

Segundas Jornadas de Investigación

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad de la República

Murgas y dictadura

Uruguay 1971-1974

Federico Graña Viñoly,

Instituto de Ciencias Históricas, FHCE, UR (fejogravi@gmail.com)

Nairí Aharonián Paraskevaídis

Instituto de Ciencias Históricas, FHCE, UR (nairi.aharonian@gmail.com)

1. Por qué *murga*

La hipótesis de partida de este trabajo asume a la murga como expresión privilegiada de la cultura de los sectores populares en el Montevideo durante el período del golpe de Estado, considerándola fuente para relevar la reacción y opinión de estos sectores en este proceso de instalación formal de la dictadura cívico-militar. La murga puede ser considerada expresión cultural de los sectores populares por varias razones, partiendo de la base de que un producto cultural popular ha de ser definido no solamente por su contenido contrahegemónico o su origen o masividad, sino también por la forma de producción. La extracción de clase, la no profesionalización de sus componentes (para este período), su masividad, el reconocimiento de otros representantes de expresiones culturales como producto popular, el desprecio que su estética despierta en la intelectualidad y en los sectores dominantes, son algunos de los aspectos que se han tenido en cuenta.

Esto, entendiendo que: uno, la cultura está en permanente cambio; dos, no es posible hablar de una única *cultura* popular sino de *culturas* populares; tres, que en el análisis de las producciones artísticas de los sectores subalternos no puede perderse de vista el permanente proceso de interacción, retroalimentación, permeabilidad y resignificación del pensamiento hegemónico sobre los sectores populares¹.

Además, una de las características (y pauta reglamentaria) de las murgas, en sus libretos, es el de la crítica a los acontecimientos del año, ofreciendo un insumo nada despreciable para una aproximación a la respuesta que frente al golpe de Estado tuvieron los sectores populares en Montevideo.

2. Qué es *murga*

1 No es posible pensar que la cultura popular es generadora de expresiones casi puras del sentir de los sectores subalternos de una sociedad. Negar esto sería irresponsable, ya que implicaría concebir estos hechos artísticos como productos de laboratorios asépticos, puros, negando que las culturas populares, en tanto subordinadas se desarrollan “en los marcos de la ideología hegemónica globalmente unificadora, que de alguna manera pretende fijar sus límites, pero que no arrasa con ella” (Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana (PEHESA), “La cultura de los sectores populares”, en Punto de Vista, Año VI, N°18, Buenos Aires, agosto de 1983, p. 11) si bien “absorción de las ideologías dominantes y las contradicciones de las propias clases oprimidas” (GARCÍA CANCLINI, Néstor, Las culturas populares en el capitalismo, México, Nueva Imagen, 1986, p. 15). Así, “la cultura de los sectores populares puede ser comprendida como un proceso, como un campo en perpetuo cambio y en tensión permanente con el de la cultura dominante -también él complejo y heterogéneo- y con otras esferas de producción simbólica” (Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana (PEHESA), ob. cit., p.11).

La murga es una expresión coral polifónica, con una emisión vocal y una rítmica características, acompañada musicalmente por bombo, redoblante y platillos. Sus textos están basados principalmente en la sátira, la ironía y la crítica de nuestra sociedad, y cuentan con una gestualidad basada en la mímica y en movimientos corporales que llegan hasta la dramatización, cuando se trata de la elaboración de un personaje².

3. Censura y crítica

Los protagonistas de la cultura uruguaya coinciden en señalar que la “política cultural” de la dictadura en Uruguay consistía, en términos generales, en negaciones, exclusiones y persecuciones.³

Saúl Sosnowski señala que a pesar de la política dictatorial en Uruguay, “la cultura en tanto bloque [...] no pasó a un estado de remisión”, y que “la dictadura no logró el respaldo ni el tácito acuerdo de los intelectuales para sus proyectos tendientes a crear un nuevo orden”. Esta hipótesis parece posible para el campo de la intelectualidad —ni

2 “1. El coro masculino se estructura sobre una base general de tres voces: sobreprimos, primos y segundos. Los primos se subdividen en primos lisos y primos altos [1] y los segundos en segundos propiamente dichos y bajos. Los sobreprimos pueden segregar la tercia, con “carácter más solista [...] que suele «escaparse» del coro y contrapuntar con él” [1]. Las partes corales se alternan con partes solistas, dando lugar a estructuras estandarizadas. Y existen criterios armónicos muy determinados - con melodía principal que suele estar por debajo de la voz más aguda y con movimientos de voces insistentemente paralelos (o de apariencia tal, pues las voces suelen entrecruzarse) -, así como determinado repertorio de recursos contrapuntísticos. Las relaciones interválicas pueden ser fascinantes - y muy poco ortodoxas para una visión conservatoria -.

