cruzo la calle / y en cafés y bares / le encajo a los marchantes / diarios a mares. / Me tienen gran estrilo / los naranjeros / pues en cuanto los filo / los caloteo; / y a los botones / les doy yo más trabajo / que los ladrones. / A mí no hay quien me corra / yo le garanto. / Deshago una camorra / con tres sopapos / y al más manate / le dejo las narices / como un tomate. / Muy mal considerado / por mucha gente / soy bueno, soy honrado / no soy pillete / y para un diario / soy un elemento / muy necesario”*.

varias fuentes más que, por falta de registros, han pasado al olvido, lo que no significa que no hayan dejado su huella indeleble (¿cuánto hay de árabe en los melismas murgueros?). Algo revelador sería desentrañar ese término tan genérico (“África”) que hace que la parte africana de la murga quede envuelta en una especie de nebulosa algo cinematográfica. Es relativamente fácil rastrear de qué ritmo afroamericano proviene cada ritmo que se toca en la murga (en primer lugar, porque se suele conservar el nombre —plena, samba, merengue— o una referencia a él —candombeado—). Pero no resulta tan sencillo unir cada uno



Lo visual es tan importante como lo sonoro

de estos ritmos con su antecesor africano, si es que lo tienen en línea directa. No está claro qué elementos vinieron con los esclavos y fueron posteriormente reelaborados y fusionados con otros, y cuáles son “*Made in America*”, en un principio en un entorno cultural bastante africano, y posteriormente en un medio total-



mente multicultural. Lo cierto es que el cincuenta por ciento de la música de la murga (todo lo rítmico) tiene algún abuelo de piel bastante más oscura que la de los habitantes de Cádiz.

Es curioso que si bien opiniones similares a ésta (acerca del origen al menos no exclusivamente gaditano de la murga) han sido sostenidas por varios investigadores (Coriún Aharonián, Gustavo Goldman y yo mismo, entre otros), la frase “la murga vino de Cádiz” mantiene plena vigencia en el saber popular, aunque no haya refutaciones razonables a los argumentos que sostienen esas ideas. Simplemente se dice que la murga vino de Cádiz, y se vuelve a narrar la historia de *Murga la Gaditana que se va* por enésima vez. (El tema ya me tiene un poco aburrido, y pasaré rápidamente a otra cuestión.) O, en el mejor de los casos, se cuestiona esa afirmación, pero se omite la importancia de la parte africana de la historia de la murga, o el enorme aporte de los platillos de entrechoque,\* con lo cual de hecho acaba dándole al componente extramusical hispano un lugar exageradamente preponderante.

Antes dije “esto no significa que la murga venga de Cádiz”. Ahora, tampoco significa que no venga. Podría haber venido, pero un siglo antes de “Murga la Gaditana”.

Pero hay un problema: ¿sólo en Cádiz había murgas? No, también en otros lugares de España. Entonces, cuando deci-

\* Marita Fornaro (1999) sugiere que la batería de la murga uruguaya usa los mismos instrumentos que se usan en el carnaval de Cádiz. Aparte del rol preponderante que en éste tienen las guitarras (varias) y el “pito carnalero” (cazú), el uso en Uruguay de platillos de entrechoque en lugar de un platillo adosado al bombo es un cambio sustancialmente enriquecedor que no puede ser pasado por alto gratuitamente, fundamental para permitir la amplia variedad de ritmos que se ejecutan; es como afirmar que la *bossa nova* deriva de la música flamenca porque ambas usan guitarra.

mos que la murga viene de Cádiz, estamos cometiendo un múltiple error: negar los otros lugares (extra ibéricos) de donde también “vinieron” los ingredientes de la murga montevideana, desconocer el juego de ida y vuelta que hubo entre Cádiz y Cuba, o entre Cádiz, Génova y Venecia, obviar el hecho de que el mayor componente de la inmigración española hacia Uruguay no es de Cádiz sino de Galicia (donde también se usa el redoblante, por ejemplo), y además, atribuir a Cádiz un papel preferencial sobre el resto de las localidades españolas que también tenían murgas, basándonos en un hecho pintoresco pero que posee poco valor como antecedente. Todo sin contar que, como ya dije, el componente italiano en la población uruguaya no es nada despreciable, con lo que muchos de los elementos reconocibles tanto en las chirigotas como en las murgas montevideanas podrían tener ese ancestro común, en vez de una relación de tipo filial.

Notable confusión. Parecería que decir que la murga viene de algún sitio específico es, por lo menos, algo limitado. Y sostener que la murga uruguaya es uruguaya no parece un gran aporte. Sin embargo, es una cuestión de palabras. Si afirmamos que el jazz es de los Estados Unidos de América, nadie lo pone en duda, a pesar de que en esa música se puede rastrear toda una ensalada de ingredientes de distintas culturas. Si hubieran existido —por ejemplo— en la campiña inglesa, unas bandas populares llamadas “agrupaciones de jazz”, que usaran gaita escocesa, tambor de parche de cuero de cabra y bandurrias (por más que su sonido no se pareciera en absoluto a lo que uno asocia con el jazz), tal vez todos dirían que el jazz se originó en Inglaterra. ¿Todos? No. En realidad, el que lo dijera podría ser acusado de pertenecer al Eje del Mal.

Hoy en día la murga montevideana es una expresión teatral-musical fuertemente (aunque no de forma exclusiva) asociada con el carnaval, con una forma de canto, baile, plástica y discurso verbal característicos que a su vez se diversifican en distintos estilos. Una murga consta de un coro de unos trece integrantes, una batería de tres percussionistas que tocan cada uno un instrumento (bombo, platillos y redoblante), y un director escénico. Suele haber más personas que no suben al escenario, y que se encargan de diversas funciones específicas, como escribir, hacer la puesta en escena o diseñar y realizar los maquillajes y vestuarios. Las actuaciones se desarrollan esencialmente durante las (aproximadamente) seis semanas que dura el carnaval, en escenarios al aire libre montados especialmente llamados *tablados*, así como en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas que se desarrolla en el Teatro de Verano “Ramón Collazo”, en el Parque Rodó de Montevideo. El repertorio (generalmente humorístico) trata principalmente de asuntos de actualidad, ya sea directamente, ya sea por medio de imágenes bastante oblicuas. Las músicas utilizadas suelen tomarse “prestadas” de composiciones preexistentes. Entre las partes cantadas suelen intercalarse diálogos y recitados. La palabra murga designa tanto al género como a cada una de las agrupaciones que lo practican, y también a subdisciplinas particulares: suele usarse como abreviación, sustituyendo —en un contexto determinado— a expresiones como “baile de murga”, “ritmo de murga”, “humor de murga”, etcétera.

Una actuación típica de murga en un tablado suele cumplir con las etapas que describo a continuación.

En primer lugar, cuando el presentador del tablado dice

el nombre de la murga, arranca la batería con un platillazo, y los murguistas van entrando, un poco corriendo y otro poco bailando, a ubicarse en sus posiciones “de largada”. Aquí suelen ir (dichas ya por uno de los murguistas) las menciones publicitarias de la murga: “*Cerveza TRILCEN, la cerveza más espesa, Ferretería El Tornillo Loco, en Oficial 3 y Río Amarillo, la esquina del tornillo, Carnicería El Vacío, proveedora de las mejores parrilladas, y Fábrica de Golosinas El Chupa-chupa S.R.L., presentaannn a murgaaa... ¡¡¡Laaa Beeergamotaaaaa!!!*”. Ahí corta la batería, el director da el tono y arranca la actuación con una clarinada\* contundente, seria y emotiva, que anuncia a los espectadores (por si no lo habían notado) que “La Bergamota” volvió y está de nuevo en el tablado. En algún momento la música hace un giro, entra la batería y sigue la presentación, en un tono más liviano, que el coro termina habitualmente cantando algo así como “*Aquí estaaá / La Bergamotaaaa / en carnavaaaaaaalllll*”.

En el silencio que subyace tras los aplausos, aparece un personaje, vestido de manera notoriamente diferente a la murga, y los murguistas le preguntan: “*¿Y usted quién es?*” Él inicia su respuesta, hablando: “*¿Quién soy? ¿Me preguntan quién soy?*”, tras lo cual empieza a cantar: “*Yo soy Fulano de Tal / y pasaba por aquí / y quise opinar un poco / cuando el escenario vi*”. Es el principio del cuplé. Sigue un juego de estrofas-pregunta y estrofas-respuesta, con discusiones, peleas y acusaciones varias entre “la murga” y el personaje del cuplé. Finalmente, después de seis o siete minutos donde se hacen chistes, bromas y críticas a la realidad nacional, el personaje se va, ya sea porque lo echan, ya sea porque se ofende. La murga canta una canción final, donde a veces

\* Concepto que se explica en el capítulo “Pequeño glosario murguero”.

se resume “el mensaje” del cuplé, y termina. (Aplausos.) El director se da vuelta (normalmente está de espaldas al público), y dice: *“Bueno, muchas gracias, ésta ha sido la actuación de murga ‘La Bergamota’ 2006. Esperando que haya sido de vuestro agrado, nos vamos; pero no sin antes entonar nuestra canción despedida. Y será...*



El maquillaje: para crear un buen diseño hay que usar la cabeza

*hasta que ustedes lo dispongan”*. Entonces empieza una canción, probablemente también con una clarinada, con una serie de músicas que van expresando sucesivamente melancolía, rebeldía, euforia, y en cuya letra se habla de algún tema particular (homenaje a esto o aquello, reflexiones varias sobre la paz, la amistad, los viejos, los jóvenes, etcétera) y de un tema general, que es la tristeza de la partida. En un momento dado se llega a

“la bajada”, último tema de la despedida que se repite a modo del final de *Hey Jude*,\* y los murguistas van bajando, con el gorro en la mano, y el animador del tablado (sobre la misma música) ya empieza a anunciar que se largó la venta de la siguiente serie del bingo (juego de azar parecido a la lotería de cartones) y a dar los nombres de “*los conjuntos que restan por actuar en la noche de hoy*”.

La descripción anterior se ajusta bastante a lo que es una murga en un tablado, si bien las variaciones pueden ser muchas. La murga, por otra parte, tiene un repertorio más extenso (que incluye un segundo cuplé, y a veces, un salpicón). Esto le permite hacer una actuación parcialmente diferente cuando vuelve al tablado. El repertorio completo rara vez se hace, salvo en las actuaciones del concurso.

La murga uruguaya viene teniendo, en los últimos años, gran éxito en la vecina orilla. Tanto que en Buenos Aires el término “murga uruguaya” no se usa sólo para referirse a un conjunto de Montevideo, sino a murgas argentinas que se autodefinen así (lo usan a modo de subtítulo), porque el género que cultivan es, precisamente, murga uruguaya. Pero la cosa va más lejos aún: en la propia Argentina he llegado a ver, en propagandas de espectáculos, el subtítulo “murga argentina”. Algo equivalente sería impensable de este lado del Plata.\*\*

\* Lo cual demuestra a las claras el origen montevideano de Los Beatles.

\*\* La murga argentina tiene varias decenas de integrantes, y es sobre todo, en su versión no contaminada, un espectáculo de desfile y no de escenario.

# los estilos

*Las murgas, tal y como están hoy en día, no son murgas, sino chirigotas de Cádiz. No entiendo esa manía que tienen de gesticular con las manos. Además, las canciones son demasiado largas. En la mitad de una canción de quince minutos, la gente se ha olvidado de qué trata.*

Enrique González  
tomado de <[http://carnaval.diariodeavisos.com/  
inicio/default.asp?id=27](http://carnaval.diariodeavisos.com/inicio/default.asp?id=27)>

ENRIQUE GONZÁLEZ BETHENCOURT es un veteranísimo murguero de Santa Cruz de Tenerife (Canarias), director de “Aflarmónica ni fu ni fa”, una murga de 45 (!) integrantes fundada en 1950. Como se desprende de la lectura de este fragmento, no sólo el carnaval de Cádiz tiene semejanzas con el montevidiano. Esta misma crítica, con las modificaciones geográficas pertinentes, podría atribuirse a cualquier murguista veterano uruguayo de nuestros días.

Cuando uno habla de tipos de murga, hay que aclarar qué criterio está usando como separador. Pasaré a detallar algunos de esos criterios.

## **Murgas viejas y murgas nuevas**

Queda claro a qué nos referimos en esta clasificación. Podemos decir que las murgas viejas se caracterizan por una emisión muy particular de la voz (siempre se la describe como nasal,

aunque no estoy tan seguro). Las murgas de antes cantaban “con la boca p’al costao”, lo que produce una curiosa deformación del timbre. Los fraseos eran increíbles (a veces de un verso a otro la melodía quedaba “cruzada” con la batería, lo cual se enderezaba unos versos más adelante), y las armonizaciones se construían pensando más en las líneas melódicas de cada voz que en los acordes resultantes. La batería ha cambiado mucho su sonoridad, no sólo por las nuevas formas de “toque” sino por el uso de parches de polímeros sintéticos en el bombo y el redoblante. El sonido general era más gravoso\* y cansino. Los movimientos de los murguistas eran mayoritariamente libres e individuales (probablemente en las murgas viejas de Santa Cruz de Tenerife también). Las retiradas eran breves y pegadizas. Los temas eran tratados siempre desde la óptica de la gente sencilla, de barrio.

En las murgas “nuevas” se cuida más la dicción, en detrimento del sonido característico, y las armonías suelen ser traslaciones al coro de los acordes que da la guitarra (instrumento que se generalizó, como auxiliar del arreglador, a partir de la década del ochenta). El resultado es algo mucho más “normal” que puede ser escuchado y entendido (musicalmente) por un sueco o un japonés. O sea, es más estándar. Los movimientos incluyen abundantes coreografías ensayadas. Las retiradas son largas *suites* que incluyen cinco, seis o más temas diferentes. La temática del repertorio puede llegar a ser bastante rebuscada: temas sociales con enfoques pseudo filosóficos, o asuntos de la psiquis humana como la soledad, el desencanto, la ambición.

\* Como si estuviera ecualizado con más graves.



## Murgas de La Unión y murgas de La Teja

La Unión y La Teja son dos barrios montevideanos de larga tradición murguera. La renovación de ciertos aspectos de la murga que se describen unas líneas más arriba, que se afirmó a partir de los últimos años de la dictadura, se dio sobre todo en las murgas de La Teja (herederas, en realidad, de “La Soberana”, murga previa a la dictadura y que fue la que inició esos cambios). Es así que en los ochenta había cierta equivalencia entre estas dos maneras de clasificar las murgas. Podemos agregar que en La Unión se utilizaban ritmos más alegres, los coros cantaban en un registro más alto (éstas son diferencias entre los conceptos “Unión” y “murga vieja”) y el humor solía tener un tono verduoso subido, frente al contenido netamente politizado de las murgas de La Teja. Con el tiempo, las murgas de La Unión empezaron a reclamar por los desaparecidos y —en algunos casos— las de La Teja a rimar con *verija* y *disimulo*, y si a eso sumamos los “pases” de integrantes de unas a otras murgas, la resultante presenta una gran dilución de las diferencias. Por otra parte las principales murgas de La Unión han ido dejando de salir, por distintos motivos, en los últimos años (“Saltimbanquis”, “Don Timoteo”, “Arlequines”, “La Nueva Milonga”, “La Milonga Nacional”, “Los Pierrots”, “La Gran Muñeca” y muchas otras) y el estilo aparece en algunas pocas, más nuevas y de integración aún algo inestable: “La Soñada”, “La Matinée”. (Ésta última, en realidad, es una murga con integrantes de edad bastante avanzada, viejos murguistas.) El problema de la clasificación basada en la rivalidad Teja-Unión es que muchísimas murgas no pertenecen a ninguno de esos barrios ni se acercan demasiado a ninguno de los dos estilos.

## Murga-murga y murga-pueblo

También de esos años. Esta clasificación es prácticamente coincidente con la anterior, aunque sin el problema derivado de la ubicación geográfica del lugar de ensayos. La expresión *murga-pueblo* era utilizada por las murgas de izquierda surgidas en los ochenta para diferenciarse de las otras, supuestamente de derecha. La reacción fue la acuñación —irónica— de la expresión *murga-murga* por parte de Tito Pastrana, director de “La Nueva Milonga”. Esta clasificación tuvo corto vuelo.



Lo que el viento se llevó

## Murgas conservadoras y murgas renovadoras

Acá hay que hilar un poco más fino. Por un lado, las murgas que introducen cambios con respecto a lo que se viene haciendo en los últimos tiempos es lógico que reciban el mote de “renovado-

ras”. Pero ¿qué es lo particular que tiene, o tuvo, la murga? El sonido, el ritmo, la austeridad de recursos, la libertad de movimientos dentro de un estilo marcado. Si los “cambios” tienden a acercarla a otros géneros, a hacerla más digerible para los observadores ajenos, a recargarla de vestuarios, brillos, elementos tecnológicos, a suavizar sus aristas: ¿podría darse la paradoja de asistir a “cambios conservadores”? ¿No estamos frente a un fenómeno comparable a las grabaciones (póstumas) de Violeta Parra a la que se le agregaron cuerdas de orquesta? Los violincitos rosas también representaban un “cambio” dentro de la propuesta de esta artista chilena (dejemos de lado el hecho de que ella había muerto y no tiene ninguna responsabilidad). Hay estudiosos de la murga que no dudan en asimilar el concepto de conservadurismo con las murgas de La Unión. Yo no estoy tan seguro. O mejor dicho, estoy seguro de que eso está mal.

### **Murgas inclasificables**

Afortunadamente, el género, con todas sus restricciones, permite la existencia de casi tantos estilos como murgas, por lo cual, más allá de las divisiones descritas, la mayoría de los agrupamientos que surgen de ellas contienen murgas que se parecen bastante poco entre sí. Y hay algunas que se alejan tanto de la media que difícilmente puedan incluirse en grupo alguno.

### **Murga joven**

Este es un tipo de murga tan especial (por su origen extra carnalero) que ocuparé el siguiente capítulo hablando de él. Se les llama murgas jóvenes a las que provienen, justamente, del movimiento de Murga Joven. Terrible explicación.

# la murga joven

*Los viejos desconfían de la juventud  
porque han sido jóvenes.*

Shakespeare

EN LA PRIMERA MITAD DE LA DÉCADA de los noventa se firmó un convenio entre el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP) y la Intendencia Municipal de Montevideo. Desde ese momento se procedería a enviar murguistas a barrios alejados (cual misioneros religiosos) para llevar adelante “talleres de murga”. El procedimiento variaba según el Centro Comunal Zonal que correspondiera, pero básicamente consistía en la colocación de pequeños carteles en los que se anunciaba “Tal día en tal lado empieza Taller de Murga; anotarse en tal lugar”. El tallerista iba y se encontraba con un grupo de adolescentes que lo miraban como diciendo “A ver... entretenenos”. A veces, al preguntarles qué conocían de murga, apenas si sabían un pedazo (en ocasiones, el primer verso) de “Araca la murga compañera”. Hubo muchos fracasos, integrantes que faltaban, grupos que se desintegraron, nuevos comienzos. Fueron unos primeros años difíciles, durante los cuales no se avizoraba el gigantesco movimiento que surgiría de allí, y que hoy se conoce como “Encuentro de Murga Joven”, así como a los conjuntos que en él participan, simplemente “murgas jóvenes”. (Curiosamente, cuando estos conjuntos ingresan al carnaval mayor siguen recibiendo tal de-

nominación. Supongo que a medida que aparezcan las canas, las calvicies, las arrugas y las panzas, habrá que buscarles otra.) El Encuentro de Murga Joven empezó siendo, justamente, un ámbito donde los que acudían a los distintos talleres se encontraban y mostraban unos a otros lo que habían trabajado. El tallerista solía officiar, en esos primeros años, de director escénico, ya que todo estaba tan agarrado con alfileres que su presencia en el centro de la acción resultaba imprescindible. Los coros eran muy desafinados y los repertorios bastante primitivos.

En algún momento hubo un grupo que duró más de un año, y que se animó a independizarse del tallerista. Allí se empezó a dar la magia que transformó a esas barras de amigos que cantaban algo que evocaba lejanamente a una murga, en grupos de gran profesionalismo, con mucha dinámica musical y escénica, un desenfado poco usual en el acartonado carnaval mayor y lo más importante: la capacidad de escribir letras muy inteligentes, duras, críticas y graciosas, todo a la vez. La historia completa de la murga montevideana se vivió reiteradas veces en lapsos de pocos años. En algún momento todos descubrimos que si íbamos a ver murgas jóvenes teníamos una alta probabilidad de pasar una noche muy divertida. Más o menos lo contrario de lo que ocurre cuando uno va a un tablado en carnaval.

Más adelante se le fueron agregando actividades que lo transformaron en un evento de varios meses de duración. Talleres en los que participaba gente de distintas murgas jóvenes distintas, con temáticas como letras, arreglos corales, puesta en escena, percusión. La actuación final se convirtió en un concurso y parte del premio consistía en poder cantar en el carnaval siguiente (unos meses más tarde) en determinados tablados municipales.