2. Quizás el elemento diferenciador por excelencia lo constituye la emisión de la voz, que es nasal, gangosa, sobre todo en el registro agudo, y es proyectada con sabiduría a gran distancia para su audición a la intemperie (¿como la de los canillitas?). El criterio de emisión no se corresponde con los modelos de la tradición criolla (ni con la proyección del canto payadoril ni, obviamente, con el enfoque camerístico del estilo, ni con otra forma de canto de rastro detectable), sino que parece surgir de la nada. Y aquí es donde deberían centrarse las búsquedas de influencias culturales. [...]

3. La murga montevideana tiene una rítmica que le es propia, implícita en su modo de cantar, y explícita en la batería de redoblante, bombo y platillos de entreochoque que la acompaña. Es imposible definir su espíritu con palabras, pero quizás podamos acercarnos a su explicación diciendo que es una rítmica morosa, en principio guaranga [1], que tiende a resbalar. Hay en ella influencias diversas, no muy explícitas, que incluyen gestos rítmicos de otras latitudes de América Latina, además de los de la propia región cultural (el complejo cultural de milonga y tango, lo afromontevideano).

4. Hay, coincidentemente, una gística corporal particular, muy particular, y criterios de movimiento - coreográficos - característicos.

Existe además una característica particularmente interesante: la murga utiliza melodías populares del momento (especialmente las que han estado circulando en el tiempo transcurrido desde el carnaval anterior), o de la memoria colectiva, y prefiere este recurso al de componer músicas nuevas. La creatividad se focaliza en la fagocitación y el ensamblado de melodías preexistentes - que dan lugar a un proceso sintáctico nuevo - vertebradas por textos, estos sí escritos ad hoc.” (AHARONIÁN, Coriún, *Músicas populares del Uruguay*, Universidad de la República-CSEP, Montevideo, 2007, p. 118)

3 WAINER, José, “Ni tan cielo, ni tan azul”, en *Brecha*, Montevideo, 26 de diciembre de 1986, p. 23.

que hablar de la que podría denominarse intelectualidad orgánica—, pero no es traspolable, al menos no automáticamente, para el campo de las culturas populares.

En lo que respecta específicamente al ámbito del carnaval, la censura “operaba como una verdadera caza de brujas entre las palabras, muchas veces más allá de la función que algunas de éstas cumplieran en los textos”.⁴ Se sumaba además un aspecto curioso: el hecho de que en estos textos las autoridades se arrogaban el derecho de introducir cambios⁵.

Varias eran las dependencias estatales vinculadas a la organización y control del carnaval: el Servicio de Actos, Festejos y Espectáculos Públicos de la División Turismo del Departamento de Hoteles, Casinos y Turismo de la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM), la Dirección de Cultura de la IMM y la dependencia del Ministerio del Interior encargada de publicar y hacer cumplir el *Edicto del carnaval*, la Oficina de Espectáculos Públicos y el Instituto Nacional del Menor (del Ministerio de Educación y Cultura) y, por último, la llamada Comisión de Control —o Comisión de Censura—⁶, que supo contar entre sus miembros con oficiales de las Fuerzas Armadas. A su vez, la vigilancia de los espectáculos estaba a cargo de la policía, sus “informantes y agentes de particular que trabajaban para el Servicio de Inteligencia”.⁷

Se suma el contexto del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas, en el que muchas de las murgas consideradas antioficialistas terminaban en los últimos lugares, fruto de decisiones de los jurados, en disonancia con la opinión de críticos y de público especializado: “en 1973 salimos en el vigésimo lugar y en 1976, en el puesto 22; como para decir ‘no salga más’”, señala José María “Catusa” Silva de *Araca La Cana*.⁸

4 MASLÍAH, Leo, “La música popular, censura y represión”, en *La cultura uruguaya. Represión, exilio y democracia*, Montevideo, EBO, 1987, p. 117.

5 Masliah describe con humor la situación: “La lista de palabras que un extraño hechizo potenciaba como antidictatoriales ocupaba buena parte del diccionario. Los letristas de carnaval se veían relegados a la categoría de alumnos de un taller literario en el que la policía ejercía la docencia, poniendo año a año el difícil ejercicio de modificar sólo cuatro o cinco palabras de cada estrofa de un texto sin modificar la métrica [...] y tratando de que las estrofas pudieran conservar algún sentido o —en casos de extrema pericia— el sentido original” (Ibídem). Comenta también que “al autor ‘culto’ de música popular se le pudieron prohibir canciones, se le pudo prohibir cantar, se le pudo incluso encarcelar o torturar; pero a su obra no se le faltó el respeto. En cambio, al otro se le dijo ‘me cambiás esto, esto y esto otro’, como si su trabajo fuera exactamente análogo a la mecánica automotriz. Y quizá lo sea, pero entonces no menos que el de la poesía ‘culto’ que ellos no se atrevieron a tocar” (Masliah, ob. cit., p. 123).