Con el tiempo fue aumentando la cantidad de conjuntos inscriptos y la participación de los talleristas derivó hacia la formación de otros talleristas. Los alumnos salían de las propias murgas. En el año 2004 se eliminó el carácter competitivo de las actuaciones, con resultados bastante calamitosos. El nivel medio de los grupos fue muy inferior al de otros años, o al menos al público le quedaba esa sensación, al no haber etapas previas de selección. Tal situación me obligó a relativizar algunos conceptos que tenía sobre lo nefasto que es el Concurso Oficial del



Las murguistas mujeres...

Carnaval Mayor. Parece que la posibilidad de ganar, como el miedo a hacer papelones y salir último, son parte de la cosa cuando de carnaval (viejo o joven) se trata.

La suerte de las murgas jóvenes que ingresaron al carnaval ha sido diversa. Hasta 2005 habían entrado “La Mojigata”, “Demimurga”, “Agarrate Catalina”, “Los Cachilas” y “Queso Magro”. Las más castigadas fueron “Demimurga” y “Los Cachilas”, que llegaron a no pasar, alguna vez, a la segunda rueda. “La Mojigata” tuvo su cuarto de hora, hasta que a la prensa



...ya no son una rareza

le vino uno de esos ataques de crítica dura y absoluta que le suele dar con los conjuntos que no pertenecen a la crema carnalera. La más mimada por el sistema, por otra parte, fue “Agarrate Catalina”, que rápidamente se coló en la liguilla y entre las murgas que más trabajan, y llegó a ganar el concurso en su tercer año como murga del carnaval mayor. Sin embargo, las diferencias de nivel son mínimas, o en todo caso muy subjetivas, y no siempre coincidentes con el éxito o fracaso de las

propuestas. Creo que más bien se trata de haber demostrado, algunas de ellas, una gran capacidad (voluntaria o no) de adaptación a las reglas de juego establecidas, tanto sobre el escenario como fuera de él. Estas reglas incluyen el relacionamiento con la prensa, con los potenciales auspiciantes, con los dueños de los tablados comerciales, y vaya uno a saber qué cosas más; nunca fui muy ducho en ninguna de esas áreas.

El éxito popular puede considerarse, simultáneamente (a riesgo de violentar las bases mismas de la lógica), causa y consecuencia del aumento en el número de actuaciones.



## el taller de murga

*La educación es algo admirable; sin embargo, es bueno recordar que nada que valga la pena se puede enseñar.*

Oscar Wilde

A ESTA ALTURA SON UNOS CUANTOS los murguistas que obtienen parte de sus ingresos a través de los talleres de murga que dirigen. Incluso varios prácticamente se han instalado en la ciudad de Buenos Aires con ese fin. ¿En qué consiste exactamente un taller de murga? Básicamente se trata de una reunión semanal de un par de horas, durante varios meses, en la cual se trabajan diversos aspectos del quehacer murguero, que van desde lo interpretativo (canto, baile, interpretación y percusión) a lo compositivo (letras, arreglos, puesta en escena). Si bien ya en el taller se evidencian tendencias a distintas especializaciones, la idea es que todos participen en todo de forma colectiva. Esto marca una diferencia fundamental con respecto a la murga tradicional, en la que hay un letrista, un arreglador, un par de cupleteros, etcétera.

A veces el taller no pasa de ser una serie de ejercicios grupales o individuales, que pueden llegar a darle al potencial murguista los elementos básicos que le permitan presentarse con cierta autoconfianza en el ensayo de una murga ya constituida a pedir ingreso. En otros casos, el propio taller se va transformando paulatinamente en una serie de ensayos de los

que surge una murga real, con un repertorio de unos 25 minutos, estructurado en un saludo, un cuplé y una retirada, más algunos cuadros humorísticos más difíciles de definir, producto de alguno de los ejercicios realizados en la etapa de taller propiamente dicho. Tal es el caso del surgimiento de las primeras murgas jóvenes.

Lo importante de todo esto es que en el taller no se dan clases de murga. Se intenta, mediante la práctica, vivenciar algunos problemas con los que los murguistas individuales o el grupo entero se encontrarán, presumiblemente, si deciden ar-



¿Qué hace esta foto en este capítulo?

mar una murga o integrarse a una que ya esté armada. Es como un simulador de vuelo, donde el programa puede incluir tormentas, montañas, oscuridad nocturna, etcétera. El programa del taller de murga incluye situaciones creativas curiosas, como hacer un cuplé con tres cupleteros donde uno es el “bueno”, otro

el “malo”, y hay que inventar qué es el tercero. O hacer una retirada donde la letra se base en las noticias del día. Los ejercicios pueden estar pensados para practicar determinado aspecto de la creación/interpretación, o simplemente pueden ser globos sonda que tira el tallerista “para ver qué pasa” con el grupo. De las propuestas más delirantes puede llegar a obtenerse resultados coherentes, “mostrables”, pero el fracaso está a la vuelta de cada esquina. Hay propuestas que siempre funcionan, y un día, con un grupo, no. Y nunca nos enteramos del por qué. El tallerista tiene que improvisar constantemente, porque, por ejemplo, trabajos que pensaba que llevarían la tarde entera pueden agotarse en quince minutos. En todo caso, la creatividad de las personas no es un animal doméstico, y en ocasiones brilla por su ausencia. Uno puede comprarse terrible reel, ir con la mejor carnada al sitio de pesca más abundante, y no pescar nada, porque ese día a los peces se les ocurrió cambiar de lugar, o simplemente no tener hambre. Con los murguistas del taller pasa lo mismo. El que no puede fallar es el propio tallerista, porque eso no se lo perdonarían. Si hay un bache, debe ser llenado de algún modo que resulte interesante, instructivo, o al menos entretenido. Si fallan todos los ejercicios que teníamos para ese día, hay que inventar otros rápidamente, o cambiar de propuesta: no más ejercicios, hoy vamos a opinar sobre esto o aquello.

Al menos, esto es así en los talleres más volcados a la creación. Un taller de canto o de percusión no presenta estos problemas, y en este caso las reuniones suelen parecerse más a una clase convencional.

La idea es que el taller sea un disparador de actividad. Si uno participa en el proceso de escribir un cuplé, y después ese cuplé se ensaya, se mejora, se rearma y finalmente, con suerte,

se representa en algún lado, uno ya se cree capaz de escribir grandes letras. Y lo importante es eso, creerse capaz. No es una condición suficiente, pero sí necesaria, para ser —en este caso— un letrista, y ello es aplicable al canto, a la capacidad de hacer reír, y a todo lo que implique “exposición”, directa o indirecta, ante el público.

Claro, a veces hay letristas que provocan que uno se pregunte si será positivo que se crean capaces de algo. Son los riesgos que se corren. Igual, si no hubiera talleres, esos letristas existirían.

Existen muchas formas de encarar un taller de murga. Describiré las dos que mencioné más arriba, bastante extremas.

La más simple (de pensar, no de llevar a la práctica) consiste en plantearse que uno está trabajando con una murga, detectar gente que tenga interés y aptitudes para escribir, arreglar el coro, diseñar vestuarios, y ponerse a trabajar. El rol del tallerista está en “recorrer” las distintas comisiones y dar consejos, del tipo de “¿te parece ese chiste?”, “esa música no puede durar tanto porque la cosa se embola”, “esa estrofa parece sacada de una murga de principios de los ochenta” y “el diseño de gorro es muy loco, pero ¿alguien sabe cómo llevarlo a la práctica?”.

Obviamente, hay un trabajo previo, cuya finalidad es, justamente, llegar a una óptima conformación de las distintas comisiones.

En la otra manera de llevar adelante un taller, el trabajo se centra en esa etapa previa, y lo de formar una murga (real o imaginaria, esto es, con intenciones de actuar en público o simplemente como una especie de largo ejercicio) es un corolario que puede estar presente o no. La forma de trabajo consiste en proponer tareas cuya ejecución ayude, de un modo más o me-

nos consciente, a comprender ciertos fenómenos relacionados de una manera o de otra con el quehacer murguero. Pero lo interesante es que ese “de una forma o de otra” puede ser tan amplio como al tallerista se le ocurra. No hay límites teóricos, desde que el propio fenómeno de la murga es prácticamente ilimitado en cuanto a los distintos ángulos de análisis que admite. Siguen a continuación unos pocos ejemplos, que de ningún modo pretenden ser abarcativos ni representativos de todo lo que se puede hacer en un taller. Algunos son bastante complejos y parecen formar parte de una especie de “curso avanzado”, pero es sorprendente la cantidad de veces en que uno se equivoca, hacia un lado o hacia el otro, con las estimaciones previas sobre la dificultad que presentarán los ejercicios.

1. Componer una canción graciosa con música triste. La finalidad es percibir la relación entre “lo que dicen” la música y la letra. Por un lado, lo absurda que puede llegar a ser una música inadecuada. Por otro, descubrir un recurso humorístico nuevo, basado, justamente, en tal contradicción. Este ejercicio se puede plantear así, de una, o de una manera más complicada. Esto es, dividiendo al grupo en dos, y a unos encargarles una canción con letra y música tristes, y a otros lo opuesto. Después hacerles intercambiar las letras, adaptarlas a la música que habían elegido previamente, y recién ahí mostrar su trabajo al otro grupo. El resultado es una canción con letra triste y música alegre, y otra a la inversa. Y acá hay toda una tarea de reescritura, adaptación y ensayo posterior que enriquece el ejercicio. Cada grupo podrá, a su vez, ver en qué fue traicionado el espíritu de la letra original al adaptarla a

una nueva música (sin tener en cuenta al efecto que sobre ella tiene esa música). La música puede ser compuesta o tomada prestada de una canción conocida.

2. Escribir un cuplé breve que no tenga personajes, o una retirada que sí los tenga. Este tipo de ejercicio obliga al letrista de turno a salirse de los caminos habituales de composición, y de paso le exige meditar un poco en cuál es la esencia de un cuplé o de una retirada, más allá, justamente, de la presencia o ausencia de personajes.
3. Escribir una retirada que no diga *adiós, emoción, tristeza, nostalgia*, ni utilice el verbo *volver* en cualquiera de sus conjugaciones. El comentario es similar al del punto anterior.
4. Coordinación entre cuerpo y canto. Cantar una melodía sencilla marcando el ritmo con los pies. Después, agregar un contrarritmo con las manos. Después probar de nuevo sólo con los pies, pero haciendo los cuatro golpes básicos del bombo de la marcha camión. Después agregar los golpes sincopados de los platillos con las manos. Dependiendo de las aptitudes de los asistentes al taller se puede aumentar la complejidad tanto como se quiera. Lo habitual es que cueste mucho llegar hasta el punto planteado aquí. De paso, los “asistentes al taller” ¿cómo se llamarán? ¿*tallerandos, tallereutas*? Mejor no.
5. Adaptar una melodía conocida a los ritmos de marcha camión, candombeado, chacarera y carnavalito. Ponerle una letra y cantarla en todos esos ritmos, uno tras otro, de manera que queden más o menos “bien enganchados”.
6. Probar nuevas sonoridades basadas en la combinación de

distintas formas de armonización, emisión o pronunciación. Por ejemplo, hacer “acordes” con vocales en vez de con notas (todos cantando al unísono, unos *aaaaaa* otros *iiiiiii* y otros *uuuuuu*). O ver el efecto de cantar melodías estrictamente paralelas, a distintos intervalos (terceras, cuartas, quintas, sextas; no intenten probar con séptimas o novenas). Hacerlos empezar a cantar en una nota aleatoria (cada uno) e intentar llegar al final de la canción (una estrofa, no más) manteniendo la tonalidad en que se empezó. Hacerlos cantar sosteniendo un lápiz entre los dientes (esto es muy gracioso, y además muy útil para una pronunciación clara, sobre todo cuando se sacan el lápiz, pero aquí lo tomo como una forma distinta de cantar, no como un ejercicio gimnástico). Hacerlos cantar “como murga vieja” y después, cuando se escuchan (todo esto conviene grabarlo), hacerles notar que así es como menos se parecen a una murga vieja. Salvo que, por casualidad, les salga bien de entrada.

7. Hacer un cuplé tradicional, pero sin palabras. Una especie de cine mudo murguero. No se trata (aunque se parece) de un cuadro de mímica. Lo carnavalero tiene que estar por algún lado; se pueden, por lo tanto, usar códigos sólo comprensibles para alguien habituado a ver murgas (por ejemplo, un coro bailando, un solista cantando en actitud trascendente mientras el director lo acompaña con una guitarra inexistente). Esto parece muy difícil, pero el ingenio es a veces un digno sustituto de la experiencia, y los resultados pueden ser realmente buenos. Una variante interesante, aunque no siempre práctica, es acompañarlo con música de batería.

8. Invitar a algún conocido que tenga alguna noción acerca de las distintas formas de combinar colores a realizar algún tipo de actividad vinculada a ese tema. Sí, ya sé, esto no es precisamente *un ejercicio*, pero no está de más hacerlo. El asunto es que un vestuario humilde con los colores bien elegidos puede llegar a ser mucho más vistoso que el vestuario más caro y complejo (salvo que, para nuestra desgracia, el que pagó por esos costosos trajes también le haya tirado unos mangos a nuestro amigo el colorista para que trabajara en ellos).
9. Poner una serie de músicas instrumentales breves (uno o dos minutos cada una), y pedirle a cada uno que describa —por escrito— una escena cinematográfica que considere adecuada para ser musicalizada por esos fragmentos. Después tomar la primera de las músicas escuchadas, y dar lectura a todo lo que se escribió sobre ella. Buscar puntos en común. Preguntarles qué fue lo que les sugirió escribir esto o aquello. Intentar hacer una clasificación de los distintos tipos de asociación realizados. Por ejemplo, no es lo mismo asociar el timbre de un saxofón a una escena erótica, que vincular el zumbido de violines (del tipo de los que suenan en *El vuelo del moscardón* de Rimsky-Korsakov) con un enjambre de abejas. En el primer caso, la asociación tiene un mayor componente cultural que en el segundo. También se puede llegar a descubrir que hay elementos de la música (un timbre, una melodía) que provocan bastante unanimidad en cuanto a lo que sugieren, y otros que disparan la imaginación hacia las situaciones más inverosímiles. Un mismo pulso marcado, hecho con elementos metálicos percutidos, puede



sugerir pasos que bajan de una escalera, o una fábrica en pleno funcionamiento, o un reloj despertador en el silencio de la noche. A veces ocurren cosas increíbles. Una vez puse unos violonchelos haciendo notas largas, y tres personas describieron una casa antigua con una amplia escalera por la que bajaba alguien. Nadie recordaba haber visto una película donde eso ocurriera, así que la cosa quedó en el misterio. Por supuesto, al año siguiente, con otro grupo, lo primero que hice fue poner esa misma música. Las escenas descritas, esta vez, rumbearon para cualquier otro lado. Estuve a punto de decirles: “—¿Pero no ven la escalera?”.

Esto es una muestra de todo lo que se puede hacer en un taller. Normalmente, uno lleva un plan, pero casi siempre lo tiene que cambiar sobre la marcha. Por lo tanto, durante el trabajo, no sólo los alumnos deben expresar sus neuronas.

# el carnaval y la gente

*El pobrerío  
rodea los tablados.*

José Carbajal, *A mi Gente*

EN MONTEVIDEO SE VENDE aproximadamente una entrada por habitante durante todo el carnaval. O sea, más de un millón de entradas, de las cuales algo menos de la mitad corresponde a los tablados comerciales y el Teatro de Verano (no se cuentan las entradas del desfile inaugural y de las Llamadas), y el resto a los tablados populares.\* Son bastantes, a pesar de que estas son cifras del año 2000, cuando ya el número de tablados había descendido muchísimo con respecto a años anteriores, en virtud —entre otras causas— de la situación económica.

Pero la relación de la murga con su público va mucho más allá de los simples aplausos durante una actuación. Todo empieza allá por el mes de octubre, con los primeros ensayos. Los vecinos del barrio y seguidores de la murga empiezan a ir a los ensayos, primero tímidamente y después llevándose hasta las sillas, el termo y el mate y algo para comer. En enero, los ensayos son verdaderos espectáculos. Muchas murgas ya ensayan con amplificación, y la gente festeja los chistes, grita y aplaude. El ensayo dura varias horas, con pausas. La gente opina, le da

\* Gustavo Remedi (2002) citando a su vez una proyección realizada por el diario *El País*.

consejos a los murguistas, al letrista, al director. El cantinero del club instala un parrillero. El aire huele a alcohol y a humo, y los niños corretean por doquier.

Todo este ambiente propicia que mucha gente se acerque aún más a la murga, y termine en muchos casos dando una mano con la confección de los trajes, la escenografía o la utilería. Otros ofrecen “contactos” para conseguir algún tipo de auspicio que ayude a costear los enormes gastos que demanda la puesta en carnaval de un conjunto de diecisiete personas, con varios vestuarios cada una, más lo que cobran los técnicos (maquillaje,



¿Esta letra tenemos que cantar?

vestuario, puesta en escena, etcétera), más comprar unos platillos nuevos porque los viejos ya no dan para más, y mil imprevistos.

Se suele decir que el carnaval actual no es participativo, porque se sustituyó el curso popular por las actuaciones en los tablados. Puede ser que no sea tan masivamente participativo como un desfile o un baile de los de antes, pero toda esa gente que va a los ensayos y se mete y compromete en distintos grados con la murga (o la comparsa, o los parodistas, o lo que sea) ¿no

está participando? Y ojo, que estoy hablando de miles de personas, y no estoy contando a los que organizan los tablados populares, ni los corsos barriales, ni los vendedores de alimentos en los tablados o desfiles, ni toda la gente que sin salir en ningún conjunto hace su zafra en estos meses. Y hay que agregar las llamadas telefónicas y correos electrónicos a los medios de comunicación que transmiten y comentan carnaval, así como los foros en internet donde se contabilizan miles de mensajes, donde se discute desde asuntos de alta estética hasta qué parodista tiene la verga más grande. Evidentemente, es mucho más correcto hablar de que han cambiado las formas de participación, y que, ciertamente, algunas de ellas se han perdido para siempre.

Como dije, la asistencia de público a los ensayos va en aumento hasta que a fines de enero todo termina con unos cuantos ensayos generales (algunos con parte del vestuario) y después viene el desfile inaugural del carnaval, y empiezan los tablados.

Éstos son el broche de oro de tanto esfuerzo (para algunos conjuntos) y el fin de la alegría y el comienzo de la frustración (para otros). Hablaré de ello en el capítulo “La repartija”.

La participación de la hinchada se reduce sustancialmente durante el mes y algo de carnaval. Algunos, los más allegados, ayudan un poco a poner a punto todo (vestuarios, accesorios) para las actuaciones en el Teatro de Verano. Éstas son de los puntos altos de la relación entre la murga y su público, sobre todo porque después de la actuación suele organizarse espontáneamente una especie de culto dionisiaco (parezco Remedi)\* en el local de ensayos.

\* A este investigador, cuando habla de murgas, le encanta hacer referencia a dioses de las mitologías mediterráneas.



Matando el tiempo el día del Teatro

Por último, algo que demuestra la importancia central de la competencia en el carnaval uruguayo: la noche de los fallos. El país se detiene (bueno, estoy exagerando un poco; además, a Uruguay le podrá fallar el acelerador, pero jamás los frenos). Las radios y la televisión por cable, que transmiten durante todo el carnaval, tanto en vivo como en diferido, relatan y muestran cada uno de los pasos de que consta esta especie de clímax del suspenso. Desde que los jurados salen del Teatro de Verano, el transporte de la urna con las planillas de puntajes, comentarios y vaticinios de decenas de periodistas, entrevistas a carnavaleros en sus locales de ensayo, y por último, rubro a rubro, conjunto a conjunto, punto a punto, se va derramando, como quien tira papel picado (pero de a uno) esa revelación divina que dice quién es y quién no es en la fiesta de Momo. Por lo menos, la versión oficial. La noche de los fallos —como suele ocurrir con todas las noches— termina con las primeras luces del alba. La mayoría de los hinchas (de cincuenta grupos ganan sólo cinco, uno por cada categoría) se retira cabizbaja, pateando piedritas como gurí que vuelve de la escuela con una esquila de la maestra para sus padres.

# el sistema de calificación por rubros

*Divide et impera.*

Máxima romana, aunque a veces es atribuida a Filipo el Macedonio, o a cualquier otro.

EL CONCURSO OFICIAL que se realiza cada febrero en el Teatro de Verano “Ramón Collazo”, cuenta con un sistema de valoración basado en separar la tarea de los jurados en rubros, que facilitan la apreciación de los distintos espectáculos.

Estos rubros son: textos, música, comunicación con el público, movimientos, maquillaje y vestuario, y distintas subdivisiones.

Son muchísimas las variantes que ha ido tomando el sistema a través de las décadas. Se ha probado tres jurados por rubro (contra lo usual, que es uno), la creación de rubros “genéricos” (visión global del espectáculo, ajuste a la categoría, fundamentos de la categoría) que eran evaluados, ya por un jurado aparte, ya por cada uno de los jurados que actúan en los distintos rubros.

Más allá de los aciertos o errores en que se pueda haber caído con cada una de estas variaciones, el hecho mismo de que se cambie constantemente el reglamento hace pensar que hay algo que falla en la base del sistema de calificación por rubros. Señalaré algunas de las críticas más comunes.

a. Los rubros condicionan la labor creativa.

Los conjuntos pueden verse (y se ven) tentados a calcular qué aspectos suelen ser más tenidos en cuenta a la hora de evaluar cada rubro, y limitarse a reforzar esos aspectos, con el fin de obtener una buena sumatoria. Asimismo, se pueden dejar de lado ideas excelentes para el espectáculo, pero que posiblemente bajarían la puntuación en alguno de los rubros.

b. Los rubros no abarcan el cien por ciento del espectáculo.

Si bien esto se ha intentado subsanar con la “visión global”, lo cierto es que hay aspectos meritorios que no son tenidos en cuenta. Por ejemplo, dar un toque personal, no incurrir en repeticiones (¿copias?) de lo realizado por otros conjuntos o por ellos mismos, intentar que no todo sea obvio y esperable, evitar “levantar” chistes o *gags* de programas de televisión. (¡Increíble: cambiando de signo a todo lo que estoy diciendo, obtenemos la Fórmula Secreta del Éxito!)

c. Los rubros valoran la cantidad sobre la calidad.

Esto es aplicable especialmente a rubros tales como vestuario, maquillaje, bailes y puesta en escena, pero también a los arreglos corales (se prefiere lo sobrecargado y virtuosístico) y la comicidad. Valen más diez chistes viejos y malos que tres o cuatro nuevos. Vale más copiar un complejo arreglo coral de una canción preexistente, que realizar algún aporte puntual (rítmico, armónico o lo que sea) al género. Un vestuario brillante y fastuoso siempre puntúa bien, aun cuando sea bastante fiero, mientras que un vestuario barato debe ser extremadamente original y creativo para ser tenido en cuenta.

d. Los propios jurados se sorprenden con la ubicación final de algunos conjuntos.

“Tal murga nos encantó a todos, pero estaba floja en los rubros, por eso salió decimocuarta.” Frases similares a ésta (que he escuchado a más de un jurado) parecen resumir la total inoperancia del sistema de calificación vigente. Lo notable es que los grupos muy reideros, con textos fuera de lo común, pero que cantan menos que sus adversarios más conservadores y lucen vestuarios menos ostentosos, terminan teniendo (por una inercia incomprensible) bajos puntajes justamente en letras, comicidad, comunicación. El Reino de Momo está lleno de estas misteriosas paradojas.

e. La calificación por rubros favorece la corrupción.

La corrupción (utilizo esta palabra en un sentido amplio, que no implica necesariamente coimas o amenazas —ni las excluye—: basta con simpatías, odios personales e incluso prejuicios). Mejor empiezo de nuevo: la corrupción está amparada por la total independencia de los jurados a la hora de calificar. Si yo logro que un jurado puntee mal a mis competidores más cercanos, aumento la probabilidad de obtener una buena colocación. Esta puede ser una causa de la “inercia incomprensible” de la que hablaba en el punto anterior.

f. La calificación por rubros perjudica a los que actúan primero.

En efecto, como cuando un jurado ve a las primeras murgas, por ejemplo, no sabe cómo están las que aún no vio, y tiende a no otorgar puntajes altos, debido a que prefiere esperar para asegurarse de que las que vendrán no están en un mejor nivel. Ahora bien, cuando las ve, parece olvidarse de que a las primeras les retaceó el puntaje, y llueven los máximos por aquí y por allá, que caen sobre algunos conjuntos cual maná de los



cielos. En teoría, la segunda rueda serviría para corregir errores de este tipo, pero esto —aunque parezca increíble— rara vez ocurre.

g. La calificación por rubros no convence ni a los propios jurados.

Cuando una murga “está para ganar”, se le pone, en la segunda rueda y en especial en la liguilla, máximo en casi todos los rubros, para asegurarse de que gane. Esta maniobra (que no es del todo reprochable) queda en evidencia cuando la murga obtiene máximos incluso en aquellos rubros en que está muy floja. El fallo del carnaval 2005 en murgas es un claro ejemplo de ello. Lo que ocurre aquí es que se desnuda el hecho de que el reglamento actual no siempre permite “que gane el mejor”, y que para buscar cierta justicia\* hay que violarlo, lisa y llanamente. Ahora, si el reglamento es violentado conscientemente por quienes lo aplican (aun con las mejores intenciones) ¿para qué está?

La opción opuesta a la calificación por rubros es un jurado deliberativo. Después de ver todas las murgas, los miembros del jurado buscarían un acuerdo sobre cuál es la que debe ganar, cuál la sigue, y así sucesivamente. En caso de discrepancias se podría votar. O se podría votar siempre, a la primera, después a la segunda, etcétera.

La noche de fallos sería poco emocionante, eso es verdad. Simplemente se diría “ganó tal”, y chau. Realmente, tendría muy poca gracia. El hecho, marcado antes, de que la “justicia” que se busca obedece simplemente a que el reglamento no acabe

\* Con “justicia” quiero decir, simplemente, que el fallo se ajuste —como mínimo— a la opinión y gusto de los propios jurados.

trampeando la voluntad de los jurados, no es ninguna garantía para nadie. La voluntad, el gusto y hasta el sentido común de las personas encargadas de dictaminar quién gana y quién pierde han demostrado ser algo más que discutible. Por lo general, siempre ganan los mismos, y cuando hay alguna sorpresa, ésta es puntual y no pasa de un conjunto que aparece mucho mejor (o peor) ubicado que lo que cabía esperar de acuerdo a su antigüedad, poderío económico o cantidad de componentes renombrados. Más allá de esto, los mismos de siempre son obsequiados con muchos máximos con sólo hacer algo correcto, y a los (otros) mismos de siempre les queda la sensación de que para alcanzar los primeros lugares tendría que ocurrir una catástrofe natural —o artificial— que borrara de la faz de la tierra a siete u ocho murgas.

El concurso es así una prueba de fuego para quienes dicen que no les importa el concurso sino la respuesta de la gente. En cuanto a esa respuesta, se la suele equiparar al número de tablados hechos por los conjuntos. Si el concurso es, en cierto modo, una mentira, entonces esto otro es un atentado violento al pudor. Todos sabemos que la cantidad de tablados no depende exclusivamente de la potencial convocatoria popular que tenga un conjunto. Es más, se puede razonar invirtiendo la relación de causalidad: si yo hago muchos tablados, voy a ser más conocido y popular que si hago pocos. Pero éste es tema del siguiente capítulo.

## siguiente capítulo, también llamado “la repartija”

*El que parte y reparte  
se lleva la mejor parte.*

Refrán

EN CARNAVAL SE SUELE DAR POR SENTADO que si un conjunto hace muchos tablados es porque es más popular. Decía al final del capítulo anterior que este razonamiento se puede invertir fácilmente: si yo hago muchos tablados, voy a ser más popular. Es como decir: si a mi canción la pasan por la radio, va a hacerse más conocida que si no la pasan.\* Nadie pone en duda esta verdad evidente; sin embargo, en carnaval, por algún misterioso motivo, no se tiene en cuenta esta perspectiva.

¿Qué otros factores pueden hacer que un conjunto tenga muchos contratos? Lo primero que viene a la mente son los llamados paquetes. Un paquete es un acuerdo por el cual yo te hago determinado porcentaje de actuaciones gratis, si vos me asegurás llevarme cierto número de veces. Por ejemplo: esta semana voy cuatro veces y cobro tres. No parece nada inmoral, desde el momento en que conviene a las dos partes. En todo caso, lo inmoral es que si otros prefieren atenerse a

\* Y no me van a decir que los DJ radiales se rigen por un criterio de calidad.

las reglas, se ven perjudicados por este tipo de acuerdo. De todos modos, lo peor es cuando hay una extorsión: si no aceptás el paquete, no te contrato nunca más. No me consta que esto se dé en el caso específico de los paquetes, pero sí en su pariente cercano, las actuaciones de favor, “porque preciso que me des una mano en tal tablado”. En algún caso, el dueño del tablado le ha dicho a un conjunto que si no le hacía una actuación gratis, porque las cosas no le estaban funcionando bien, no lo llevaba más. Ahora, esas amenazas se cumplen o no, según lo “importante” que sea el conjunto. Conozco una murga que en el carnaval 2005 estuvo VEINTE días radiada de los tablados comerciales, *porque* se había quejado demasiado vehementemente (y “demasiado públicamente”) de la injusticia en la distribución de actuaciones, así como de la conducta poco ética de algún empresario. El “*porque*” se lo pongo yo. Tal vez haya sido casualidad (aunque la probabilidad de que esto ocurra por azar es menor que la de sacar la lotería), o exista una combinación de causas.

El hecho es que los murguistas tienen la impresión de que deben cuidar sus expresiones si no quieren arriesgarse a perder actuaciones, y por lo tanto, dinero legítimamente merecido. Basta ver el trato que reciben los empresarios dueños de tablados cuando llegan al lugar donde se realizan las contrataciones. Se los invita con whisky, se les hace chistes cariñosos, en fin, sólo falta una alfombra roja.

¿Por qué ocurre esto? Precisamente, porque son estos empresarios los que detentan el poder de decidir quién existe y quién no en carnaval. Ni más ni menos. O sea: si bien no los vota nadie, tienen más poder que los jurados, más que DAECPU y

más que la Intendencia.\* Lo tienen de hecho, porque está claro que DAECPU podría plantarse firme y decir “si le hacés el vacío a tal murga, ningún conjunto va a pisar tu tablado”. Pero DAECPU no se ocupa de defender a sus miembros más débiles. Esto se debe a que, en una plaza que no crece, defender el derecho al trabajo de otro conjunto equivale a limitar el propio, y DAECPU está integrada por dueños de conjuntos. Es más, cuando en el mismo carnaval 2005 la murga “Contrafarsa” tuvo un problema (que se hizo público) con quien programaba este año los tablados Sporting y La Mutual, que pretendía que en este último escenario se actuara por la mitad del precio, DAECPU (sin que mediara ningún llamado a asamblea) se ubicó instantáneamente del lado del dueño del tablado, aun cuando era notorio que esa misma oferta había sido hecha a varios conjuntos.

El poder de los dueños de tablados no sólo se extiende a favorecer económicamente a unos conjuntos por sobre otros. El hecho mismo de actuar mucho más les da a esos conjuntos una enorme ventaja en el Concurso Oficial. El tener asimilados y automatizados todos los casi infinitos aspectos que conforman un espectáculo sólo se logra con cierta regularidad en la presencia en los tablados. Si una murga va al Teatro tras varios días sin actuaciones, sus integrantes van a estar más preocupados por

\* La Intendencia Municipal de Montevideo y DAECPU se reparten responsabilidades en cuanto a la organización del carnaval. DAECPU se encarga de la parte financiera del concurso, el pago de los premios y la administración de algún tablado. La Intendencia nombra los jurados (que pueden ser vetados por los conjuntos) y realiza la parte administrativa: inscripciones, control de que sólo actúen los componentes inscriptos, etcétera. Además, se encarga de la organización de los desfiles, concursos de “Reina del Carnaval” y “Reina de las llamadas” y control de los tablados privados. También tiene a su cargo los tablados populares. El diálogo DAECPU-IMM suele ser bastante fluido, aunque con rispideces esporádicas.

no olvidarse de la letra o por recordar todos los movimientos que tienen marcados, que por brindar un espectáculo ameno, relajado, fluido. Es notoria la diferencia entre la primera y la última actuación de una serie de diez en pocos días. A esto hay que agregarle que a medida que el conjunto actúa el espectáculo se enriquece (a veces notablemente) con aportes de los murguistas. Estos aportes, en un principio espontáneos (las famosas “mechas”, pero también ideas más complejas que se suelen proponer antes de subir al ómnibus), pasan a formar parte del repertorio. La probabilidad de aparición de esos aportes es directamente proporcional a la cantidad de actuaciones. Resumiendo, hay una seguridad interpretativa que se logra con la continuidad de las actuaciones, y un enriquecimiento del espectáculo, de índole compositiva, más vinculado a la cantidad de las mismas. Un conjunto que carece de esas continuidad y cantidad, es como un equipo de fútbol que se presenta a una final sin haber jugado ningún partido en las últimas semanas.

Estamos pues ante un círculo vicioso: los que actúan más tienden a ocupar los primeros lugares en el concurso, y al año siguiente vuelven a actuar más, porque su prestigio se ha visto confirmado o acrecentado. La escasísima movilidad que existe tanto en el concurso como en las contrataciones también se retroalimenta y colabora con darle viscosidad a ese monstruo pegajoso que es el carnaval, donde el menor cambio puede implicar años de esfuerzos sin ninguna garantía de éxito.

Mi hipótesis es que, más allá de que este fenómeno tiende a ocurrir naturalmente, en carnaval se ve agigantado por el hecho que se marca más arriba, de que la última decisión en todo esto la tienen los dueños de los tablados (que en el carnaval 2005 se limitaban a cuatro personas). Una de las pocas veces

en que una murga nueva (“Agarrate Catalina”), sin figuras, sin coro potente ni grandes solistas ni fastuosos vestuarios pero con un espectáculo sumamente divertido y fresco, logró romper con fuerza la barrera de las pocas contrataciones, ganó el concurso. Cuando lo habitual es que las murgas con esas características tengan que contentarse con alcanzar, a duras penas, un décimo puesto. La diferencia de “Agarrate Catalina” 2005 con la de los dos años anteriores (en que había salido, justamente, 11<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>), fue el hecho de incluir la brillante imitación de un político, el



Las presiones al jurado han llegado a extremos intolerables

“Pepe” Mujica, que había sido “la figura” de la campaña electoral inmediatamente anterior. ¿Significa esto que esta murga va a volver al puesto diez en los años siguientes, cuando su espectáculo vuelva a ser el mismo de siempre —divertido, bien hecho, pero con las “carencias” señaladas arriba—? No lo creo. Tal vez se haya quebrado algo y ahora se la escuche con más atención. Pero sería excesivamente optimista pensar que se le va a prestar

la misma atención a todas las murgas nuevas, creativas y divertidas. Las toneladas de melaza que impiden que el carnaval “se mueva” tienen muchas décadas, y no se limpian con un fallo fuera de lo común en cuanto al primer premio, más aun cuando este fallo fue exactamente igual a los anteriores del segundo puesto para abajo.

¿Es posible imaginar soluciones para este problema? Empecemos por criticar el tipo de solución en que habitualmente se piensa.

Se suele pensar en limitar de alguna manera la libertad de contratación de los tablados comerciales. Por ejemplo, obligarlos a que contraten al menos una vez a cada conjunto. Más allá de lo discutible de este argumento de por sí, hay que decir que al ser en el último carnaval siete el número de estos tablados (son cuatro dueños, pero siete tablados), esto representaría, cuando mucho, siete actuaciones más para cada conjunto. No cambia mucho la cosa, si tenemos en cuenta que lo mínimo que hace un conjunto son algo más de diez tablados (los llamados “populares”, que están fuertemente subvencionados y en los que la gente paga una entrada muy baja), la media anda por los 35 y el máximo supera con poca holgura el centenar.

Pero dije que el argumento es discutible. Y no me gusta dejar frases colgadas. ¿Qué es lo que se discute? Bien, se suele decir cosas como que obligar a los empresarios de los tablados privados a hacer esto o aquello atenta contra la libre empresa. Es cierto. Perdón, la frase iba así: ¿Es cierto? Bien, veamos. Lo de la libre empresa viene asociado a ideas de libre mercado, y las ideas de libre mercado se vinculan a su vez con una valoración de índole estadística de las interacciones no reguladas entre oferta y demanda, y probablemente entre otras cosas de las cuales no



tengo ni idea. De lo que sí tengo idea es de que la estadística es aplicable cuando se trabaja con grandes números. Qué tan grandes son esos números varía según el caso y —sobre todo— según las intenciones del investigador. Pero cuatro (el número de dueños de tablados) no es un gran número por más que uno tenga las mejores intenciones. ¿De qué estoy hablando? He escuchado, incluso en asambleas de DAECPU, argumentar que si unos conjuntos trabajan más que otros es debido a la ley de la oferta y la demanda. Eso es mentira, en función del razonamiento anterior, siempre que éste sea correcto. Y lo es. Si hubiera cien dueños de tablados comerciales, tal vez, y sólo tal vez, sería otro cantar.

Entonces ¿no hay solución al problema? Aunque parezca mentira, creo que la mayoría de los carnavaleros tiene esa opinión. “No podés hacer nada, ellos tienen el poder.” Creo haber leído esta historia en algún libro de Historia, valga la (casi) repetición.

Acá creo que hay que poner un poquito de imaginación. Presentaré a continuación una propuesta de reorganización del sistema de cobros y contrataciones, que cuando la inventé confieso que creí que era un bolazo, pero tras mostrársela a mucha gente pidiéndole que encontrara inconsistencias, empecé a sospechar que no era tan mala.

# una propuesta

*Nada necesita tanto una reforma  
como las costumbres ajenas.*

Mark Twain

ANTES DE EMPEZAR, hay que aclarar que los números que se usan para explicar la propuesta no son tomados de la realidad más que en forma aproximada. Es necesario testear la idea con números verdaderos, para corregir lo que haya que corregir. También hay que decir que esta propuesta está pensada para un carnaval como el actual, donde hay tablados comerciales o privados, pero muy pocos. En un carnaval sin tablados privados sería otra la historia, y lo mismo si por un milagro económico pasara a haber muchísimos.

La propuesta consta de tres puntos:

1. Liberalizar los precios de los conjuntos.
2. Implantar el IRC (Impuesto a la Renta Carnavalera).
3. Crear los tablados “justicieros”.

Los tres están entrelazados y carecen de sentido si no se los considera globalmente.

Paso a explayarme sobre cada uno.

El primero es un viejo tema que ha llevado muchas horas de discusión. Básicamente, la situación actual es la siguiente: cuando empieza carnaval, se ajusta lo que cada murga cobró el año anterior de acuerdo a la variación del IPC (Índice de Precios

al Consumo). Según el año, se puede modificar esa tarifa dentro de ciertos límites, y existe un máximo, un tope. Como curiosidad, les cuento que “La Gran Siete” fue durante varios años la murga más barata, hasta que nos percatamos de que había murgas más nuevas, sin figuras conocidas, con peores comentarios (en la prensa y en el público) que cobraban más que nosotros y hacían más tablados. Entonces, cuando fue posible, aumentamos drásticamente nuestro precio. La cantidad de tablados que hicimos a partir de ahí no varió en absoluto, ni en un sentido ni en otro. O sea que hicimos un buen negocio.

El asunto es que, como dije previamente, no hay manera de controlar que la tarifa que se cobra sea realmente la que uno fija. Por lo que toda esta regulación carece totalmente de sentido. Al liberalizar el precio se acaban los paquetes. O sea, se “blanquea” la situación. ¿Cuál es el peligro? Que el dueño de un tablado diga “a vos no te llevo por más de mil pesos” (lo que se cobra oscila, más o menos entre cuatro y siete mil).<sup>\*</sup> Esto podría traer aparejada una caída general de los precios. Pero bueno, si tanto confiamos en la ley de la oferta y la demanda, no podemos creer que los precios necesariamente van a caer si no los tenemos atados con una cadena. También podrían subir, sobre todo si el conjunto en cuestión es muy bueno, como todos los directores parecen pensar en virtud de lo que opinan cuando

\* Por si ha pasado algún tiempo desde que se escribió esto, les cuento que por esa plata se puede alquilar un apartamento de dos dormitorios, dependiendo del barrio, y que un litro de leche vale diez pesos, un boleto de ómnibus urbano dieciséis, y se puede conseguir un buen misil aire-tierra por unos quince millones de pesos, o sea, tras cobrar alrededor de 2500 tablados, que promedialmente, como vimos, representan algo más de 71 años de carnaval. Sin contar el avión. Por eso no se suelen tirar misiles a los jurados.

hablan por la radio. Pero, como dijimos, este punto en solitario no hace a la cuestión.

El segundo —este es más novedoso— consiste en lo siguiente: se fija una tarifa ficta (pongamos \$5000, que es fácil de imaginar). Entre los tablados uno y diez que hace una murga, no pasa nada. A partir del once, y hasta el veinte, deberá pagar a la IMM o a quien sea que organice la cosa, un diez por ciento de la tarifa ficta.\* O sea, si la murga cobraba, casualmente, lo mismo que la tarifa ficta, tendrá dos opciones: a) Pasar a cobrar \$5500 (lo cual es posible en virtud del primer punto) para seguir ganando lo mismo. b) No aumentar su tarifa, para no perder trabajo, pero entonces ganar menos, al tener \$500 menos para repartir.