6 Varios libretos de murgas relevados en AGADU traían el sello de “Aprobado por la Comisión de Censura”, como es el caso de La Castigada de La Milonga Nacional de 1974.

7 REMEDI, Gustavo, *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*, Montevideo, Trilce, 1996, p. 110.

8 DE ENRÍQUEZ, Xosé, *Momo Encadenado. Crónica del Carnaval en los años del la dictadura (1972-1985)*, Montevideo, Cruz del Sur, 2004, Montevideo, Uruguay, p 79

Además, los conjuntos eran muchas veces “multados” *a posteriori* del concurso oficial por hacer caso omiso de las indicaciones de censura en sus actuaciones, como sucedió con las murgas *La Soberana* y *La Celeste*, a quienes la comisión de censura, decidió “castigarlas quitándoles 50% del premio que reciban”.⁹

Del *corpus* documental relevado, pocos son los libretos que aluden en el período que se estudia a la censura. *Los Nuevos Saltimbanquis* harán en 1971 alusión a la censura previa, pero sin cuestionarla sino, tomado en sentido literal, dándole la razón a la comisión de censura y aceptando sus razones:

“al fin el letrista trajo la canción de retirada y cuando fui a la censura estaba un poco zafado, con criterio y justicia, cuatro couplet me tacharon”.¹⁰

Ese mismo año, *Los Patos Cabreros* señalan con ironía que la censura no existe para quienes pagan sus apariciones en la televisión. El libreto de esta murga se queja claramente las diferencias que se hacen con las murgas a quienes sí se tacha y censura:

“Están errados y también mal informados / ya se ha terminado, casi todita la restricción / Tanto la tele, la radio, como los diarios / pueden informarle al pueblo sin temor a la sanción / pero a las murgas le siguen tachando en parte / Lo que sin duda es un arte, el de la doble intención / solo la tele está libre de censuras / y porque cualquier caradura paga un millón”.¹¹

En 1974, *Aguante la Tacada* en 1974 se quejaba de no poder dar cuenta de lo acontecido ese año a causa de la censura:

“Han pasado muchas cosas / pero la censura no nos deja hablar / Los dados están echados / y lo que ha pasado tuvo que pasar”.¹²

En general, la censura previa sobre las murgas, se justificaba por el uso de un lenguaje “soez y obsceno”, que debía controlarse y cambiarse, y que en los libretos aparecen tachadas y con cambios sugeridos.¹³

En el año 1972, el libreto de la murga *La Soberana* fue censurado en dos ocasiones: antes de empezar el carnaval y durante el desarrollo del concurso, “cuando la murga fue detenida y obligada a modificar los textos”¹⁴. Su despedida estaba dedicada al “Chueco” Maciel¹⁵, y los censores obligaron a José Alanís a modificar la letra de la

9 Ídem, p 81

10 DE ANDRAYA, Coco, “Presentación”, *Los Nuevos Saltimbanquis*, 1971

11 DE ANDRAYA, Coco, “Couplet: ¡Qué barato que sale ser bueno, sobre todo con lo ajeno!”, *Patos Cabreros*, 1971

12 DE ANDRAYA, Coco, “Saludo presentación”, *Aguante La Tacada*, 1974.

13 DE ENRIQUEZ, Xosé, ob. cit., p. 44

14 Ídem. 52

15 Julio Nelson Maciel Rodríguez, conocido como el “Chueco” Maciel, cayó abatido por la policía en junio de 1971, con veinte años de edad. Su historia es narrada en una canción de Daniel Viglietti que lleva su nombre, y que termina diciendo

retirada y a cambiar *Chueco* por *hombre*, eliminando toda referencia directa al personaje:

“El hombre luchaba de noche y día / la vida expropiaba y la repartía / el hombre vivía, el hombre soñaba / y perdió su vida por lo que anhelaba. / Hay un adiós al hombre / que hoy a todos nos hermana, / compartiendo un quebranto / dice adiós La Soberana. / parte La Soberana por un camino consciente. / marcha La Soberana hacia un destino ferviente / vamos hacia una patria / defendida hasta la muerte”¹⁶

Constancia de la censura son los libretos que la murga vendía en los tablados - impresos antes de ser censurada la letra- para ser comparados con los presentados ante la Comisión de Censura (que luego se sellaba consignando “Aprobado por la Comisión de Censura”). Así, la retirada de *La Soberana* de 1972 aludía claramente a la letra del cantautor Daniel Viglietti, y decía en su texto no censurado:

“Chueco Maciel, tu amor por los hermanos / puso un arma en tus brazos decididos / y saliste a buscar por tus hermanos / el pan que se le niega al oprimido / Tu vida fue una lucha incomprensible / tu vida fue un caer y levantarse / tu silencio fue un llanto de la vida / tu paso fue un querer recuperarse / El carnaval hoy se hace un tanto amargo / el cantegril entiende tu mañana / solidaria en tu paso, a paso largo / hoy te canta en adiós La Soberana.