Pero la cosa no es tan simple. A partir del tablado veintiuno, y hasta el treinta, el impuesto será de \$1000. Entre el treinta y uno y el cuarenta, \$1500, y así. El lector sagaz ya habrá calculado que a partir del tablado ciento uno la murga paga lo mismo que cobra, por lo cual necesariamente en algún momento deberá aumentar su tarifa. Este aumento consiste, en realidad, en una transferencia de la obligación de pagar impuestos al dueño del tablado. A los precios actuales de las entradas en los tablados comerciales, quinientos pesos se cubren con unas pocas entradas. Si es verdad que los conjuntos que más trabajan son los de mayor convocatoria, nadie tendrá problemas en pagarle un poco más, total, el tablado se llenaría. De hecho, hoy es así:

\* Las actuaciones válidas para calcular el IRC serán las que se realicen en tablados comerciales, sin importar la tarifa que se cobre (o que no se cobre) en cada caso. No cuentan ni las de los tablados populares ni las de los que se describen en el punto siguiente, con la excepción de las que se hagan gratis allí, lo cual también se explica en ese punto.

hay conjuntos que cobran mucho más que otros. Pero si hay conjuntos que hacen muchos tablados porque hacen terribles paquetes, o porque son amigos del dueño de algún tablado, se acabó la joda, porque alguien deberá pagar el impuesto. Si lo paga la murga o el tablado (este último indirectamente, al pagar una tarifa mayor por la actuación), es una cosa a decidir exclusivamente entre esas dos entidades.

Pero esto, de todos modos, genera un problema. En los últimos días de carnaval, las tarifas serán carísimas, o los conjuntos no ganarán nada, o un poco las dos cosas. Pero recordemos lo que se dijo al principio: los tres puntos funcionan como un todo, o no funcionan. Entonces pasemos al siguiente.

El tercero: ¿Qué es un tablado “justiciero”? ¿Por qué ese nombre? Porque al que lo inventó, así se le cantó. Paso a explicar de qué se trata. Sería un tablado bien ubicado y bien instalado (a nivel de infraestructura), donde se cobra una tarifa módica pero no tan baja como la de los tablados populares, y que tiene las siguientes particularidades: a) los conjuntos cobran entre la mitad y dos tercios de la tarifa ficta. Vamos a suponer, por ahora, que es la mitad. b) Los conjuntos no están obligados a ir. c) El tablado está obligado a contratar a los que quieran ir cobrando la mitad, en virtud de un sistema que hay que implementar. d) Los conjuntos que vayan gratis, podrán exonerar parcial o totalmente el IRC. ¿De qué manera? Por ejemplo (y recuérdese que los números son tentativos), al ir una vez gratis, pasan a ocupar la franja anterior. Es decir, si pagaban \$1000 de impuesto, pasan a pagar \$500. Si van dos veces gratis, pasan a no pagar impuesto, hasta que vuelvan a cambiar de franja en virtud de los tablados comerciales que hacen.

En otras palabras, un conjunto que hace gratis una de

cada diez actuaciones, nunca paga IRC, y puede mantener su tarifa sin complicaciones durante todo el carnaval. Si todos hacen lo mismo ¿dónde está la ventaja? En que al haber muchas actuaciones gratuitas, el tablado será notablemente superavitario (recordemos que eran tablados bien ubicados), y esas ganancias se pueden volcar a financiar más tablados, donde los conjuntos que tienen tan pocas actuaciones que prefieran hacer algunas a mitad de precio, puedan hacerlo, sin tener que ir a los tablados comerciales a ofrecerse por poco y nada, lo cual no solucionaría el problema, porque los tablados comerciales son muy pocos.

Hay mucho detalle para aclarar. Si esto fuera una ley, le faltaría la reglamentación. Por ejemplo ¿Qué pasa si el día en que vas a ir gratis a un tablado justiciero, llueve? ¿Cómo se solucionan los “embotellamientos”, esto es, las aglomeraciones de conjuntos que quieren actuar, gratis o no, y no pueden porque no alcanzan los horarios? O alguna más filosófica: ¿Seremos los uruguayos capaces de entender y hacer funcionar un sistema en apariencia complicado? ¿U optaremos por decir “Bah, dejá todo así como está, que siempre hubo carnaval sin estos inventos raros”.

Lo que hay que remarcar es que aquí no hay subsidios estatales de ninguna especie. A lo sumo puede haber una inversión inicial, pero incluso podría tratarse de empresas mixtas de las que el Estado saque alguna tajada, que podrá servir para pagar la deuda externa, o para arreglar las calles de la Ciudad de la Costa, o (si la cosa no da para tanto) para pagarle un curso de estadística a algún ministro. Hablando en serio, en caso de que hubiera ganancias (lo cual no es nada descabellado, como se verá en el apéndice I), podrían utilizarse para financiar los tablados populares. O bien abriendo otros nuevos, o bien

aumentando el número de días en que estos tablados están abiertos. No se trata de apelar al Estado benefactor, ni de hacer competencia desleal; nada de eso. Los propios conjuntos, organizados, pueden llevar a cabo esta tarea, y resultar —todos ellos— beneficiados.

Alguien podrá decir: ¿Y los tablados comerciales no serán perjudicados? No lo sé. En primer lugar, ellos sí han crecido bajo cobijo estatal, al utilizar predios municipales o de clubes que se emplazan en ellos. Nadie pretende hacerlos desaparecer. Pueden bajar un poco los precios, sortear autos, regalar chorizos. En última instancia, la última palabra será escrita por... la Mano Invisible del Mercado.

En realidad, quienes solventan esto son los propios conjuntos. Los que trabajan mucho, porque deberán hacer una actuación gratis cada diez, y los que trabajan menos, porque actuarán en los tablados justicieros cobrando menos de lo que cobrarían en un tablado normal. Y los beneficiarios de esto (además de la gente, la cultura del país, etcétera) son también los conjuntos. Los que trabajan menos, porque van a tener más actuaciones, aun cuando tengan que resignar parte de lo que cobran en algunos tablados. Y los otros, porque formarán parte de un carnaval más justo, más “movido”, con mejores oportunidades para todos. Esto es una ventaja, aunque a alguno le pueda parecer lo contrario.

En el apéndice I (“A ver esos números”) se ve un ejemplo más concreto —aunque con números inventados— que puede ayudar a entender cómo luciría esta idea al llevarla a la práctica.

# el carnaval y los turistas

*¡Qué los parió a los gringos,  
que se nos vienen,  
que se nos vienén!*

Eustaquio Sosa,  
*Gato de los ingleses*

NO HARÉ UN ANÁLISIS de las posibilidades turísticas (gigantescas) que ofrece el carnaval. Pero ya que toco el tema, me permito sugerir que sería bueno tomarse el tema (los carnavaleros) con cierta mesura. No sea cosa que se termine pensando más en el turista que en el público normal, y eso lleve a que el carnaval no interese ni a unos ni a otros. Por lo menos a mí me pasa que cuando en algún país ajeno me topo con un espectáculo callejero “pintoresco” o “folclórico” la sola sospecha de que puede ser algo armado para turistas hace que siga de largo.

Habitualmente son unos cuántos (cada vez más) los extranjeros que se nos acercan para comentarnos qué les pareció la murga, preguntarnos si tenemos algún videoclip o un cederrón, y otras cosas que no siempre entendemos. Claro que en su mayoría, obviamente, son argentinos. Últimamente, a nuestros hermanos de allende el Plata les ha dado por hacer documentales sobre el carnaval uruguayo. Te llaman por teléfono y caen por el ensayo con una enorme cámara, trípodes y luces, o simplemente una cámara pequeña y un micrófono. Otro día van a tu casa, se toman tu mate, y consumen tu elec-



tricidad y tu tiempo. Pero suelen ser buena gente. El problema es que como se hacen (o al menos, se inician) varios documentales al año, uno termina confundiéndolos a todos, y a veces estás hablando con una persona por tercera vez y le hacés un comentario o un chiste (que en realidad ya le habías dicho un par de meses atrás) como si fuera una ocurrencia del momento, o emitís una opinión contradictoria con algo que dijiste en aquella ocasión, y que después de la edición puede aparecer junto a lo que estás diciendo ahora. Me gustaría ver alguno de esos documentales.

Ahora, los argentinos, si bien no tienen un carnaval parecido al nuestro, son, en esencia, unos uruguayos frustrados amontonados en un país grande. (Ellos creen que es al revés, pero obviamente, la realidad es la que señalé.) Si Montevideo tuviera el tamaño, los trenes subterráneos, la vida cultural, la capacidad de iniciativa, la arquitectura y los restoranes que tienen Buenos Aires y sus pobladores, nosotros también nos creeríamos los reyes del mambo. Y si encima tuviéramos al lado un país chiquitito donde nació el principal cantor de tangos de la historia, donde se compuso el tango más conocido del mundo, donde se dice que nació nuestro héroe nacional, y que tiene murgas y cuerdas de tambores, y además, algo más allá, un país enorme donde se baila el samba y la gente sonrío y viste con vivos colores y gana muchos campeonatos mundiales y le cae más simpática al resto de la humanidad, bueno, nosotros también nos veríamos obligados a reafirmar esa condición de reyes. Y saturar al pobre turista que se baja en el puerto y va caminando por Florida y cuando llega a Corrientes siente que no quiere escuchar un tango más en su vida.

Los brasileños, con su *jeito*, su Bahía, su Floripa, sus *praias*

y sus *morros*,\* y su vocación de “Estados Unidos de Sudamérica”, no tienen idea de que existe el carnaval uruguayo, y me cuesta imaginar qué sienten cuando escuchan la palabra “Uruguay”. Unos parientes de un amigo brasileño que vinieron a Montevideo y vieron a Los Mareados\*\* explicaban más tarde a sus coterráneos: “Vimos un grupo que tocaba tangos con ritmo de samba”. Tal vez esa sea la idea que tienen de nosotros: un pedazo de tierra fronterizo entre Argentina y Brasil. No está tan mal: Lord Ponsomby, nuestro héroe patrio, pensaba lo mismo.

Una de las curiosidades del carnaval 2005 fue la presencia, durante largos meses —desde los primeros ensayos hasta después de semana de turismo— de una inglesa (Natalie Kirschstein, 25 años) que estaba recogiendo datos para su tesis de doctorado en Etnomusicología en la Universidad de Harvard. Se la veía en los ensayos, en los ómnibus de las murgas, en todas partes. Cito un par de impresiones de un reportaje que le hice en su momento, que resultan ilustrativas sobre la manera como un extranjero percibe el carnaval uruguayo.

*“El carnaval era mucho más ordenado de lo que esperaba, y no me había dado cuenta de que es ‘trabajo’. O sea, los participantes no lo consideran sólo una diversión. La otra cosa, que no esperaba pero que*

\* No sé por qué la gente se pone tan lingüísticamente tonta cuando cuenta sus vacaciones en Brasil. “Trepamos el morro y llegamos a una cachoeirinha y después nos metimos en el mato y terminamos en la praia comiendo unos camarões.” ¿Acaso si uno viene de Alemania dice “Subimos al hügel y llegamos a una wenig wasserfall y después de atravesar unos büsche nos comimos unos garnelen en la strand”? (Aclaro que no sé absolutamente nada de *deutsche*; me ayudó un *translator software*.)

\*\* Grupo que hace tangos “murgueados”, o sea, cantados y tocados como lo haría una murga.

*me gustó mucho, era el nivel de análisis y reflexión sobre la murga por parte de los murguistas. Eso no pasa con todo tipo de música. Conozco a muchos músicos que no se preguntan tanto sobre el fin y el por qué de lo que están haciendo, y me parece buenísimo.”*

*“Si tuviera que contarle a un inglés el carnaval uruguayo, le diría que es ¡Largo! Y lo describiría más como un festival de teatro que como una gran fiesta loca, que es lo que entiende la mayoría de la gente cuando uno dice ‘carnaval’.”*

## el coro

*Hay que aguantarse que la cosa viene brava  
viene soplando un huracán desde la playa.*

Marcha del club Huracán Buceo

EL CORO DE MURGA ES, para mucha gente, la murga misma. No hay distinción. No importa qué cante, no importa si las letras son graciosas o no; ni siquiera los arreglos que haya hecho el director. No importa nada. Importa “el coro”. Debe ser potente, firme, seguro, y además, cantar todo el tiempo. Tiene que ser contundente, demoledor. Una aplanadora.

Ante estos calificativos, no me gustaría encontrarme cara a cara con un coro de murga. Pero no es tan así. Cuando uno aprende a conocerlo, resulta que el coro es un animal bastante dócil, e incluso —en el buen sentido de la palabra— colaborador.

Consta, en su versión clásica pero más o menos contemporánea, de trece cantantes (generalmente hombres) que se dividen en tres grupos o cuerdas principales, que corresponden obviamente a los conceptos de graves, medios y agudos. Éstas son:

Los *primos*, cuyo registro en murga (ya explicaré a qué me refiero con esa expresión) oscila entre el *do* y el *sol* de la octava inferior al *la 440* (o sea, en la guitarra, del primer espacio de la segunda cuerda al tercer espacio de la primera). Son, habitual-

mente, los que cantan la melodía, la cual es armonizada arriba o abajo por las otras voces. Dentro de los primos están los llamados primos lisos y los primos altos, de acuerdo a su volumen con las notas graves o a su capacidad de cantar medianamente agudo por mucho tiempo sin fallecer en el intento.

Los *segundos* (que también se subdividen en segundos y bajos, por más que no resulta muy elegante decir que los segundos son una clase especial dentro de los segundos) no suelen ser los que más aportan al timbre latoso del coro, pero sí combinan este timbre con uno que más se parece a un mugido vacuno. Hay segundos más “ferreteros”, con “voz de caño”, y otros más melódicos, aunque no en el sentido despectivo en que la palabra “melódico” se suele usar en este libro (como sinónimo de “abolerado”). Creo que podríamos decir: “melódico en una buena”. El segundo ferretero (qué curioso: aquí “segundo” es sustantivo y “ferretero” adjetivo) se parece más a una tuba, y su función es despejar toda duda acerca de si en la murga hay buenos segundos o no. El melódico puede hacer un solo de vez en cuando.

Los segundos no suelen cantar mucho más abajo del *re* de la 4º al aire de la guitarra. Parece una nota muy alta para ser el límite inferior de un coro masculino. Pero el hecho es que se canta al máximo de volumen posible, lo que recorta notablemente el registro por el lado de los graves. A eso me refería con lo de “registro en murga”.

Los *sobreprimos*, como no podía ser de otra manera, también se subdividen, aunque no estrictamente por altura. Suele haber un sobreprimo, llamado “tercia”, con habilidades solísticas, que contrapuntea a veces con el coro. En realidad, la función de la terciá es representar a la cuerda de sobreprimos en ciertos

juegos contrapuntísticos. Los sobreprimos (que son dos o tres) cantando sin primos ni segundos que armonicen su melodía pueden resultar un poco molestos al oído, cosa que no ocurre con uno solo de ellos, el cual de esta manera tiene, además, mucho más libertad para frasear como quiera.

Agrupar estas seis voces en tres no es caprichoso; como base, el coro canta a tres voces, y sólo en determinados pasajes (más cortos o más largos) se subdividen. En los acordes finales, por ejemplo, o cuando hay una parte del coro cantando una cosa y otra parte cantando otra, o en alguna canción “de género” (por ejemplo, un bolero en el medio de un cuplé). El criterio arreglístico es simple: en una primera aproximación se armoniza “por terceras”. Resulta difícil explicar este concepto, que además es impreciso, a quien no tiene idea de lo que es una tercera. Pero digamos que una voz creada con ese criterio es la primera que se le ocurre a un músico (sepa o no de intervalos y armonía) cuando intenta armonizar una melodía. Son las voces que van “parejitas”, cantando lo mismo pero una un poco más abajo que la otra. El asunto es que si cantaran realmente la misma melodía en otra altura (lo que se llama melodías paralelas) el resultado sería un poco raro. Entonces la segunda melodía es igual a la primera, sólo que más grave, y con algunas modificaciones que impiden que las armonías resultantes sean extrañas a la tonalidad en que está la melodía original.

El arreglador hace todo eso en su cabeza y va viendo, de forma un poco intuitiva, dónde es necesario romper con esa monotonía. Esto es: hacer que en tal verso de tal estrofa los segundos (me estoy refiriendo a cómo se arma la voz de esta cuerda, para simplificar) se queden clavados en una nota, o ha-

gan una melodía descendente cuando en realidad la de los primos sube, o cosas por el estilo.\* Todo esto sin modificar el fraseo. O sea, ambas cuerdas están cantando las mismas palabras al mismo tiempo, aunque con notas distintas. Eso viene después. En algunos sitios, los segundos pueden hacer contracantos (cantar cosas que no van sincronizadas con el resto, que incluso pueden tener otra letra que sea eco o complemento de lo que cantan los demás). Las variantes que tiene este recurso son infinitas, pero la idea es que primos y segundos marchan juntos a veces, se separan, se vuelven a juntar. Esta separación puede consistir en pequeños adornos, o estar tan marcada que resulte imposible cantar la canción sin los contracantos porque sonaría demasiado diferente. La voz de los sobreprimos, si bien tiene sus particularidades, se construye siguiendo un criterio similar.

El siguiente paso (aunque no hay un orden estricto, a veces este paso es el primero) es decidir qué partes canta el coro, qué partes un solista, o un dúo, o un trío. Y después, qué hace el coro mientras cantan los tríos-dúos-solistas. Se puede quedar callado, o hacer un contracanto armonizado o no, o hacer “colchones” de laraleos o vocales. (Aaaaaa, uuuuuu, chiuaua chiuaua. No, esto último no.)

Las interacciones de todo lo anterior con la batería, que puede hacer ritmos “fijos”, o parar de tocar en determinados momentos, o apoyar el fraseo del coro, producen el resultado final. Pero hay algo de lo que no he hablado y que es probablemente lo primero en lo que hay que pensar: con qué ritmo se va a cantar. Si se va a arreglar un tango conocido, por ejemplo, no

\* Escuchar la voz del Pepe Guerra en Los Olimareños es un curso práctico de cómo se crea una segunda voz con todas las variaciones posibles.

es igual el fraseo que resulta de adaptarlo a marcha camión que a candombeado, los dos ritmos más clásicos de la murga. También se puede pasar a compás ternario algo que originalmente estaba en binario, por ejemplo. Y sobre todo, alternar ritmos, lo que produce expresivas frenadas o aceleradas en la llevada del canto, por más que el pulso se mantenga.

Los distintos arregladores tienen cada uno una forma particular, personal, de combinar los elementos anteriormente descritos y muchos otros que ni se me ocurrió mencionar, que terminan constituyendo una especie de huella digital, tanto del arreglador como de la murga que interpreta sus arreglos. Vale decir que cuando un arreglador cambia de murga a menudo tiene que deslizarse por un camino intermedio entre su propio estilo y el de la murga que hoy le toca arreglar. El estilo de la murga, a su vez, fue siendo definido paulatinamente por los anteriores arregladores que pasaron por ella. La elección del “camino intermedio” no es causada sólo por una cuestión de respeto a la historia de tal o cual conjunto. Hay, además, un problema práctico: los componentes, acostumbra-



Hoy no hay tablado



dos a una forma de hacer las cosas, no rinden si se los intenta llevar a otra muy distinta. Es muy parecido a lo que pasa con los equipos de fútbol y los directores técnicos: no se puede intentar que la selección de Alemania juegue como la de Brasil (o viceversa), porque los jugadores están preparados para otra cosa. En murga, podemos decir que actualmente se tiende a jugar cada vez más como Alemania: mucho profesionalismo, mucho entrenamiento, y las individualidades se destacan por su resistencia y potencia (notas largas con mucho vibrato y volumen) más que por su picardía auténtica de barrio. Una lástima, porque el fútbol alemán, aun en sus épocas de oro, siempre me aburríó. Otra diferencia de “antes” con “ahora” es que, desde la introducción de la guitarra como herramienta fundamental del arreglador (sobre todo a partir de los ochenta) los coros de murga se distinguen mucho menos de los de cualquier otro género de música occidental, lo que equivale casi a decir que hoy cualquier gil puede arreglar una murga. (Ya mencioné algo de esto al hablar de los distintos tipos de murga.) Antes las segundas voces seguían caminos a veces incomprensibles para nuestros cultos oídos, lo que les daba un valor extra. No obstante, algunos arregladores intentan romper a su modo este estado de cosas y construir una nueva forma de huir de los condicionamientos impuestos por la tiranía de los acordes de la guitarra. Muchas veces el desafío consiste en lograr que lo distinto no suene raro o molesto a los oídos de los espectadores comunes. Suene, simplemente, distinto.



del hombro, y el segundo, por medio de un gancho del cinturón). El redoblante queda casi vertical, o sea, más como la rueda de un auto que como la torta de que hablé más arriba. Bah, no tanto, pero es para dar una idea. La correa con que se cuelga el bombo se llama “talí”, nombre tomado prestado del candombe, pero que a su vez deriva de “talín” (palabra que también se usa), que es un equivalente funcional pero que servía para colgar la espada.