Dúo: con ojos febriles / hoy la muerte anda / y en los cantegriles / la pena se agranda / los niños son viejos / de miradas serias / y en sus cuerpecitos / golpea la miseria. [...]

Solo: el Chueco luchaba / de noche y de día / la vida expropiaba / y la repartía. [...]

Coro: vamos hacia una patria / defendida hasta la muerte / la patria anhelamos / habrá que conquistar

Solo: para todos o ninguno / la habremos de forjar / porque a nuestro destino / nadie la trampeará / nadie la trampeará.”¹⁷

“Catusa” Silva comenta: “A nosotros nos sacaron ‘La cadena de las fuerzas conjuntas’” en 1973¹⁸. Parte del cuplé en el que la murga decía: “A partir de este

“Los chuecos se junten bien juntos, / bien juntos los pies, / y luego caminen buscando la patria, / la patria de todos, la patria Maciel, / esta patria chueca que no han de torcer / con duras cadenas los pies todos juntos / hemos de vencer”. Tanto la historia del Chueco, que robaba para sus hermanos y sus cohabitantes del *cantegril*, como el tono que ésta adquiere en el texto de Viglietti, son buenas razones para que la despedida de *La Soberana* fuera censurada en 1972.

16 DE ANDRAYA, Coco, “Couplet...”, ob. cit., 1971

17 ALANÍS, José, “Despedida”, *La Soberana*, 1972, Archivo Personal, Archivo AGADU, Nº de obra 57198. La censura, al implicar un cambio importante en la letra, afecta aspectos de la métrica.

18 El cuplé decía: “**Comunicado.** A continuación daremos lectura a un comunicado de la murga Araca la Cana. Fueron puestas a disposición de la justicia de carnaval las siguientes personas: *Por asistencia pública en la ruina (en el grado de faltar medicamentos).* Por coautoría de burocracia en los hospitales y tener berretines de ministro: ESTABLO PURRETE (alias el TORDO) domiciliado en Yanien Lapaz de los Sepultureros N°149.

Comunicado A: por falsificación de votos, privación de libertad. Por apropiación indebida de un submarino y atentado a los conjuntos de carnaval: ELIOCO TREVIRA (alias JESÉ JAMES) domiciliado en Cuando Me Entres A Fallar N°1420. *Por atentado a la constitución vacuna (en el grado de faltar el puchero).* Coautoría de contrabandear ganado al Brasil. Asistencia a grandes ganaderos que se enriquecieron a costillas del sacrificio del pueblo y falsificación de veda – BENDITO TERNERO (alias EL TORO) sin domicilio conocido.

Comunicado B: por omisión de asistencia a los ahorristas del Banco Mercantil. Por ser hinch fanático de River Plate. Por privación de libertad a seiscientos millones de pesos y asistencia a la rosca internacional: PEINARON FACIO (alias EL SABANDIJA) domiciliado en un banco central de la plaza Cagancha. *Por extravío de la Conciencia.* Por haber cambiado de camiseta sin pedir pase y coautoría de engaño a los jubilados: PAULINO EL BENDITO (alias EL TAIMADO) domiciliado en el barrio La Figurita. Hemos dado lectura a un comunicado de la murga Araca la Cana.”.

momento la murga se integra a la cadena oficial del Rey Momo. Fueron puestas a disposición de la justicia las siguientes personas...’, pero lo hacíamos igual en los tablados”.¹⁹

Ese mismo año, y censura de por medio el cuplé de *La Soberana* “Sol de los Libres” pasó a llamarse “Sol de los Humildes”, diciendo: “que a todos calor prodigo, como no hago distinciones me ven como un gran amigo...”,²⁰ en lugar de su letra original, que decía:

“Sol de los Libres / nunca se esconda, y con verdades / ¡Siempre responda! / En nuestro pueblo / hay muchas nubes de confusión / que están cubriendo / el claro cielo de la razón”.²¹

Carlos Prado consigna también: “un año –no me acuerdo el año– nos tacharon toda la letra. No concursamos, quedamos fuera de concurso. Salimos igual. Nos permitían salir pero íbamos en cana cada tres cuerdas, te podrás imaginar. Eran los milicos los que te censuraban la letra”. A pesar de la censura, señala Prado, el director de *Diablos Verdes* prefirió no modificar la letra y mantenerse al margen del concurso “salimos e hicimos lo que nosotros queríamos hacer, y cantamos lo que queríamos cantar. [...] No se corrigió la letra”.²²

Fue 1973 el año en que se retiró de circulación el disco de *Araca la Cana*, que contenía la despedida “La murga compañera”, cuyo texto era:

“Recitado: si el hombre en entrega total vive su vida / Si del hombre no existen deferencias [sic] / Por qué la lucha cruel de consecuencias / Que transformaron al mundo en cruel guarida. / Si el hombre al yugo se entrega sin reparos / Si da su vida en pos de una creencia / Por qué creemos que el llanto es experiencia / Si el hombre vive y muere sin amparo.