Con respecto a la batería de murga, en uno de los prólogos de *Sin disfraz...*, nada menos que Osvaldo Fattoruso, uno de los mejores bateristas del mundo, recordaba la primera vez que vio una murga después de doce años de ausencia del país: *“La batería de murga renovada, atrevida, creadora, con una justeza envidiable, me había paralizado. Pensé que si pudiese mandar aquello, filmado o pautado, a alguno de los músicos que conocí en aquellos viajes, de seguro ubicarían más fácilmente a Uruguay en el mapa.*

*La variedad de ritmos, tocados como únicamente un género como la murga admite, la cantidad de sonidos que un platillero maneja, los apoyos del bombo y la gama de recursos de un buen redoblante de murga son únicos cuando de percusión se trata”.*

¿Qué agregar a estas palabras?

Podemos decir que, según los datos históricos disponibles, el bombo, los platillos y el redoblante fueron introducidos por José Ministeri “Pepino”, director de la murga “Patos Caberos”, alrededor de 1918. Antes de eso,



la murga usaba instrumentos que podíamos catalogar de “informales”: tapas de olla, peine con hojilla o variantes (como el cazú), y algún viento, formación heredada de la rama española de los ancestros de la murga uruguaya. No se sabe qué ritmos tocó esa primera batería. Revisando libretos viejos, se ve que las canciones muchas veces tenían subtítulos tipo *fox trot*, *maxixa*, y otros que uno no suele asociar con el género murga. Lo cierto es que el candombeado y la marcha camión (si bien distinta a la



actual, en dos tiempos y no en cuatro, un poco al estilo del candombe que se toca con guitarra en la vertiente más folclorística o rural de nuestra música popular) se desarrollaron ya en las primeras décadas posteriores, y en ambos ritmos se hallan presentes rasgos característicos del candombe,\* género en constante evolución desarrollado por los negros uruguayos no se sabe bien cómo, pero seguramente a partir de la mezcla de diversas tradiciones africanas pasadas por las limitaciones tecnológicas que presentaba la fabricación de tambores en un país sin árboles.

El candombeado, presumiblemente una adaptación del ritmo del candombe a la batería de murga, evolucionó a su vez dentro de la murga, por lo cual hoy una cosa es tocar

\* Un murguista argentino me comentó hace poco que nuestra marcha camión le recordaba al paso doble.

candombeado, y otra muy distinta cuando la misma batería toca “candombe”.

Prácticamente no hay ritmo que se precie de tal que no haya sido adaptado alguna vez a su ejecución con bombo, redoblante y platillos. Plena, merengue, samba, zamba, chacarera, bossa nova, baión, son, rumba, cumbia, rock, jazz, más muchos ritmos inventados en cualquier compás que a uno se le ocurra, todo entra, todo cabe, todo es posible en el maravilloso mundo de la murga. El redoblante se toca con bordona\* o sin ella; los palos atacan el parche en el medio, en el borde, golpean el aro o incluso al otro palo, que se apoya simultáneamente en el parche. El bombo se toca con una sola baqueta en la mano derecha, y la izquierda libre, y también se usan el aro y el borde para variar el timbre. Los platos se hacen chocar en tantos ángulos distintos que se necesitaría un tratado de trigonometría para contarlos. Las posibilidades tímbricas de este grupo de percusión, la batería de murga, son infinitas.

\* Bordona: conjunto de delgados alambres que al hacer contacto con el parche inferior del redoblante (el opuesto al que golpean los palos) provoca la reverberación característica de este instrumento.

# los pasos

*Un pasito para allí,  
no recuerdo si lo di.  
Un pasito para allá,  
ay, qué miedo que me da.*

María E. Walsh,  
*En el país de Nomeacuerdo*

“LOS PASOS” ES UNA MANERA PINTORESCA de denominar a los movimientos coreográficos que realizan los murguistas mientras cantan. En la murga siempre se bailó con un modo característico, individual y libre (aunque con muchas restricciones, obviamente), llamado simplemente “baile de murga”. Las evoluciones que implicaban a más de un integrante no eran lo común, aunque existían, básicamente como gestos realizados colectivamente. Tales eran ciertos movimientos de la mano (acompañados por el cuerpo) al hacer “laralá” tras cada verso del cupletero, en aquellos cuplés lentísimos de otrora. O las clásicas “trenzas”, figura en la que los componentes, en grupos de a tres, hacen una serie de movimientos hacia atrás, hacia adelante y en diagonal que se entrelazan como quien teje una trenza.

Lo que es más reciente es, por un lado, los movimientos de cierta complejidad creados específicamente para determinado momento de un repertorio, y por otro lado, los movimientos más teatrales que coreográficos, también marcados previamente por una persona elegida para tal función.

El auge de la llamada “puesta en escena” va desde la segunda mitad de la década del ochenta, hasta casi toda la del noventa. Este hecho coincide con el fin de la dictadura, la idealización del carnaval por parte de la intelectualidad de izquierda, y la incorporación, aunque fuera por poco tiempo, de muchos actores de teatro a las actividades de febrero. También influyó el hecho de que el concurso, como en todos los rubros, suele premiar la cantidad por sobre la calidad, no porque la calidad se deje de lado, sino porque suele ser una cuestión mucho más opinable. (Me puede gustar o no cómo se mueve esta murga, pero no puedo negar que lo hace en abundancia.) Por último,



La puesta en escena

este fenómeno también formó parte de la “parodistización” de la murga de la que hablaré un poco más adelante.

Como ven, todo es complejo: para un mismo hecho (el aumento en la importancia de la coreografía) cité, a vuelo de pájaro y sin exprimirme demasiado el cerebro, tres causas diferentes, pero no excluyentes, que coparticiparon en su gestación.

Una forma de verificar este fenómeno consiste en ver alguna filmación de murgas de antes, o incluso asistir en vivo y en directo a la presentación de alguna murga actual con un promedio de edad mayor que la media de carnaval. Allí se descubre que los movimientos no eran más simples, sino menos barrocos. No eran más sencillos (yo nunca logré ni por aproximación bailar como bailaban los murguistas de antes) sino menos notorios, o mejor dicho, menos ostentosos. Lo que sí ocurría es que el conocimiento de cómo había que moverse era más intuitivo, se iba adquiriendo a lo largo de la vida y no en largos ensayos donde hay que aprender de memoria qué paso sigue a cuál otro.

Al acercarnos al cambio de milenio comenzó a aflojar un poco ese temporal de dos pasitos para acá-tres para allá que muchas veces atentaba contra la comunicación en vez de realzarla. Hoy, incluso a nivel del propio reglamento del concurso (aunque sospecho que aun no en los criterios reales de puntuación), se ha revalorizado el baile más libre, la improvisación y la frescura como características esenciales de la murga, sin desmedro de los movimientos marcados que, cuando están bien hechos, evidentemente ayudan a hacer más jocosa una situación, o simplemente, menos aburrido el espectáculo. Claro, la murga evoluciona muy rápido y vaya uno a saber qué va a pasar de aquí a tres o ciento veinte años. Veremos.



# la ropa: entre Calilandia y Cantilandia

*No te vistas que no vas.*

Dicho popular

UNA DE LAS PREOCUPACIONES mayores de los encargados de sacar una murga es el vestuario. Pero no por motivos estéticos; o sea, no porque se aprecie el real valor de la integración de los distintos aspectos que conforman un espectáculo en un todo coherente. La preocupación suele venir por el lado económico (es muy caro vestir a diecisiete tipos). Y, paralelamente a esto, porque el vestuario tiene gran influencia en el resultado del concurso; no sólo por los puntos que consiga en el rubro correspondiente, sino porque es una especie de carta de presentación: lo primero que se ve y que se comenta. Si uno sale “muy bien vestido” (las comillas marcan mi discrepancia con lo que habitualmente se considera vestirse bien) la gente dice: “Tal murga salió a matar”, y con eso se obtiene una pequeña ventaja psicológica ya de pique. También porque, en caso de definiciones reñidas, suele ser el vestuario el que define, al perder uno de los conjuntos algún puntito en la última rueda. Y por último, porque en la mentalidad del típico “dueño” de murga, el vestuario representa poder, y el carnaval es, en alguna de sus múltiples facetas, un juego de poderes. Y nunca la expresión estuvo mejor utilizada. Si bien el

poder manda, no se trata más que de un juego. Podría decirse que es una representación simbólica más de la guerra, como lo son, por ejemplo, las justas deportivas. En una buena guerra, la victoria es un medio para conseguir algo: controlar un territorio estratégico, o eliminar a un potencial enemigo. En una guerra-juego, la victoria es un fin en sí mismo, que lo único que permite es decir: “Ganamos. Nosotros ganamos y ustedes perdieron. Ja”. Por eso es un juego, y por eso uno puede reírse también cuando pierde, y jugar como le dé la gana. (¡JA!)



El vestuario: cientos de horas de trabajo

La forma en que se viste una murga admite numerosas variantes. Pero puede resumirse que lo que se busca en general es impactar a través del volumen y colorido. Grandes hombrecas y gorros, capas y flecos, y recursos varios para “inflar” el traje (armazones de alambre o de espuma de poliuretano), así como telas de colores vivos con brillo propio (como el lamé) o adicio-

nado (lentejuelas u otros elementos menos convencionales), constituyen lo más usual en las vestimentas de murga. Curiosamente, la combinación de colores no suele ser muy tenida en cuenta: lo importante, como siempre, es que haya *mucho* color, *mucho* brillo y *mucho* todo.

La originalidad (el uso de materiales y diseños no tradicionales, que a veces sacrifican alguno de los aspectos descritos) es también una fuente de réditos a nivel del concurso. Pero ¿cómo evitar el riesgo, justamente, de salir con un traje que no cumple con todos los “*mucho*” de unas líneas más arriba? Bueno, algunos no lo evitan; salen así, y lo habitual es que —si el traje es muy bueno— puntúen bien en ese rubro, aunque probablemente no logren el golpe de efecto que al principio describí como “salir a matar”. (En todo caso pasan por unos locos simpáticos.) La otra manera de no quedarse atrás en la batalla de la creatividad, está en el uso de varios vestuarios. Si vos tenés unos trajes recontra creativos en un cuplé, pero sin brillo, y otros súper originales en el otro cuplé, aunque sin mucho volumen, no importa, siempre que en el saludo y —sobre todo— en la despedida demuestres que todo fue una opción estética. O sea, aquellos trajes (de los cuplés) no los usaste porque no pudieras acceder a estos otros (de la retirada), sino porque se te dio la gana. Además se envía este mensaje: si vos sos creativo, yo soy tres veces creativo. Como resultado, los acontecimientos realizan su habitual vuelo migratorio desde las tierras de la calidad a las de la cantidad (de ahí el título). Y todo vuelve a ser como antes.

Hago la necesaria salvedad de que al jugarse a la “cantidad” en éste o en cualquier aspecto del espectáculo murguero, no se reniega de la calidad. Hay trajes muy caros, ostentosos y/

o de difícilísima confección que son maravillosos. Otros son horriblos. Lo mismo pasa con los trajes baratos. Se marca aquí la discrepancia con el hecho de que ser abundantes y opulentos les dé una mayor capacidad de competencia. Al ser libre la opción de cuánto invierto en el vestuario (nadie te obliga a gastar millonadas), no encuentro absolutamente ningún motivo estético que justifique tal discriminación.

Como puede suponerse, además, la fórmula multi-vestuario ha traído aparejada una elevación de los costos de la murga, ya que desde que se empezó a generalizar, quien no lo hace está fuera de competencia.



Una murga con ideas

## lo que canta la murga: los mensajillos y la poesiática

*El primero que comparó  
a la mujer con una flor, fue un poeta;  
el segundo, un imbécil.*

Voltaire

SI QUIERE ENTENDER EL POR QUÉ de este raro título, va a tener que leer un poco. Por ahora, diré que “lo que canta la murga” es la frase con que se suele anunciar en los tablados la venta de los libretos de una murga por parte de gente allegada a la misma.

Como tantas cosas en la vida, el repertorio murguero tiene un principio, un desarrollo y un fin. Por lo general están claramente separados, aunque no siempre. El desarrollo (“el medio”) consta de uno o dos cuplés, y a veces, antes, un salpicón. El principio y el fin (“las puntas”) consisten en una presentación y una retirada. A veces el salpicón aparece integrado a la presentación. En el glosario se explica más o menos en qué consiste cada uno de estos cuadros; aquí me dedicaré a filosofar un poco acerca del medio.

Lo que marca la diferencia entre un buen año y uno malo, a nivel de repertorio, son los cuplés. Las puntas podrán estar más flojas o más brillantes, pero eso no es tan definitorio. (Desde el punto de vista del público; en el capítulo denominado “La pasión...” doy una opinión desde el otro lado del mostrador.)

Además, en las puntas, es notable la variabilidad de gustos del público común y corriente. A pesar de que estas puntas suelen ser más homogéneas, diferenciándose menos de una murga a otra. Esto no ocurre en los cuplés: podrá haber preferencias en cuanto a estilos, pero cuando un cuplé de cualquier clase es bueno, suele haber cierta unanimidad en su valoración, y ni qué hablar cuando un cuplé es malo. Sólo he visto polarización en caso de cuplés que no hacen reír (ni lo pretenden), y que basan su eventual valor en un “mensaje” cuya forma de transmisión y cuyo mismo contenido uno no tiene por qué compartir.

La creación de un saludo o una despedida es un acto más automático, por más que uno lo disfrute y ponga en ello lo mejor de sí. Pero el cuplé es otra cosa. Ahí hay que hacer reír (según mi opinión personal), y eso no es fácil. Por lo menos, no es fácil si uno pretende lograrlo sin recurrir a efectos ya probados, chistes viejos y personajes obvios; si bien todo eso forma parte de una opción carnavalescamente lícita, y se obtienen muchos réditos por ese medio. Pero otros se pierden, y está en el creador (cuando tiene libertad de hacer su trabajo como le dé la gana) elegir qué ganancias y qué pérdidas son más importantes. Como también está en él no darle bola a eso; no soñar con eventuales lauros, oficiales ni de los otros. Dentro de los no oficiales podemos incluir el reconocimiento de cierta parte del público, que se expresa a través de frases como “Ustedes sí que me hacen pensar y pasar un buen rato, no me importa que pierdan, veo que se toman la cosa en serio”, y otras por el estilo.

Pero volvamos un poco a algo que dije más arriba. Según mi opinión personal, el cuplé debe hacer reír. ¿Es esta una verdad indiscutible? No. Sólo es una hipótesis de trabajo. No dudo que pueda haber un cuplé, sobre todo si no es muy largo, que no

haga reír en absoluto, y que sea sin embargo un aporte relevante al espectáculo en su conjunto. Es difícil, pero no imposible. De hecho, los ha habido: el caso más notorio es “Murga La”, de “Falta y Resto” (años ochenta); probablemente el cuplé con más vuelo que se hizo en esa década, aunque hoy sonaría un poco *demodé*. Y por otro lado, no hay nada más patético que un cuplé esencialmente serio al que se le agregan unos parches de humor que nada tienen que ver, “porque le faltaba risa”. ¿Le faltaba risa para qué, digo yo? Si querés hacer un cuplé reidero, hacelo de



Hay que hacer cada cosa...

entrada, y si tu intención es un cuplé serio, entonces no podés concluir que “le falta risa”, porque es como decir que “a este cine le faltan ventanas”. Entonces la tal carencia de risa se refiere no al cuplé en sí —que al ser serio, resulta bastante lógico que no haga reír—, sino a algo externo. Y tengo la ligera sospecha de que ese algo es el concurso. Creo que no es la primera vez que hablo mal del concurso en este libro; aunque en realidad no estoy hablando del él, sino de la forma en que se lo encara.

Cuando la búsqueda de una finalidad (hacer una obra de arte —como lo puede ser un cuplé— lo mejor que se pueda) entra en conflicto con la búsqueda de otra finalidad (figurar bien en el concurso), es hora de establecer prioridades. Y si las establecemos de hecho, usando los antedichos parches humorísticos (hay otros ejemplos), no tenemos derecho a decir después “A mí lo que me importa es la opinión de la gente”. ¿Se imaginan si al final de “Murga La” el flaco Roberto García (el cupletero) hubiera empezado a decir chistes del tipo “Sabés cómo le dicen a Fulano...”? Se iba todo a la mierda, y lo que es peor, yo me habría quedado sin un ejemplo de cuplé serio como la gente.

### el mensajillo

Pero también he mencionado más arriba otro aspecto de los cuplés que me provoca tirria: el mensaje. Y aquí la discusión se suele polarizar entre dos falsos extremos: hacer un cuplé para la chacota, sin ningún contenido (esto último, dicho sea de paso, es imposible), o hacer un cuplé profundo, serio, comprometido con los problemas de la gente trabajadora, del pueblo, así, con diéresis o crema.\* Y digo *falsos extremos* porque al hacer un cuplé para la chacota también estoy dando un mensaje (por ejemplo: “basta de mensajes plomíferos”). Por lo tanto, estamos hablando de dos tipos distintos de mensaje: el que uno cree que da, y el que da. Por supuesto, hay más evidencia que apunta a diferenciar estos dos tipos de mensaje. En primer lugar, lo que uno trasmite es una suma de un montón de factores, músicas, movimientos, gestos, actitudes (por ejemplo la convicción o su

\* Tal solía ser la forma en que se lo pronunciaba en los enfervorizados recitados de las despedidas de los ochenta.



ausencia) no siempre manejables. Y además, cuando uno transmite algo, cada “receptor” (cada espectador) recibe un mensaje ligeramente distinto, de acuerdo a las asociaciones que haga en virtud de su experiencia personal, la cantidad de gente que haya en el tablado, el estado del tiempo, y millones de cosas más. Por ejemplo, si uno dice algo ante un auditorio de dos personas, una de ellas puede recibir como mensaje que lo que uno dice es cierto, que uno es una persona honesta y que los hechos que narra ocurrieron tal y como uno los narra, y la otra pensar que uno está mintiendo, que es deshonesto y que los hechos ocurrieron de cualquier otra forma distinta a la que se propone. Para simplificar, al mensaje que uno cree que da, vamos a llamarle *mensajillo*, porque es menos importante y porque suena parecido a *estribillo* (algo que se repite) y a *mentirilla* (porque es aconsejable no tragarse esos mensajillos).

La verdad es que los mensajillos “serios” que suelen recibirse en carnaval son tan profundos como el charco que se hace en el pedregullo del Teatro de Verano cuando “La Gran Siete” tiene más de un tablado, y por lo tanto, llueve. La mayoría andan rondando temas como “es mejor la paz que la guerra”, “dejemos volar nuestra imaginación”, “hagamos un mundo de fantasía”, “la gente tiene derecho a vivir bien”, “está mal que mueran niños de hambre”, y otros por el estilo. Lo de la imaginación —que frecuentemente aparece invocada junto a la fantasía—, realmente, ha extendido las fronteras de un mundo totalmente carente de esas virtudes mucho más allá de lo que uno pudiera imaginar, o fantasear. Esta visión Walt Disney-Barbie de la realidad no parece propia de un movimiento supuestamente contestatario, rebelde y orejano, que es como se suele autodefinir el carnaval uruguayo. Y antes de que al-

guien salte, aclaro que agregué la palabra *Barbie* para dejar claro que me refiero a los peores exponentes de la filmografía Disney (la mayoría posteriores a la muerte del propio Walt, que sería terrible ortiba pero sabía hacer buenos dibujos animados entretenidos). Y bajo ese rótulo, a todo un estilo de cine para niños.