Por qué fronteras dividiendo infelices / Por qué se mata cual fiera sanguinaria / Por qué el dolor de tantas cicatrices.

Por qué vivir de eterna penitencia / Si es tu quehacer al que al mundo importa / Por qué a tu costa vive quien no aporta / Si es tu fragua que vive la apariencia.

Por qué no querer que suenen las campanas / Si la sonrisa precoz de un niño nos aguarda / Por qué dejar que el fuego abraza al mundo y arda / Y no extinguirlo con amor por el mañana. [...]

Trío. La humanidad de abajo es / La que persiguen sin cesar.[...]

Solo. El derecho a la verdad. / No lo borra la crueldad. [...]

Los nombres que se utilizan en este libreto refieren a los ministros de la época, excepto el último que alude a Paulino González.

19 DE ENRÍQUEZ, Xosé, ob.c it., p 77

20 Ibídem

21 Ibídem

22 PRADO, Carlos, entrevista realizada en 2003.

En el recuerdo va aflorando la verdad / que el hombre debe / ser libre por igual / y grite a viva voz –Libertad.

Araca es la murga compañera / De un pueblo que construye / Su senda verdadera

Nace en carnaval / Nuestro destino / Forjemos el futuro / Por el camino

Pueblo tu arrogancia es una flor / Que aún marchita vive en su aromar

Nunca vivirás como un mendigo / Porque tú mismo encuentras / Para el traidor castigo.”²³

También los nombres de los conjuntos se censuraban, como recuerda nuevamente Prado: “a partir de *La Soberana* apareció *Momolandia* y a partir de *Momolandia* apareció *La Reina de La Teja*. Como *La Soberana* no estaba más, y no se podían poner nombres que hicieran referencia el uno con el otro se le puso *La Reina de La Teja*. La murga primera que derivó de *La Soberana* fue la *Momolandia*”.²⁴

4. Qué dicen las murgas del golpe de Estado

Tratando de arribar a cuál habría sido la respuesta de las murgas frente a la disolución de las Cámaras y al golpe de Estado del 27 de junio de 1973, se procedió en una primera instancia a relevar los libretos de años anteriores, entendiendo que más allá de la oficialización de la dictadura, el proceso que culminara en éste se viene gestando con anterioridad. Sin embargo, para el caso particular del golpe, es de recibo centrarse en las letras del verano de 1974.

En primer lugar, tomando en cuenta los textos de murgas a los que se ha podido acceder, cabe destacar que de un total de trece murgas relevadas, cinco siquiera mencionan el golpe de Estado, ni nada relativo a la escalada represiva ni a la disolución de las cámaras: *Nos Obligan a Salir*, *Los Saltimbanquis*, *La Milonga Nacional*, *La Colombina*, *La Castigada*. Estas murgas hablan del acontecer del año, pero no mencionan aspectos políticos ni sociales en sus letras en ese año.

Aguante la Tacada parece posicionarse a favor del golpe de Estado, si bien en el verso anterior a los que se consignan a continuación, se queja de la censura²⁵:

“**Coro:** estaba todo podrido / comprobó Juan Pueblo en esta ocasión, / el aire viciado se tomó los vientos / y por lo que vemos fue la salvación.

Solo: ahora la gente labura / no hay paro, ni huelgas, esa es la verdad.”²⁶

23 Ídem, p 79

24 PRADO, Carlos, entrevista realizada en 2003.

25 Cfr: p. XX

26 DE ENRÍQUEZ, Xosé, ob. cit., p. 93

Si se toma este texto citado en forma aislada, y literal, éste aparece como fiel reflejo de cómo el discurso tanto de los sectores dominantes como del aparato del Estado puede permear la producción cultural de los sectores subalternos. La referencia a la pérdida de las libertades individuales y sindicales es significada como la fórmula salvadora para el restablecimiento del orden y funcionamiento normal de la sociedad. El uso del término “salvación” así como la mención al “aire viciado” son conceptos de actores políticos de derecha (de las Fuerzas Conjuntas y del propio presidente de facto Juan María Bordaberry) y que los medios de comunicación reproducen

En *Diablos Verdes* se observa un discurso lleno de metáforas, que habla de nuevos amaneceres y de nuevos hombres que serán forjados por la lucha del pueblo:

“Coro: La esperanza de lograr, la realidad de sus sueños, que luchando con empeño por el bienestar social, que logre la humanidad, que las rejas tan oscuras sean templos de cultura, cantando a la libertad, que la opresión y el terror sean dejados de lado y que el mundo iluminado con los rayos del valor sepa enterrar el cañón en la entraña de la tierra, habrá eterna primavera llena de paz y de amor, por eso los diablos alzan en un canto de esperanza porque haya un mundo mejor, donde no exista egoísmo y el anciano como el niño gocen de más protección, que no sean los olvidados, que hoy viven abandonados en la miseria y dolor, recordando de por vida que fue la lucha de Artigas para lograr, mejorar el Uruguay.”²⁷

En cambio, el discurso de *La Soberana* es mucho más duro con su opinión acerca de los votantes de los partidos tradicionales, llegando incluso a tratarlos despectivamente. Claro ejemplo es el texto del “Cuplé de las Elecciones”, que *La Soberana* presentara en el carnaval de 1972:

“Siempre es el mismo este mecanismo / Que infantilismo con el fetichismo / El magnetismo del gran dogmatismo / Es un modismo del mercantilismo.
Urna: con tanto ismo el humanismo / Se va al abismo / El patriotismo del pueblerismo / Es un espejismo / Si hay mutismo y hay entreguismo / No hay artiguismo”²⁸

Otro aspecto que cabe destacar, es que sólo en los textos de *La Soberana* se observa un discurso que apoya la actividad guerrillera del MLN. Ejemplo claro es la presentación de la murga para el carnaval de 1972, que muestra metafóricamente a la sociedad como una jungla: se nombran varios animales describiendo personajes del quehacer uruguayo y se hace referencia específica a un animal en particular: el topo. Del topo se halagan sus trabajos de ingeniería, sus túneles, aludiendo a la fuga de Punta Carretas:

27 MACHÍN, Deonelli, “Popurri”, *Diablos Verdes*, 1972.

28 ALANIS, José, “Cuplé de las Elecciones”, *La Soberana*, 1972, Archivo Personal, Archivo AGADU, Nº de obra 57198

“La fauna es tan infinita / si manejamos aquello / de que abundan las chanchitas / y los oscuros camellos.
 Pero hay una rara especie, / pues todo aquel que se precie / de locuaz, va a conocerla.
 En nuestra jungla de asfalto / nos vamos introduciendo / y aquí, haremos un alto / para irnos conociendo.
 El topo... es un animal / que a sus costumbres se aferra / y emerge a la realidad / luego de andar bajo tierra.
 Bajo tierra el topo escarba / de sus ingenios se vale / y a la corta o a la larga / Él sabe bien donde sale.
 Los túneles que elabora / con acierto y maestría / gran evidencia atesoran / de mejor ingeniería”²⁹

No es la única mención, en ese momento, ni al MLN-T ni, claro, al episodio que se dio en llamar *El Abuso*, la fuga del Penal de Punta Carretas. Por ejemplo:

“Ando buscando a mi prienda Romualda, por fin te hayo [sic] ya entraba a desesperar. / Pero acá entran y salen lo mismo que en el penal sin pedir permiso a nadie y sin tener que escarbar.”³⁰

“desde Punta Carretas salían cartas en hojillas, y a causa de ese asunto se armó flor de revoltijo, se hicieron mil sumarios, se tomó declaraciones, tanto los presidiarios como el que cuida portones, mas se corrió la bola, que un guardián, petiso y flaco, sacaba las hojillas si le daban pa’ tabaco.”³¹

Además de la fuga de Punta Carretas, también se da cuenta del *vuelo de las palomas*, la fuga de las mujeres de la cárcel de Cabildo:

“Solo: escaparse de la cárcel como se ha podido ver
Coro: hoy es cosa facilonga para el hombre y la mujer
Solo: ciento y pico de varones se escaparon del penal
Coro: pero la de las mujeres esa sí que fue genial
Solo: una de las carceleras o las vio y al mismo tiempo este grito se lo oyó: se nos fueron por el caño, que purgante que les dio.
Coro: Si no agarró la honda [sic] o no entendió y tampoco el de al lado la agarró, espere de esta murga otra actuación porque este pericón se terminó.”³²

Más evidente aún en relación con el MLN-T es el “Cuplé de la Computadora” de 1971, en el que *La Soberana* pone a la murga a dialogar con una computadora que tartamudea, haciendo que ésta diga una y otra vez “tupa”:

“Solo: Si yo quisiera andar paseando / Tranquilamente por la ciudad / Qué ocurriría computadora / En mi paseo habitual
Coro: Todos queremos tranquilamente / Andar las calles en libertad / Qué ocurriría computadora / Aunque precises tartamudear
Computadora: Que tus... papeles / Urgentemente te exigirán / Que tu... paradero / Correctamente tendrás que dar
Solo: Si yo anhelara hacer un viaje / A otros países con ilusión / Tartamudeante computadora / Vivo esperando tu explicación