La comparación con ciertas obras de Disney es, ciertamente, más apropiada para otras categorías que para el género murga. Concretamente, las películas donde la escena se interrumpe súbitamente para dar paso a una canción melosa donde el actor-cantor desdibuja totalmente su personaje, podrían concursar perfectamente en la categoría de parodistas. Pero aquí estoy hablando de murga, y este género no es ajeno a tal contaminación. Por otra parte, la murga, aparte de contaminarse directamente de Disney, se ha intoxicado en los últimos años con una sobredosis de parodismo. Hubo un tiempo, no hace mucho, en que el parodismo amagó desplazar a la murga en las preferencias populares, sobre todo a nivel de los jóvenes, lo que equivale a decir que el cambio prometía ser duradero. Ante esta situación, hubo dos tipos de defensa. La primera, empezar a parecerse cada vez más a los parodistas. Surgieron solistas de ese estilo mezcla de ópera con melódico internacional que tiene tantos adeptos, surgió el concepto de “hilo conductor”, que le daba una apariencia más unitaria, teatral y trascendente al repertorio, se empezó a abusar de las antedichas “fantasía” y “poesía”. Ojo: no a hacer poesía, y ni siquiera a hablar de ella. Simplemente, a repetir hasta el cansancio esa palabra, y otras que suelen acompañarla cual satélites (luna, estrellas, lágrima, crear) pero despojadas de la rusticidad que salvaba la plata en las murgas de antes. No todos esos elementos pertenecen al

parodismo. Muchos son invenciones que realizó la murga, especie de reformas, que le permitieron acercarse estéticamente a aquel género. En síntesis: el mensaje se tiñó de rosa, pero no del rosa de los movimientos gay (verdaderos rebeldes, salvo cuando exigen el derecho al matrimonio, institución de origen religioso en vías de desaparición), sino del de los cuentos de hadas de baja calidad. Obviamente, esta defensa no apuntaba al género sino, a lo sumo, a la fuente de trabajo.

La otra opción fue presentada por las primeras murgas jóvenes que ingresaron al carnaval “adulto”, que trajeron espectáculos divertidos, inteligentes y duramente críticos, en los que aparecían, realizadas, las mejores características de la murga (para mi gusto), salvo en lo que a canto se refiere. Ellas fueron las que salvaron a un género que estaba a punto de ahogarse adentro de un frasco de glucosa sintética.

El tema de la “poesía” y el abuso de esta palabra, que se viene dando en los últimos tiempos, creo que está enrabado a cierto complejo de inferioridad que tiene el carnaval como fenómeno cultural. En esto podemos incluir también al fenómeno de la teatralización de los espectáculos y al de la barroquización de los arreglos corales. La forma que tengo de ser respetado es pareciéndome malamente a otros que sí tienen ganado ese respeto. También podemos mencionar aquí a los cantores de ópera en el parodismo, y al fenómeno descrito arriba de la parodistización de la murga. (Soy consciente de que estoy inventando algunas palabrejas y no usando siquiera comillas para escribirlas, pero bueno, qué le voy a hacer.)

No estoy diciendo que los actores de teatro, por ejemplo, no tengan aportes para hacer (y de hecho, los han realizado en los casos en que lograron asimilar los códigos carnavaleros). Es-

toy criticando la necesidad del carnaval de recurrir a salvavidas ajenos que justifiquen su existencia, aun a costa de su propia esencia. Me puse filósofo. Cabe aclarar que esa es una tendencia, pero, afortunadamente, no la única. Está la otra, la de la creatividad real, la de la crítica dura que no abandona al humor ni lo anexa para sacar algún puntito en el rubro “comicidad”, sino que se sirve de él como excelente medio para ser canalizada.

Ambas tendencias coexisten, y el carnaval real no es el que uno quisiera, sino el que es. Así que cuando hablamos de carnaval, o de murga, no podemos dejar fuera a todos esos elementos (los “ajenos”) que a uno, en lo personal, podrán no gustarle, pero que en realidad son tan carnavaleros como Pepino.

### la poesiática

Pero insistamos un poco con el asunto de la poesía y sus burdos remedos. Ya que estoy para inventar palabras (es que la creatividad me desborda...), permítaseme una más: poesiática. Por dos motivos: a) porque el sufijo “ática” sugiere algo que se refiere a otra cosa,\* y b) porque el presenciar el uso desmedido de ese recurso me produce ciática.

Veamos un par de ejemplos.

...se apagaron los faroles  
y se encendieron los grillos.

Esto es poesía. (Claro, es muy fácil decirlo. Son versos de

\* Es una asociación que me surge al recordar pares como simpatía/simpático, tema/temático, etcétera. (No es nada serio.) En la murga, la palabra poesía y ciertos giros seudopoéticos se refieren de algún modo a la poesía en sí, aun cuando su intención sea ser ella misma.

Federico García Lorca.) El poeta utiliza una bella y fugaz imagen (podía haber sido una imagen inmunda; la belleza poética radica en el proceso mental que se intuye, no en lo que concretamente se describa). En esa imagen se mezcla el espacio con el tiempo, el sentido de la vista con el del oído, lo objetivo con lo subjetivo, lo biológico (el grillo) con lo tecnológico (el artefacto —el farol— que se puede prender o apagar). Él va saliendo de un poblado, y a medida que se ven menos faroles se escuchan más grillos, por la sencilla razón de que en el campo hay más grillos y menos faroles que en el pueblo. Los faroles, presuntamente, siguen prendidos; no es que la gente los apague cada vez que al hombre se le ocurre salir a dar una vuelta. Y los grillos, por otra parte, ya estaban cantando desde antes. No es plausible suponer que se lanzan a cantar cuando un poeta, o peor aún, el protagonista de un poema, se aproxima. Pero para él, que iba pensando en otra cosa, es como si los faroles se apagaran y los grillos se encendieran. Y sobre todo, es poesía porque a pesar de toda esta perorata (¡y las miles que se habrán escrito!) se mantiene intacta la sensación que produce al leerla.

La luna redonda nos ilumina  
llenándolo todo de fantasía.

Esto no es poesía, es pura basura, una reverenda bobería. (Es muy fácil decirlo: lo acabo de escribir yo.) Un claro ejemplo de poesiática.

En primer lugar, una curiosidad al margen: ¿por qué la luna, tanto en la mala como en la buena literatura, carece de fases? Siempre es redonda, llena. Tal vez se deba a que cuando está saliendo la luna llena parece tan grande que uno dice

“¡Paahhh! ¡Miren qué luna!” (como si se tratara de un fenómeno inédito), o a que la luna llena sale exactamente al atardecer, que es cuando uno está más predispuesto al romanticismo y a las consideraciones existenciales, o porque es la única fase lunar astronómicamente asociada cien por ciento con la noche, tan oscura y misteriosa. Vaya uno a saber. Aquí se usan palabras



Un poema facial

bonitas: luna redonda, ilumina (por algún misterio insondable suena más poético “ilumina” que “alumbra”), llenándolo (en vez de “llenando”, que resulta más terrenal y no respetaría el verso endecasílabo). El endecasílabo en sí tiene cierto prestigio entre los versos, supongo que porque es más difícil escribir versos de once sílabas que de ocho. Sin embargo, no puedo dejar de son-

reír al recordar los siguientes endecasílabos (el último no lo es) que alguien escribió sobre la música de la marcha de la vuelta ciclista: *“Al pelotón le gusta mucho el vino / al pelotón le gusta mucho el ron / al pelotón le gustan las mujeres / y a las mujeres no les gusta el pelotón”* ¡Eso es poesía!

Y en cuanto a la palabra final de mi ejemplo de poesiática (“fantasía”), creo que ya me referí a ella. Quisiera poder afirmar que nunca la utilicé en toda mi trayectoria carnavalera, pero no confío en mi pasado.

Más arriba hablaba del proceso mental; decía que en él radicaba la belleza de la poesía. Acá ¿cuál es el proceso mental, suponiendo que no fuera un ejemplo deliberadamente construido para su posterior ridiculización? Si yo escucho esto, pienso: este tipo hizo un rejunte de palabras específicas para dar la sensación de que es terrible poeta. Eso no tiene nada de bello. Es trivial, utilitario, limitado, superficial, poco interesante, obvio, gastado, mediocre, sin gracia, burocrático, aburrido, falso. Pura poesiática.

Para terminar quiero quebrar una lanza por todo lo que aquí critiqué. Estoy seguro de que todos los poetas empiezan haciendo versos así. El problema es cuando nunca terminan.

# las músicas

*Música: arte del bien combinar  
los horarios de los músicos.*

Frase que escuché por ahí,  
atribuida al músico-actor Julio Frade.

LA MURGA, TRADICIONALMENTE, usa músicas “prestadas”. O sea, toma una melodía conocida, le cambia la letra, y la canta. Esto es también parte de la esencia de la murga. ¿Por qué lo digo? Porque no se trata simplemente de ahorrarse el trabajo de componer músicas originales. Tal vez esto sea una consecuencia, pero lo esencial va por otro lado. Cuando uno le cambia la letra a una canción cualquiera para hacer lo que podría calificarse de *divertimento* (por ejemplo, para cantar algo referido a un pariente que cumple años), no le da lo mismo cualquier canción. Esto se debe a que hay músicas que, intuitiva o racionalmente, se prestan más a tales efectos. Por las músicas en sí, que en virtud de parámetros culturales complejos compartidos por los que van a asistir a la fiesta pueden resultar divertidas, emotivas, alegres o aburridas, y por el contexto inmediato (es la canción favorita del cumpleaños, o la que más odia). En otro nivel está el uso que se le dé a esos significados. O sea, puede escribirse un texto acorde con ellos, o contradictorio, por ejemplo, para lograr un efecto cómico. Y todo esto sin tener en cuenta que la canción en sí ya tiene una letra propia, la cual, si bien es parcial o total-





Sacame así, natural...

mente modificada, permanece como un fantasma que interactúa con todo el resto. Exactamente lo mismo ocurre con las músicas que se eligen para cantar en la murga. Están cargadas de contenido, y ese contenido, bien utilizado, es un recurso expresivo más.

Todo lo anterior lo digo para refutar el razonamiento simple que afirma que es mucho mejor, que tiene “más nivel”, un reperto-

rio conformado por músicas originales, por el hecho de que representa un esfuerzo mayor de creatividad. No es así. Podré hacer unas músicas buenísimas pero me pierdo parte de la diversión.

Esto tampoco debe interpretarse como una opinión contraria a la utilización de músicas originales. En primer lugar, la tal originalidad nunca es total, en el sentido de que todo lo que uno compone también se rige por los parámetros culturales de que hablé antes. Si yo sustituyo, por ejemplo, la música de un merengue conocido por otro merengue parecido que compuse, no se pierde totalmente el contenido original. Pero yendo al otro extremo, el hacer músicas realmente nuevas (esto es, no

voluntariamente parecidas a ninguna otra) también tiene lo suyo; uno puede crear una melodía que sea la mejor posible para transmitir determinada idea, y se puede tener interés en que no evoque a ninguna otra en particular. Ambas posibilidades, pues, son válidas.

Podrá preguntarse ¿por qué lo de las músicas prestadas es privativo de la murga? ¿Por qué no lo aplican las bandas de rocanrol, o los folcloristas? Bien, juro que puse estos dos ejemplos al azar, pero en ambos casos se me ocurre que no son tan inmunes a la tentación de tomar músicas prestadas. Los folcloristas usan formas que, de tan estrictas, obligan a que todo lo que se componga bajo esa forma suene muy parecido. Piénsense en la milonga campera tradicional, o en la cifra. En cuanto al rocanrol, también hay formas típicas, como ser la serie de acordes de séptima (tónica – subdominante – tónica – dominante – subdominante – tónica, con la duración correspondiente de cada uno de ellos) que este género heredó del *blues* y que aparece en casi todos los rocanroles viejos. O los solos de guitarra eléctrica, que si uno los limpia de ciertos detalles, son todos iguales. Para no hablar del Cuarteto de Nos, grupo de rock uruguayo que ha hecho en más de un caso lo mismo que las murgas, agarrar una canción y cambiarle casi totalmente la letra, aunque manteniendo parcialmente la temática original. De cualquier manera, si todos se limitaran a robar músicas, llegaría un punto en que surgiría la necesidad de inventar algo, aunque más no sea para poder copiarlo después. En el caso de la murga, se trata simplemente de una tradición, un género que siempre funcionó así y cuyas “canciones” suelen tener la efímera duración de un febrero.

Hay toda una cuestión legal detrás de esto. Se supone que

no se puede modificar (ni siquiera traducir) una letra sin pedir autorización al autor original. Este tipo de ley siempre tiene excepciones. De hecho, la murga está autorizada por la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU) para usar músicas conocidas durante carnaval, sin grabarlas en ningún soporte (pese a lo cual se emiten por televisión, por radio y pueden escucharse a través de internet desde cualquier lugar del mundo). Sólo se puede grabar músicas originales o que cuenten con la debida autorización. Pero es difícil conseguir la autorización de músicos extranjeros, generalmente inaccesibles. Por lo cual el género se enfrenta a un dilema existencial, que por ahora se viene resolviendo no respetando demasiado las normas, haciendo algunas músicas inéditas o grabando sólo fragmentos de la despedida o del saludo en las ensaladas de carnaval. Todo surgió por una denuncia presentada a AGADU por la Cámara Uruguaya del Disco (en la que hay varios sellos transnacionales) ante el éxito que tenían estas ensaladas, editadas por un sello independiente no afiliado a esta cámara. Anteriormente se habían editado discos con viejos éxitos de carnaval, por parte de alguno de los sellos que ahora se ponían tan puntillosos con los derechos de los autores extranjeros. Estos discos, que yo sepa, no han sido retirados de catálogo. Si no son retirados, estas empresas incurren en una contradicción (y en una ilegalidad), y en caso contrario, la sociedad se pierde el acceso a discos con temas clásicos de murga, que pasan a ser algo así como subversivos. Qué vergüenza que las viejas murgas, desde sus gruesos discos de pasta, tengan que venir a darnos clases de subversión.

## el director

*De nuevo aquí se presenta  
la murga que hace furor  
los Amantes al engrudo  
lará  
con el lanudo  
lará  
del director.*

Julio Reyes, Murga “Amantes al Engrudo”, 1910

EL PUESTO MÁS VARIABLE, en cuanto a sus características, es el de director. ¿Por qué? Porque la expresión en sí es ambigua (véase “Pequeño glosario murguero”). Aquí me refiero al personaje de galera que se para frente a la murga en las actuaciones, o sea, al director escénico. ¿Cuál es su función? Estrictamente, tiene dos. Una, “tirar” los tonos (aunque alguna vez vi que los daba alguien desde la cuerda), así como marcar las entradas y los cortes. O sea, lo que habitualmente se entiende por “dirigir”. La segunda función es más decorativa: bailar, sobreactuar los gestos que necesita para dirigir (por ejemplo, marcar ampulosamente cortes que los murguistas ya recontra saben de memoria). En otras palabras: hacer un poco de fiasco. Algunos tienen movimientos parecidos a los de un mimo, y apoyan esto con el maquillaje. Cuando exageran, me fastidian un poco. A veces se dedican tanto a esta segunda tarea, la decorativa, que uno se pregunta ¿quién será el que realmente dirige la murga? Por otro

lado, un director que se quede parado, concentrado en no cometer la menor imprecisión en su labor de dirigir, sería un poco aburrido —casi molesto— de ver.

Sin salirse de estas funciones, existe toda una gama de personalidades o personajes que puede adoptar un director. Hay directores elegantes, que bailan bien y manejan maravillosamente un amplio repertorio gestual. Otro son más cómicos; desgarrados, bailan horriblemente, y suelen tener personalidades particulares que pueden llegar a constituirse en un atractivo extra que se agrega al espectáculo. Otros ni bailan mucho ni



Muchachos... ¡Pssst! ¡Eh...! ¡Muchachos!

usan su magnetismo personal para relacionarse activamente con el público, pero se lucen en aspectos de los cuales aún no hablé. A continuación, mencionaré uno de ellos.

El director suele cumplir además, en los ensayos, el papel de arreglador coral. Hay directores que se destacan sobre todo en este trabajo y no se preocupan por desarrollar aptitudes de “director escénico” de ninguna clase. Y la gente les reconoce esa labor y son figuras muy queridas y respetadas, más allá de que en el escenario pasan más bien desapercibidos.

Otra tarea bastante frecuente del director es actuar como una especie de maestro de ceremonias, presentando los distintos cuadros cuando cuadra (je je), o agradeciendo al público antes de la despedida. Aquí también están los que se toman ese rol en serio y los que lo agarran para la chacota, o simplemente aprovechan la ocasión para meter alguna mecha.

Además de todo esto, el director puede cumplir otros roles como ser: letrista, director responsable, encargado de relaciones públicas y de obtener auspicios, prestamista, y todo lo que a uno se le ocurra.

Muchas veces se asocia al nombre de una murga con su director, y cuesta imaginársela sin él. De hecho, muchos personajes históricos de murga (Pepino, Cachela, Pianito, Pastrana) fueron directores. Sin embargo, el carnaval es algo muy dinámico; las murgas cambian, los componentes (directores incluidos) pasan de uno a otro conjunto —o se retiran del carnaval, o de la vida— y al hablar del estilo de una murga, muchas veces hay que precisar a qué año nos estamos refiriendo. Y suele resultar patético cuando una murga que cambió (y le fue mal) pretende volver a ser “la de antes”. Pero esto no tiene nada que ver con el tema.

## el invierno

*La notte adesso scende  
con le sue mani fredde su di me  
ma che freddo fa  
ma che freddo fa.*

F. Migliacci - C. Mattone, *Ma che freddo fa*

LA MURGA SUELE CONSIDERARSE un fenómeno de tipo estacionario. Veraniego, para ser más precisos. Se la asocia con febrero, aunque su actividad real empieza mucho antes. Ya en octubre son varias las murgas que han comenzado a ensayar, y para eso fue necesario que un tiempo antes los letristas se pusieran a escribir, el arreglador comenzara su trabajo, al menos en forma de boceto mental, y se definiera el plantel que saldría ese año. Podemos considerar, por lo tanto, a setiembre como el mes oficial de comienzo de la actividad murguera. A fines de setiembre termina el invierno. Los ensayos en sí, comienzan en primavera, y siguen en verano hasta que empiezan las actuaciones. El carnaval termina cuando aún es verano (a principios o mediados de marzo). Y el 21 de marzo empieza el otoño. Si un año llueve mucho (como para alargar el carnaval unos días, hasta el 21) una murga recorre las cuatros estaciones en un solo “carnaval”. O sea, si bien es zafral, esa zafra ocupa casi todo el año.

De hecho, algunos letristas empiezan su trabajo, muchas veces, casi enseguida de terminado el carnaval: en pleno

otoño, el mes menos carnavalero. Aunque realmente, para que el letrista se inspire, es necesaria la proximidad —aunque sea aparente— del verano. Por lo menos, que haya pasado la mitad del año.

De un tiempo a esta parte, es común que las murgas actúen durante todo el año, aunque con una periodicidad mucho



Mañana faltó al laburo ¿Y qué?

menor que en carnaval. La murga, como sonoridad, como lenguaje musical, ha invadido ciertamente a otros géneros. Se puede oír coros de murga en las canciones más dispares, o escuchar ritmos de murga en el medio de un rocanrol, y hasta grupos argentinos han tomado prestados algunos de estos ele-



mentos para adornar su repertorio. La murga lleva varias décadas en ese proceso de expansión y mestizaje, que quién sabe en qué va a terminar. La palabra *murga* ya tiene varias acepciones: puede referirse al género, a cada una de las agrupaciones que lo cultivan, a uno o más ritmos. Por ejemplo, al describir el arreglo de una canción *pop*, se puede decir “acá entra la murga”, lo cual no implica que aparezca una murga de verdad en el escenario, sino simplemente que el ritmo pasa a ser de marcha camión, o que se empieza a escuchar un coro con ciertos aires murgueros.

Pero por ahora, y probablemente por mucho tiempo más, el que legitima lo que puede ser considerado “murga” es el propio carnaval. Lo que no salió de allí, podrá ser muy bonito, pero no deja de ser un invento de algún músico con ímpetus renovadores. En carnaval se inventa mucho también, pero sólo muy de tanto en tanto alguna de esas ideas, tras muchas idas y venidas, pasa integrarse al acervo murguero. Tal vez algún día (como pasó con su primo lejano, el tango) la murga pierda el vínculo con su cuna, y los nuevos aportes no se escuchen por primera vez en un tablado sino en un disco compacto, o lo que sea que se use por entonces para almacenar música. Mientras tanto, la murga será parte del carnaval, una parte movедiza, inquieta y fugitiva, pero volvedora. Por siempre, volvedora.

# la pasión, o el carnaval como adicción

*Es fácil dejar de fumar.  
Yo ya dejé como cien veces.*

Mark Twain

UNA DE LAS PALABRAS QUE MÁS FIGURA en los repertorios carnavalescos es “pasión”. Además de rimar con *corazón*, *emoción* y similares (términos intercambiables que actúan casi como comodín) la palabra pasión resume lo que el murguista siente por su profesión. Es curioso: en el diccionario de sinónimos del *Microsoft Word* (botón derecho del ratón) aparecen los siguientes: ardor, entusiasmo, efusión, calor, ímpetu, fogosidad, exaltación. No figura por ninguna parte el otro sentido (el original) de la palabra pasión: padecimiento. Bueno, qué puede saber Bill Gates de padecimientos... Sin embargo, es en ese sentido que me gusta usar la palabra pasión, cuando de carnaval se trata. Se parece un poco a la emoción del primer beso, pero también a la del último —cuando sabemos previamente que lo será—. El carnaval no es un modelo perfecto de “fiesta alegre”. Alegres son las vacaciones, alegre puede ser una salida a bailar, un asado, el recreo escolar. El carnaval está lleno de melancolía, de tensión, de nervios, de envidias, de frustración. De energías liberadas de golpe, como en una explosión. Es, en cierto modo, una forma muy terapéutica de descargar presiones acumuladas.

Los murguistas disfrutan cuando la letra que cantan hace reír a la gente, pero más disfrutan cuando hace emocionar al público y —especialmente—, a ellos mismos. No me parece aventurado afirmar que el cuplé es para el público, y la retirada para los murguistas. Porque el cuplé es una cosa más del momento, y la retirada es eterna, conmovedora, y sobre todo eternamente conmovedora, que no es lo mismo. Las canciones que quedan en la memoria, son retiradas, donde todos lamentan tener que partir.



Vendiendo el alma por papелitos

Seamos sensatos, a nadie puede poner tan triste terminar una simple actuación en medio del carnaval, cuando capaz que hay que hacer otra diez minutos después. Los murguistas necesitan exteriorizar su tristeza intrínseca, y lo de la partida es una excusa. Es así. En todo caso, si nos ponemos en antropólogos, podría decirse que una vez exorcizada la tristeza por medio del ritual de la despedida, el murguista está en condiciones de recuperar

su alegría. ¿Y dónde vivencia (ahora uso vocabulario de psicólogo) plenamente esa alegría? En la bañadera que lo transporta de un tablado a otro. Porque en toda despedida que se precie de tal, se canta algo así como “nos vamos, pero volveremos”. Ese “volveremos” no se lo dice la murga al público como la madre al niño (“mamá va a salir un rato, pero después vuelve”). Nada de eso; la gente es grande. La murga se lo recuerda a sí misma, para que el sufrimiento de la despedida no pase de ser un sufrimiento, justamente, ritual. Los murguistas no son tan adultos cuando están sobre el escenario, y precisan unos mimos de mamá murga. ¿Y para qué quieren volver los murguistas? Para poder despedirse una vez más, y otra, y otra, alimentando la vana ilusión de que será así hasta la eternidad.

De vez en cuando un murguista intenta escapar de ese círculo y dice: “No salgo más”. Entonces se despide con mucho más intensidad que habitualmente (tal vez sea eso lo que busca, en realidad, con su decisión). Y al poco tiempo allí está de nuevo. El carnaval es una droga que genera acostumbamiento (de ahí la necesidad de aumentar la dosis de melancolía diciendo que éste es el último año), un fuerte síndrome de abstinencia, y frecuentes recaídas.

No puedo terminar este capítulo sin mencionar las curiosas asociaciones que realicé al escribirlo entre temas tales como: el complejo de Edipo, el miedo a la muerte, la necesidad de autopropagación a través de la reproducción e incluso la teoría del gen egoísta.\* Obviamente, no voy a ponerme a hablar de todo eso, porque (aparte de ser un poco atrevido de mi parte)

\* Una idea de Richard Dawkins que sitúa (en el marco de la teoría de Darwin) al gen como unidad básica de selección, en contraposición con otras que proponen que esa unidad es el individuo, o la población.

sería ir demasiado lejos en un libro sobre carnaval. Pero sirve para ilustrar lo siguiente: cuando uno está dedicado a escribir el repertorio de una murga, tan amplio y abarcativo, a menudo se ve asaltado por asociaciones de cualquier tipo, la mayoría de las cuales deben ser descartadas (por más interesantes que resulten) para que la actuación no corra el riesgo de ser un plumazo, y —previo a ello— para que los murguistas no se vean tentados a colgar al letrista precisamente de los órganos encargados de su autoperpetuación.

# la gaditana que se viene

*Pues, si vemos lo presente,  
como en un punto se es ido  
y acabado;  
si juzgamos sabiamente  
daremos lo no venido  
por pasado.*

J. Manrique,  
*Coplas por la muerte de su padre*

COSA RARA, IMAGINAR CÓMO SERÁ el carnaval dentro de unos años, o dentro de unas décadas, o dentro de unos siglos. No digo milenios, porque ya es ir demasiado lejos. Pero puede ser ilustrativo ver qué piensa cada uno del camino que tomará nuestra amada fiesta popular de aquí en más.

Yo, por ejemplo, pensaría primero en cuánto cambió el carnaval de un tiempo equis a esta parte, para tener algún tipo de referencia acerca de cuánto puede cambiar de aquí a un tiempo  $y = x$ . O capaz que habría que poner  $y = -x$ , ya que va para el otro lado.

Supongamos que  $x =$  un siglo. Se está por conmemorar un siglo, justamente, de “La Gaditana que se va”. Si bien yo le resto trascendencia a ese hecho (véase capítulo en que hablo del tema), no niego que es una buena fecha para festejar, conmemorar, “tirar cuetes” en el Teatro de Verano, marquetinear un

poco el carnaval. No dudo que alguien obtenga los derechos de ese nombre y la saque de nuevo.

¿Qué ha cambiado en el carnaval desde aquellos tiempos?

Veamos. En primer lugar, no había murgas, ni parodistas, ni humoristas ni revistas, aunque ya había algo relacionado al candombe. Existían las troupes, aquellos gigantescos conjuntos cuyas canciones han perdurado hasta nuestros días. Y existían las mascaradas, de las cuales derivaron las murgas, y probablemente los parodistas, los humoristas y los fuera de concurso. (¿Por qué nadie escribe sobre la historia de esas categorías?) Como ya se explicó, eran unos grupos de un número escaso de personas, digamos entre cinco y siete, que se acompañaban con instrumentos caseros y parodiaban la realidad mediante canciones y escenas habladas breves. Sus repertorios eran probablemente un poco desestructurados, y también algo surrealistas; se pasaba de un tema a otro sin previo aviso y muchas veces aparecían trabalenguas sin pies ni cabeza que servían de remate a una canción que hablaba de un tema de actualidad (¿de ahí vendrá la expresión “estar loco de remate”?). Si a alguien se le ocurriera presentar un repertorio así en el carnaval actual, probablemente sería criticado por ser “demasiado moderno”, “demasiado intelectual” y porque “la gente común no entiende de qué hablan; a dónde vamos a llegar”. Sin embargo, el ochenta por ciento del carnaval actual (dejo afuera a las sociedades de negros y lubolos) deriva de ellos, así como de las troupes.

Bien, imaginemos cien años después de ahora. Si la evolución (algo que parece improbable) sigue en la misma dirección, las murgas tendrían más integrantes —entre veinticinco y treinta y cinco—, ya no se llamarían murgas, y habría toda una gama de categorías derivadas de las que hoy existen. Las letras serían

tan simples y lineales como para que si alguien del futuro lee un cuplé de los de ahora le parezca absurdo, incomprensible y delirante.

Pero claro, la evolución no tiene por que ser unidireccional. Lo que sí puede esperarse es que la murga se continúe fusionando con todo fenómeno musical, teatral, televisivo, etcétera, que se cruce en su camino, y lo que resulte de allí es totalmente impredecible. Probablemente el centralismo del Concurso Oficial montevideano dé paso a un sistema más abierto, con un carácter más “artístico” y menos “deportivo”. Cuando pienso en esto no estoy yendo cien años para adelante, sino apenas unas pocas decenas. Tal vez las murgas, o como quiera que se llamen, no se parezcan absolutamente en nada a las de ahora, como las de 1930 no se parecían a las de 1905. Uruguay habrá cambiado, espero, y tal vez la gente sea más desprejuiciada, más inteligente, más feliz. Con gente así —como murguista y como público— es imposible pensar que pueda subsistir algo del carnaval que conocemos, cuyos tres motores principales son: la competencia, la competencia y la competencia. El otro motor (el disfrute, que se encuentra un poco devaluado) supongo que sí sobrevivirá y aparecerá jugando un rol fundamental. Si no, poco a poco toda la gente con ganas de divertirse, y que crea tener algo interesante para decir, se irá dando cuenta de que lo mejor que puede hacer es dedicarse a otra cosa, si no quiere llegar a ser una persona vieja y frustrada antes de tiempo. Y hay tantas cosas que uno puede hacer en la vida...

De todos modos, al cambiar el carnaval —aun para bien— muchas cosas maravillosas se habrán perdido para siempre; como tantas otras han pasado ya, irremediablemente, a adornar cual cuadros viejos las paredes de la habitación de la nostalgia. A



ellas (no a las que se fueron, sino a las que se irán) va dedicado este libro, que está hecho, como habrán notado, por un carnavalero triste y sensibilero, melancólico payaso resentido, caminante cansado de andar siempre las mismas sendas. Uno más del montón, que ya deja de escribir, porque es tiempo de entonar la despedida.

# despedida de nadie

esta despedida  
es de ninguna murga

ninguna murga se va  
ninguna volverá

no hay quién pida  
que la canten  
no hay quién quiera  
tararearla

porque esta despedida  
la hizo nadie  
para nadie

su ritmo son los espacios  
entre un verso y  
otro verso  
y  
su melodía, el inmenso silencio  
del aire

porque esta despedida es eso:  
aire

se va  
no se va  
se va  
no se va

*(recitado)*

*no tiene recitados este adiós  
pues no hay para decirlos una voz*

*gracias damos a la gente  
a tanto público  
ausente  
que se va*

no se va  
se va  
no se va

lai larááá  
lai lai larááá

*(lentamente, la murga  
se va quedando)*

## pequeño glosario murguero

*No encontré ninguna frase célebre  
que hablara de glosarios.*

Guillermo Lamolle

ESTE GLOSARIO, sin pretensiones lingüísticas, se limita a dar una explicación a ciertos términos o expresiones utilizadas por los murguistas para referirse a asuntos vinculados a su actividad. Algunas son muy viejas y de uso generalizado, mientras otras pueden llegar a resultar extrañas aun a murguistas con muchos años en esto. En su enorme mayoría no son palabras nuevas, sino palabras comunes a las que se da un nuevo uso, emparentado o no con su uso original. En algún caso se arriesgan hipótesis sobre el origen de este uso. Simples bolazos, pero es divertido. Cuando se consideró necesario, se ilustró la explicación con algún ejemplo, en cursiva.

**ABONADO.** Persona que paga una cantidad fija que le permite asistir a todas las actuaciones del concurso a menor precio que si comprara la entrada todos los días. Como los abonados suelen repetirse, en cierta proporción, de un año a otro, la palabra se usa casi como sinónimo de “persona informada, que sabe de carnaval, que no es periodista ni jurado pero está aquí (en el teatro) todas las noches”. Las radios, por ejemplo, suelen pedir la opinión de los abonados para enriquecer sus comentarios.

**ACORDE SOVIÉTICO.** Acorde extremadamente “raro”, ya sea por voluntad del arreglador o por accidente interpretativo. El término tal vez es usado, por similitud sonora, como pintoresco sinónimo de exótico, estrambótico, esotérico. *Hace unos acordes medio soviéticos, pero arregla bien.*

**ARREGLADOR.** El que se encarga de decirle a cada murguista qué voz tiene que cantar, unir las distintas partes, definir (al menos a grandes rasgos) qué ritmo toca la batería en cada momento, elegir y a veces componer las músicas que se utilizan. Si bien suele actuar, además, como director escénico, nada impide que estas dos funciones las cumplan personas distintas.

**BAJADA.** Último tema de la retirada, el cual es breve y termina con una parte que se repite y que sirve, precisamente, para bajar del escenario. Suele ser la parte en que la murga más desafina, debido a que los murguistas se dedican a saludar con el gorro en la mano y consideran, prácticamente, que la actuación terminó. Además, mientras se marchan, van pasando por delante de los micrófonos sin preocuparse porque su voz se escuche demasiado en unos momentos y nada en otros. El resultado es, auditivamente, muy pintoresco.

**BAJO.** La voz más grave de la murga. La cuerda de bajos puede considerarse una subcuerda, parte de la cuerda de segundos, ya que en muchas ocasiones (dependiendo del coro y del arreglador) cantan lo mismo que aquéllos.

**BATA.** Véase *batea*.

**BATEA.** Véase *batería*.

**BATERÍA.** Trío de percusión que acompaña al coro, formado por un bombo, un redoblante y dos platillos de entrechoque. Introducida alrededor de 1918, (cuando ya a las murgas

se las conocía por ese nombre) rápidamente se constituyó en un pilar de la identidad murguera. Eventualmente se usa este término para referirse a los ejecutantes, así como “redoblante” puede querer decir “el que toca el redoblante”.

**BURRO.** Artefacto consistente en un bastidor y dos cilindros giratorios que sostienen un rollo de nailon sobre el cual se escriben las letras que los murguistas leen mientras ensayan. Una posible génesis de este uso de la palabra podría provenir de la serie caballete – caballo – burro; he oído llamar “caballo” a este artefacto.

**CAMINAR.** “Conversar” con el jurado (ya sea utilizando amenazas o incentivos económicos, o de cualquier otra índole) para obtener una mejor ubicación en el concurso.

**CAMPANA.** Procedimiento de armar un acorde mediante la sucesiva entrada de las distintas voces.

**CANDOMBEADO.** Puede considerarse una adaptación libre cien por ciento del candombe. La diferencia fundamental es que el candombeado carece del efecto hipnótico que resulta de la interacción de los tres tambores, en que el *chico* repite constantemente una célula simple que deja vacíos los pulsos. El bombo emula aproximadamente al tambor *piano* (aunque con un andar menos cortado), y el redoblante hace una especie de repique continuo, algo menos móvil que el del tambor *repique* del candombe, aunque con mayor juego tímbrico. Los platillos suelen tocar golpes abiertos, largos, sin una figuración fija, también tomando prestados algunos giros habituales del repique del candombe.

**CLARINADA.** Tema breve cantado a capella o con apoyo no rítmico de la batería (redobles, platillazos sueltos), que suele ubicarse al principio del saludo o la retirada.

**COLOR.** Término multiuso que sirve para referirse al agite de la noche, a la presencia de los medios de comunicación, a los adjetivos que adornan un buen comentario de prensa. *Te gusta el color / A tal murga, en la radio, le dieron un color bárbaro.*

**COREÓGRAFO.** El que marca los movimientos de una murga, por más que no correspondan estrictamente a la coreografía. Esto se debe a que el término teatral director escénico (o simplemente director) no es aplicable aquí, por poseer otro significado.

**CUERDA.** Cada una de las voces en que se divide el coro: los segundos (voces graves) los primos (voces medias) y los sobreprimos (voces agudas). Los segundos incluyen una subcuerda denominada bajos, los primos se dividen en primos altos y primos lisos, y los sobreprimos pueden incluir a la tercia, voz de carácter solista que suele contrapuntear con el coro. La presencia o no de estas divisiones depende de la murga y del arreglador.

**CUPLÉ** (Del francés, *couplet*, “estrofa”). Cuadro generalmente humorístico, básicamente cantado, con un tema central y personajes que lo llevan adelante (junto al coro, que a veces actúa como un personaje más que representa a “la murga”).

**CUPLETERO.** Persona que habitualmente se encarga de representar papeles principales durante los cuplés. Suele tratarse de individuos con una gracia personal marcada, así como gran capacidad de improvisación. No se trata, generalmente, de “cantores de primera línea”.

**DAECPU.** Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos y Populares del Uruguay. Cámara que nuclea a los directores responsables de los conjuntos.

**DESPEDIDA.** Véase *retirada*.

**DIBUJAR.** Cantar una melodía con muchos adornos y melismas.

Es interesante destacar que hay una forma de dibujar que es característica del género, pero que a su vez cada solista tiene su manera personal, una especie de huella digital de su estilo interpretativo.

**DIRECTOR 1 d. escénico.** El que se para delante de la murga, pasa los tonos, marca las entradas y los cortes, y baila de una forma característica mientras no tiene que hacer alguna de esas tareas.

**2 d. responsable.** El que posee el derecho legal de sacar un conjunto a la calle. A este título lo pueden compartir varias personas y tiene carácter hereditario. Se obtiene registrando el nombre de un conjunto en la Intendencia, aunque para ejercer debe ser socio de DAECPU. Véase *dueño*.

**DUEÑO.** Director responsable. En el caso de murgas de estructura más horizontal (que a veces se autodenominan “murgas cooperativas”) se tiende a evitar el uso de esa palabra. En este caso es aplicable la definición que “Flogisto” (Pablo Neerman), en la revista de humor *Guambia*, diera de Director Responsable: Eufemismo con que se denomina al cadete que hace los trámites ante la Intendencia.

**FIASCO.** Suele usarse con un sentido distinto al habitual: “hacer fiasco” tiene un significado intermedio entre *simular* y *exagerar*.

**GALLO.** Sonido similar a un cacareo breve que a veces se cuela durante la interpretación cantada de una melodía.

**GARRONEAR.** Acción de cantar sin esforzarse mucho, o directamente no cantar en determinados fragmentos, pero simulando que está dejando el alma.

**HINCHADA.** Conjunto de seguidores de una murga determinada.

**LETRISTA.** El que escribe las letras de una murga.



**LIGUILLA.** Última rueda del Concurso Oficial, a la cual llega más o menos el cincuenta por ciento de los conjuntos. Teniendo en cuenta esto, en realidad, no tendría que dar para jactarse mucho.

**LIGUILLERO.** Conjunto que entra siempre a la liguilla.

**MANCARSE.** Término de origen turfístico (un caballo “mancado” es un caballo con una lesión en alguna de sus extremidades) que significa, en este caso, quedar disfónico. *Hacé el solo vos, que estoy mancado.*

**MAQUILLADOR.** El que se encarga de maquillar a la murga el día de la actuación en el Concurso Oficial. Los demás días, los murguistas se maquillan (se “pintan”) a sí mismos.

**MARCHA CAMIÓN.** Ritmo en cuatro tiempos donde en el segundo golpe fuerte del bombo cae una semicorchea adelantado (con respecto al pulso), como en el candombe. El redoblante marca semicorcheas acentuando algunos golpes al tocar “palo contra palo” (un palo se apoya en el parche y el otro lo golpea haciendo ambos una cruz), logrando un efecto parecido al del *chico* del candombe, y los platillos atacan en la segunda corchea de cada tiempo y cierran en el pulso (como el chárleston de la cumbia, o la guitarra del *reggae*). *Es el ritmo de murga cien por ciento por excelencia. Existen numerosas variantes; en algunas versiones antiguas el adelantamiento del golpe del bombo se repetía en la segunda mitad del compás, por lo que podría considerarse que el ritmo, en realidad, era de dos tiempos.*

**MECHA.** Chiste improvisado que realiza un murguista en plena actuación, y que, en caso de ser bueno, se suele incorporar al espectáculo de ahí en adelante.

**MEDIOS.** Partes “humorísticas” del repertorio: los cuplés, el salpicón.

**MELODÍA.** Capacidad de cantar “dibujando” (véase *dibujar*). *Fulano tiene mucha melodía.*

**MURGA JOVEN.** Murga que forma parte del Encuentro de Murga Joven. En el carnaval mayor, se suele denominar así a las murgas que previamente formaron parte de ese movimiento. Véase capítulo dedicado al tema.

**PAQUETE.** Acuerdo comercial antirreglamentario mediante el cual el dueño de un tablado consigue una rebaja en el precio de un conjunto, asegurándole a cambio determinado número de actuaciones. Por ejemplo, “te traigo cuatro veces y te pago tres” (el clásico cuatro por tres) o su versión más moderna: el dos por uno y medio.

**PEDREGULLO. 1.** Lugar del Teatro de Verano donde se venden chorizos, cerveza, etcétera, por el que pasan los conjuntos después de actuar en el Concurso Oficial y antes de subir al ómnibus que los lleve de nuevo al club de donde salen. Antiguamente, el piso de ese lugar tenía pedregullo; hoy está asfaltado.

2. Lugar donde se generan y difunden los chismes carnavaleros. Gente que chusmea en ese u otros sitios homólogos. *El pedregullo comenta que...*

**PERSONAJE.** El sentido es similar al de su homónimo usado en el teatro, pero en murga se suele referir más al actor que al papel que éste representa.

**POPURRÍ** (Del francés *pot pourri*, “olla podrida”). Cuadro crítico / humorístico, prácticamente en desuso (no confundir con salpicón) donde se tratan diversos temas de la actualidad, con un formato libre y con una dedicación a cada uno que permite tocar a lo sumo tres o cuatro temas en un mismo popurrí. En realidad, actualmente se le suele llamar popurrí al salpicón.

**PRESENTACIÓN.** Canción que abre la actuación; puede ser seria o humorística.

**PRIMO.** Véase *cuerda*.

**PUNTAS.** Partes “serias” del repertorio: el saludo y la retirada.

**PUNTEAR.** Puntuar. Anotar un jurado el puntaje en su planilla.

**RETIRADA.** Canción que cierra la actuación. Tradicionalmente seria y algo melancólica, no tiene un final claro, sino que en determinado momento se empieza a repetir una parte y la murga baja del escenario cantándola. Véase *bajada*.