29 Ídem

30 MACHÍN, Deonelli, “Couplet”, ob. cit., 1972

31 MAESTRIANI, Carmelo, “Pericón”, *La Matraca*, 1971.

32 MAESTRIANI, Carmelo, “Pericón”, *La Matraca*, 1972.

Coro: Si de repente a un país hermano / Uno anhelara feliz viajar / Qué requisitos al ser humano / Otros humanos le pedirán

Computadora: Que tu... pasaje / Muy bien sellado / Tendrá que estar / Que tu... pasaporte / Por si eres tú... / Tendrás que mostrar”³³

El remate del cuplé, más allá del juego de palabras anterior, es más una arenga que una sátira, aprovechando para incluir un discurso que remite al de la izquierda uruguaya:

Solo: Si yo quisiera en nuestra tierra / Algunas cosas poder sembrar / Que me aconsejas computadora / Con tu constante tartamudear.

Coro: Si aquí tenemos muchas hectáreas / Pero se encuentran sin cultivar / Tartamudeante computadora / Cómo se puede solucionar

Computadora: Que tu... parcela / Tal vez un día conseguirás / Que tu... par de brazos / Para lograrlo te bastarán”³⁴

Volviendo a *Diablos Verdes*, otro de sus libretos se centra en el ataque al eslogan “póngale el hombro al país”, que el gobierno de facto utilizó en este período. Con respecto a esto, Antonio Iglesias recordaba: “nos obligan a sacar ‘hombro’, nosotros decíamos entonces ‘póngale el lomo’. En muchos escenarios, cuando actuábamos, rodeaban el tablado con chanchitas, como para crear tensión. Al fin, en el tablado del club Piedras Blancas, un oficial bastante borracho asegura que habíamos dicho ‘hombro’, y detienen a toda la murga”³⁵:

“Pongo y pongo señores el lomo / ¿Dónde pongo señores el lomo? / Yo quise poner el lomo para salvar el país [...]

Esta es la farsa que nació en la realidad, risas llegaron rompiendo la oscuridad, con la ilusión de retornar al dulce sueño del amor y la bondad / ¡Qué hermoso es recordar / nuestra niñez nuestro soñar / cuando la risa era el pan de nuestro ser / y la alegría toda la fuerza vital [...]

Y hoy al mirar en derredor / nos preguntamos cuándo triunfará el amor [...]

Hoy el que era niño es un trabajador / que va buscando el alba de un mañana / en que la libertad ¡sea reina y soberana! [...]

Las flores ante él se inclinarán / las aves le entregarán su trinar / irán hacia ese mundo de mañana / llevando la paloma de la paz”

Una de las dificultades para determinar el posicionamiento de los sectores populares en este proceso tiene vinculación con el papel de la censura y la represión. Se hace difícil para el subgrupo de murgas que no hacen referencia directa al hecho concreto del golpe definir si se trata de un posicionamiento a favor (ya que en sus

33 ALANÍS, José, “Couplet de la computadora”, ob. cit., 1971

34 Ibidem.

35 Ver cuadros adjuntos.

textos se retoma también el discurso hegemónico vinculado al orden y la hermandad oriental) o simplemente de un proceso de autocensura.

Cabe señalar que muchas veces los letristas de una murga lo son de otra, lo que no es dato menor a la hora de determinar si el compromiso con un posicionamiento es del conjunto, de los componentes, de su director o de su letrista.

Cuanto más avanzaba el autoritarismo, los textos de estas murgas fueron permeados por el discurso hegemónico. Muchos conjuntos se referían a los tupamaros como malhechores, ladrones o asesinos. O a las fuerzas de izquierda como aquellas que intentaban implantar “ideas foráneas”, utilizando el mismo término que el propio gobierno. En ese tono se referirán *Patos Cabreros* en 1972 al Frente Amplio, en su despedida dedicada a Pepino, fundador y director desde 1917 de esa murga:

“Y llenos de orgullo gritarle al mundo: Viva mi Uruguay, bendita tierra, cuna de amor y paz. Esto es mi Uruguay, ya no podrán cambiarlo por miles de años. Fuera los que acá ideas foráneas quiéranos implantar. Esta libertad nuestros mayores la legaron y en nuestras venas está.

Hoy no hay vencidos ni vencedor. De la lucha la llama perdió su ardor. Orientales: unámonos. Nuestro sudor sólo el trabajo da frutos de amor.”³⁶

Esta murga, era la misma que planteaba el fin de la censura ese 1971. Sin el contexto de la presentación, ese texto podía hasta ser interpretado como irónico, pero definitivamente no lo es.