**RODILLO.** Véase *burro*.

**RUBRERO.** Conjunto o persona que se especializa en “cubrir bien los rubros”, o sea, preparar un espectáculo teniendo en cuenta cada aspecto del reglamento y, sobre todo, la forma en que se califica a las agrupaciones en el concurso, por “rubros” estancos cuyos puntajes se suman.

**SALPICÓN.** Parecido al popurrí, pero aquí se trata de una estructura más fija (dos estrofas, un estribillo) y se dedican dos estrofas a cada tema.

**SALUDO.** Véase *presentación*.

**SEGUNDO.** Véase *cuerda*.

**SOBREPRIMO.** Véase *cuerda*.

**SOLISTA.** Persona que canta habitualmente solos, especialmente en la parte “seria” de la murga (saludo y despedida).

**TABLADO.** Escenario, generalmente al aire libre, donde actúan los conjuntos. El tablado puede estar en un club (generalmente en la cancha de básquetbol) o en un predio cuyos límites se cierran con chapas o carteles de propaganda de unos 2 m de altura. Actúan cuatro o más conjuntos por noche, se cobra entrada y adentro se venden bebidas y comestibles. Antiguamente los tablados eran cientos (“uno en cada esquina”) y gratuitos. Los organizaba una comi-

sión barrial que recaudaba fondos por otros medios, como ser colectas o rifas. Los conjuntos no cobraban o cobraban muy poco, y de vez en cuando ganaban algún premio en los concursos organizados por los propios tablados.

**TABLADO COMERCIAL.** Tablado cuya administración está a cargo de un particular que corre con los riesgos y se queda con las ganancias.

**TABLADO POPULAR.** Tablado manejado por una comisión barrial, subvencionado por la Intendencia, en el que el precio de la entrada es mínimo. Se ubican en las zonas donde la población tiene menor poder adquisitivo. Existe un caso especial de tablado popular (el “1º de mayo”) administrado por DAECPU y en el que sólo se paga por el derecho a sentarse, pudiéndose ver gratis los conjuntos desde fuera de la zona de asientos.

**TABLADO DE MIERDA.** Expresión que más que referirse a un tablado intenta describir a un público que no prestó atención a la actuación (o incluso a la actuación misma). Puede ser algo reiterado en el tiempo (ha habido tablados famosos por eso), o un caso puntual; por ejemplo, si fuimos tres veces a un lugar con un éxito rotundo, y la cuarta no hicimos reír a nadie, al subir al ómnibus comentamos: “*¡Qué tablado de mierda!*”.

**TERCIA.** Véase  *cuerda*.

**ZANATEAR.** Palabra del lunfardo, que he visto escrita tanto con zeta como con ese. En lunfardo, hablar mucho sin decir nada (sobre todo si es de manera intencional). En carnaval se refiere a la acción de rellenar un fragmento melódico con sílabas sin sentido porque nos olvidamos de la letra. Véase garronear, que es algo parecido, pero por causas distintas.

## apéndice I: a ver esos números

*Voy a cantar una copla  
con números esta vez:*

*1, 2, 3, 4, 5,  
6, 7, 8, 9 y 10.*

Marcos Velásquez

PARA TENER UNA IMAGEN aproximada de cómo sería este sistema en acción, presento aquí el resultado de unas cuantas cuentas que mi computadora tuvo a bien realizar por mí. Para facilitar la cosa, se consideró un carnaval de cinco semanas de duración (suele durar más en virtud de las suspensiones debidas al mal tiempo, pero de este modo nos liberamos del problema de la lluvia) en el que participan 47 conjuntos. Todos ellos cobran la tarifa ficta (\$5000), y han sido agrupados en franjas, según la cantidad de contrataciones que tengan por semana.

franja	tablados por semana	conjuntos
a	1	11
b	5	13
c	9	15
d	14	6
e	20	2

Como se ve, el conjunto que trabaja menos hace 5 tablados en todo el carnaval (recordar que no se toman en cuenta los tablados populares) y el que hace más, hace 100. La media anda cerca de los 35 tablados. El total de contratos es de 1675 lo cual, suponiendo que cada grupo cobre 5000 pesos, da un total de \$8.375.000. De ese total, \$1.810.000 serían generados por concepto de IRC. Esto representa un 21.61%, un disparate (aunque es curiosamente similar al IVA). Pero téngase en cuenta lo sencillo que resulta liberarse de ese impuesto, como se explicó en el capítulo “Una propuesta”.

Veamos qué debería pagar cada conjunto, si prefiere no hacer actuaciones gratis.

	tablados por conjunto	\$ cobrados por conjunto	IRC pagado por conjunto	%
a	5	25000	0	0%
b	25	125000	10000	8%
c	45	225000	40000	17.78%
d	70	350000	105000	30%
e	100	500000	225000	45%

Como todo impuesto a la renta, éste castiga más a los que cobran más. Veamos cuántas actuaciones gratis debería hacer cada conjunto si desea exonerar el IRC.

Si suponemos que hay dos tablados justicieros, esos 140 tablados representan 70 por cada uno, es decir, dos actuaciones gratis por día por tablado justiciero. No está mal. Las otras dos (o tres o cuatro, según el día de la semana) son actuaciones en las que

se paga la mitad de la tarifa ficta, y esos horarios (virtualmente centrales, pues los que van gratis preferirán probablemente actuar a primera hora, para dejar libres las otras para ir a los tablados comerciales) estarán disponibles para conjuntos que trabajan muy poco. Si suponemos que un tablado justiciero programa cuatro conjuntos de lunes a jueves, y seis de viernes a domingo, eso da una media de aproximadamente cinco por día. Lo cual deja, en cinco semanas, 105 horarios libres para ser ocupados por estos conjuntos. Doscientos diez, porque hay dos tablados de este tipo. Si sólo los de las franjas a y b se interesan en trabajar a mitad de precio, tenemos 24 conjuntos para repartir 210 actuaciones. Eso da una media de 8.75 actuaciones por conjunto. No estaría mal, pero un tercer tablado justiciero llevaría ese número a 16 tablados por conjunto “sumergido”, y cada tablado contaría con 1.3 actuaciones gratis por día. Esto es muy interesante. Con cuatro tablados justicieros habría más de 23 horarios disponibles para cada conjunto de las franjas a y b, y cada uno de esos tablados dispondría de una actuación gratis diaria. Con más de esta cifra la ventaja de contar con actuaciones gratuitas de grupos “taquilleros” se va diluyendo, por lo cual, con los números que manejamos, el número ideal de estos tablados estaría entre tres y cuatro. Sin embargo, existe otra ventaja que aquí no estoy teniendo en cuenta, que es la de que los grupos cobran la mitad de la tarifa. Esto podría permitir tener más tablados justicieros, o bien pagar, en vez de la mitad, dos tercios de la tarifa a los grupos sumergidos. No puede ser mucho más que eso, pues la cifra empezaría a ser interesante para los no sumergidos y se acabaría reduciendo la cantidad de actuaciones disponibles para los que actúan menos en los escenarios privados.

Todo esto es mejorable. Por ejemplo, podría permitirse pagar la tarifa normal a uno o dos grupos (elegidos por el responsable de la programación) los días viernes, sábado y domingo, para permitir que las programaciones compitan, a nivel de atractivo, con las de los tablados comerciales. Aunque —realmente— no creo que eso sea necesario, y tal vez genere más problemas que soluciones.

Un conjunto que iba a hacer entre 5 y 25 actuaciones (más una docena de populares) probablemente tendría semanas buenas, con uno o dos tablados por día, y semanas nefastas, sin ningún tablado. En esas semanas nefastas se acumularían preferentemente las actuaciones en los tablados justicieros, lo cual mejoraría por lo menos el nivel artístico del grupo, el ánimo de los componentes e incluso el volumen del magro contenido de sus bolsillos. Sin tener que pedirle nada al gobierno, ni a auspiciantes que lo financien todo.



## apéndice II (la yapa): historia de la ballena que quería ser murguista *cuento para niños*

*Sin embargo, las sirenas poseen un arma  
mucho más terrible que el canto: su silencio.*

Franz Kafka, “El silencio de las sirenas”

ERA UNA BALLENA. Es sabido (hasta los científicos lo saben) que las ballenas cantan. Canciones que duran horas, que se interrumpen a veces y se retoman tiempo después en el mismo punto en el que se habían dejado. Canciones que (antes de que el mar estuviera lleno de barcos con motores ruidosos) podían ser escuchadas a muchísimos kilómetros de distancia.

Pero ésta no se contentaba con cantar. Quería salir en una murga. Sabía que eso era imposible: en el Teatro de Verano no dejan subir animales. Pero igual alimentaba su sueño.

Es más: al ser la ballena un animal acuático, la pintura se le borraría rápidamente con las olas. Un día pensó: “Los barcos están pintados, sin duda, con alguna pintura que resiste el agua”. Y se dirigió a la costa, cerca de un pueblito donde se construían barcos, a hacer algunas averiguaciones.

El señor que hacía los barcos estaba pescando desde hacía varias horas en las rocas, y pensaba: “No puede ser que nunca

pesque nada. Los demás se burlan de mí. Hoy tengo que sacar algo grande”. Y ya le parecía sentir el tirón en la línea, cuando nuestra ballena surgió de las aguas, justo delante de él. El susto que se pegó el pobre hombre fue tan grande que se quedó inmóvil, como nos pasa en los sueños, cuando queremos escapar de algo terrible que nos persigue y las piernas no nos responden. Pero mayor fue su impresión cuando la ballena abrió su boca y le dijo:

—Ando buscando a alguien que me pinte con pintura de barcos.

Si bien —no hay por qué negarlo— sintió cierto alivio al oír esas palabras (era preferible que hablara y no que se lo comiera, por más que había leído en algún lado que las ballenas no comen gente), el hecho era tan desconcertante que nuestro hombre quedó, justamente, desconcertado. Y cuando alguien está desconcertado hace cosas raras. Lo que hizo el fabricante de barcos fue lo que sigue ahora: le contestó a la ballena. Sí, le contestó, como si conversar con un animal (y de ese tamaño) fuera lo más normal del mundo. Dijo:

—Pero... es que la pintura de barcos es muy tóxica. Le podría causar, en el mejor de los casos, una fuerte alergia.

Dijo “le podría causar” porque pensó que era preferible tratarla de usted. A todo esto se empezó a juntar gente alrededor del pescador. Nadie podía creer lo que sucedía, pero ninguno quería perderse una palabra de aquel diálogo.

—Lo que pasa es que yo quiero ser murguista, y entenderá que para una ballena eso no es cosa fácil.

Lo absurdo de la situación comenzaba a ser intolerable. La gente no sabía qué era más asombroso: que una ballena hablara, o que quisiera ser murguista.

—Sí, entiendo —dijo el constructor— pero no sé cómo ayudarla. No estoy muy vinculado al carnaval.

—De eso me encargo yo —dijo la ballena—. Hay una murga que ensaya cerca de la playa, en Montevideo, y siempre me aprendo todas las letras. Sería cuestión de hablar...

—Bueno, pero de todos modos ya le expliqué lo de la pintura...

—Señor, no le arruine la ilusión —dijo una mujer que estaba entre los espectadores—.

Hay que darle una mano a este pobre animalito.

—¿Animalito? Bueno, doña, si a usted se le ocurre cómo...

—¿Por qué no le hacemos un traje? —dijo una vocecita algo atrás de la señora que había hablado antes.

—¿Un traje...? —empezó a protestar el constructor. Pero ya el resto de la gente (a esa altura eran más de cien) intervenía en la conversación, todos a la vez, y nadie oía casi nada. Lo que sí quedó claro fue que a todos les gustó la idea del traje. Si todo el pueblo se ponía a trabajar, habría un traje de ballena para el próximo febrero.

—No tiene que ser un traje completo —decía alguien—. Después de todo, una ballena no usa pantalón ni zapatos.

—Sí, con una túnica de colores bastaría...

—Y un gorro... —dijo la ballena— para la despedida.

—Está bien. Y un gorro.

Ese verano el tema se transformó en un asunto principal. Todo el mundo trabajó, desde el maestro hasta el pastor de la versión local de “pare de sufrir”, desde el médico hasta el borracho (bueno, eran la misma persona), desde la directora de la comisión de fomento hasta la hija del dueño de un circo que

por casualidad se había instalado en el pueblo la semana anterior. Y ella fue, sin duda, la que aportó lo principal: la tela. Había unos restos de carpas viejas que se guardaban para remendar la carpa nueva, y fueron donados a la causa.

El día en que la murga que ensayaba cerca de la playa fue a concursar al Teatro de Verano, salieron camiones para Montevideo. Pero curiosamente, si bien paraban cerca del Teatro, la gente no entraba, sino que iba a la playa Ramírez. “¿Hoy es Iemanyá?” preguntó algún distraído al ver la playa tan concurrida de noche.

Cuando anunciaron a la murga, la costa se llenó de silencio. La ballena se acercó a la orilla todo lo que pudo (es una playa muy llanita) y, luciendo su flamante traje, empezó a cantar.

La rambla se congestionó. Los autos paraban y la gente bajaba a escuchar a la ballena.

—No canta nada mal —observó un paseante, poniendo cara de entendido—, aunque no se le entiende bien lo que dice.

Antes de la retirada, la ballena se puso su enorme gorro, rematado por la bandera del circo que flameaba con el viento.

Al terminar, hizo una reverencia y se marchó, y la gente se fue dispersando. Desde la oscuridad del mar, la ballena acompañó al ómnibus que llevaba a los murguistas, y pensaba:

—Ellos ni se enteraron de nada. El público del teatro, tampoco. Pero yo estuve allí. Claro, no arriba del escenario, pero canté con la murga. Además, ¿qué importan el teatro, la prensa, el color? Si después de todo, como dice el tango... la fama es puro cuento.

Tras lo cual se sumergió y se perdió para siempre por esos mares del mundo.

## bibliografía

ACLARACIONES PREVIAS: no crean que quiero hacerles creer que he leído todo lo que aquí aparece. Hay distintos casos. Cuando cito a alguien, obviamente lo incluyo en esta bibliografía. Pero a veces discrepo profundamente con ese alguien (aun cuando el fragmento que cité me parezca correcto), por lo cual no puedo titularla “bibliografía recomendada” sin sentirme un poco falso.

Otras veces he visto, en un trabajo de cualquiera, citas a libros que no tengo a mano. Puedo llegar a citar esas citas (algo así como una *hipercita*), para lo cual pongo la fuente original, y la fuente de la cual yo saqué esa cita. Esto se está complicando.

Por último, hay libros que sí leí, pero de los que no cito ni un punto y coma. Sin embargo, si considero que tienen su importancia, también los puse en la bibliografía.

También puede ser que me haya olvidado de incluir algo que esté citado en alguno de los capítulos. Espero que no.

AHARONIÁN, Coriún, ‘¿De dónde viene la murga?’, *Brecha*, 2/3/90.

ALFARO, Milita y Carlos BAI, “Murga es el Imán Fraternal”, *Brecha* 14/2/86.

ALFARO, Milita, *Jaime Roos: el sonido de la calle*, Ediciones Trilce, Montevideo, 1987.

— *Carnaval, segunda parte. Carnaval y modernización: impluso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*, Ediciones Trilce, Montevideo, 1998.

BAyce, Rodolfo, “Y el pueblo vuelve a soñar: El microcosmos de las letras de murga”, *Brecha* 27/3/92.

- BELLO, Ana María y Gustavo FERRARI SEIGAL, *Señoras y señores...* 2ª ed., Empresa Gráfica Mosca, Montevideo, 2004.
- CAPAGORRY, Juan y Nelson DOMÍNGUEZ, *La murga: antología y notas*, Cámara Uruguaya del Libro, Montevideo, 1984.
- CARRIZO, Luis, *Contrafarsa: murga, arte, sociedad*, Ediciones Trilce, Montevideo, 2000.
- CASTRO, Raúl, *Carnaval del Uruguay*, Delano, Montevideo, 2003.
- DIVERSO, Gustavo y Enrique FILGUIERAS (eds.), 1993. *Montevideo en carnaval – genios y figuras: los protagonistas de carnaval y todos los premios del siglo*, Monte Sexto, Montevideo, 1993.
- DIVERSO, Gustavo, *Murgas: la representación del carnaval*, edición del autor, Montevideo, 1989.
- ENRÍQUEZ, Xosé de, *Momo Encadenado: Crónica del Carnaval en los años de la dictadura (1972-1985)*, Ediciones Cruz del Sur, Montevideo, 2004.
- FORNARO, Marita, “Los Cantos Inmigrantes se Mezclaron...’ La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes”, *Revista Transcultural de Música* 6/6/02, <<http://www.sibetrans.com/trans/trans6/fornaro.htm>> [contenido = revista *Antropología* No. 15 y 16, Marzo 99.]
- GOLDMAN, Gustavo, “¿La murga vino de Cádiz?”, suplemento cultural de *El Observador*, Montevideo, 27/02/99.
- KESTLER, Rebecca, *Carnaval en Escena*, Ediciones Cruz del Sur, Montevideo, 2004.
- LAMOLLE, Guillermo y Eduardo LOMBARDO, *Sin disfraz: la murga vista de adentro*, Ediciones del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP), Montevideo, 1998.
- MAGALLANES, Víctor, Eduardo OUTERELO y M. Cristina RAMOS, *Carnaval, historias de una fiesta*, Intendencia Municipal de Montevideo, Montevideo, 1998.
- MARCHETTI, Pablo, “Pepe Guerra, Catusa Silva y ‘El Poder de La Canción’”, *La Maga*, mayo 95.
- PIÑEYRÚA, Pilar, “La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya”, <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre5/pineyrua.htm>> *Entretextos*, mayo 05.
- PLÁCIDO, A., *Evocación de Montevideo en la historia y la tradición*, Ediciones Letras, Montevideo, 1966.
- REMEDÍ, Gustavo, *Murgas: El teatro de los tablados: interpretación y crítica de la cultura nacional*, Ediciones Trilce, Montevideo, 1996.
- “Teología del carnaval: las máscaras religiosas del teatro de los tablados” *Latin American Theatre Review*, Universidad de Kansas, Vol. 34, N° 2.

- [Incluido, con modificaciones, en el libro del mismo autor publicado por Ediciones Trilce], 2001.
- REMEDI, Gustavo, "Teología del carnaval: las máscaras religiosas del teatro de los tablados" <[www.henciclopedia.org.uy](http://www.henciclopedia.org.uy)> [Incluyo esta cita por ser de más fácil acceso que la revista que edita la Universidad de Kansas], 2002.
- SILVA, José María, *Araca*, suplemento de *La República*. Montevideo: La República, 1988.
- SOLÍS, Ramón, *Coros y chirigotas del carnaval de Cádiz*, Silex, Madrid, 1988.
- UBAL, Mauricio, "Carnaval: Arte y Zafra", *Brecha*, 30/1/87.

*"Este no es un serio trabajo de investigación. Lo cual tiene sus ventajas: por ejemplo, se puede leer de corrido sin tropezar cada tres líneas con citas a antropólogos alemanes",* dice Guillermo Lamolle en la introducción a este trabajo sobre la murga. La afirmación del autor es cierta, pero a medias. El libro está vacunado contra el aburrimiento y asegurado contra frases abstrusas, lugares comunes del discurso carnavalero o pedanterías presuntamente eruditas, pero nadie más indicado que Lamolle —músico, arreglador de coros y excepcional letrista— para contar todo lo que usted quería saber sobre la murga pero no se atrevía a preguntar.



Tanto el lector neófito como el especialista encontrarán aquí mucha información, reflexión inteligente y cuestionadora, opiniones polémicas y buenas dosis de diversión, como corresponde a algo relacionado con el carnaval, que debería ser —aunque en el melancólico Uruguay no siempre lo sea— una fiesta del humor.

Los orígenes y la evolución del género, las características musicales, la poética, el vestuario, el fenómeno de la murga joven, el concurso, los talleres, la creatividad, son abordados aquí desde la sólida experiencia y el estilo irreverente que son la marca de fábrica del autor. El libro es a la vez un manual y un ensayo donde Lamolle pone en cuestión ciertas categorías usuales de la crítica murguera y hasta se atreve con alguna propuesta innovadora sobre el funcionamiento de los escenarios carnavalescos.

**GUILLERMO LAMOLLE** (Montevideo, 1962) es compositor, director, arreglador y letrista de murga desde 1990. Obtuvo importantes premios: Mejor Director de Murgas en 1994, Mejor Tema Inédito de Carnaval —Concurso V. Soliño en 1997— y Figura Máxima del Carnaval en 2005. Ha sido tallerista de murga, y con posterioridad, tallerista de talleristas. Su máxima aspiración es llegar a ser tallerista de talleristas. Éste es su segundo libro sobre murgas. El primero (*Sin disfraz: la murga vista de adentro*, Ediciones del TUMU, 1998) lo realizó en colaboración con Eduardo "Pitufó" Lombardo.