5. A modo de cierre

Si bien es imposible demostrar en su cabalidad cuál fue la reacción de los sectores populares frente al golpe de Estado –siempre desde el *corpus* documental que se relevó y partiendo de la base de que la murga como expresión cultural de los sectores populares puede asumirse en tanto producto subalterno–, sí es posible afirmar que ésta no fue ni remotamente homogénea. Porque si bien existió una minoría de conjuntos que desde los inicios de la escalada represiva levantaron un discurso de denuncia y crítica así como de defensa de las organizaciones populares, también

36 MÁRQUEZ, Juan José, “Despedida”, *Patos Cabreros*, 1972, Archivo Personal, AGADU N° de obra 57173

estaban aquellos grupos que o se autocensuraron o permanecieron indiferentes. Por último, existió aquella minoría que no dudó en celebrar el quiebre institucional.

En resumen, las tres murgas que claramente se identifican con el discurso de izquierda, están casualmente vinculadas de alguna u otra forma, por sus dueños, componentes o letristas, a orgánicas partidarias.³⁷

6. Bibliografía y fuentes

- AHARONIÁN, Coriún, Entrevista realizada el 25/04/2003.
- _____, *Músicas populares del Uruguay*, Montevideo, Universidad de la República-CSEP, 2007.
- ALDRIGHI, Clara, *La izquierda armada. La ideología, ética e identidad en el MLN-T*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2005.
- ALFARO, Milita, *Memorias de la bacanal. Vida y milagros del carnaval (1850-1959)*, Montevideo, EBO, 2008.
- _____, *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*, Tomo I “Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1973-1904)”, Montevideo, Trilce.
- BARRIOS, Graciela y PUGLIESE, Leticia, “Política lingüística y dictadura militar: las campañas de defensa de la lengua”, en MARCHESI, Aldo et al., *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 2004.
- BENEDETTI, Mario, en *Cultura en debate. La cultura uruguaya en la recuperación democrática*, Montevideo, Ed. Casa de la Cultura del PCU, 1986.
- BLIXEN, Carina, *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2006.
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza, 1991.
- CAETANO, Gerardo, RILLA, José, *Breve Historia de la dictadura*, Montevideo.
- CHOUITEM, Dorothee, “El tabaldo y la puesta en escena de la alteridad”, en *Lieux et figures de la barbarie*, CECILLE-EA 4074, Université Lille 3, 2006-2008.
- COCIMANO, Gabriel Darío, “El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval”, en *Gazeta de Antropología*, en: http://www.ugr.es/~pwlac/G17_28Gabriel_Dario_Cocimano.html
- CROATTO, Leonardo, *Canto popolare in Uruguay dal 1973 al 1984*, Roma, Tesis de Maestría, inédito, s/d.
- CURI, Jorge, “Sobre teatro independiente e independencia en el teatro”, en *Coloquio de la Cultura, Cinemateca Uruguaya*, Montevideo, 18-21/11/1986.
- Directores de Agrupaciones y Espectáculos Carnavalescos y Populares del Uruguay, *Reglamento del Carnaval*, Montevideo, DAECPU, 2000.
- DE CARVALHO NETO, Paulo, “La murga del carnaval montevidiano”, en “Separata Humanitas”, *Boletín Ecuatoriano de Antropología*, II:1, Quito, Editorial Universitaria, 1960.
- DE ENRÍQUEZ, Xosé, *Momo Encadenado. Crónica del Carnaval en los años de la dictadura (1972-1985)*, Montevideo, Cruz del Sur, 2004.
- DIVERSO, Gustavo, *Murgas. La representación del carnaval*, Montevideo, 1989.
- EAGLETON, Terry, *La idea de Cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona, Paidós, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor “¿De qué hablamos cuando hablamos de lo popular?” en *Materiales para el debate contemporáneo*, Montevideo, CLAEH, 1986.
- _____, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1986.
- GRAMSCI, Antonio, *Literatura y cultura popular*, Tomo I, Buenos Aires, *Cuadernos de Cultura Revolucionaria*, 1974.
- GUERRA, Fabio, “Explíqueme por qué tosió. La radio durante la dictadura”, en *Brecha*, Montevideo, 4 de agosto de 2000.
- LAGO, Sylvia, “Saber esperar”, en *Brecha*, Montevideo, 19 de diciembre de 1986.
- LAMOLLE, Guillermo, LOMBARDO, Edú “Pitufo”, *Sin Disfraz. La murga vista de adentro*, Montevideo, TUMP, 1998.
- LAURNADIE, Olga, “Positivas transformaciones de nuestra cultura”, en *La Hora*, Montevideo, 4 de octubre de 1986.
- MARCHESI, Aldo, “Desde el ‘enemigo interno’ a la ‘reconciliación’”, en *Brecha*, Montevideo, 6 de junio de 2003.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, “Cultura popular”, en ALTAMIRANO, Carlos (dir.), *Términos críticos de sociología de la Cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

37 Antonio Iglesias de *Diablos Verdes* vinculado al Partido Comunista del Uruguay (PCU), José Pepe Alanís vinculado al MLN-T. No es tan claro el caso de José María “Catusa” Silva.

- MARTÍNEZ CARRIL, Manuel, en *Cultura en debate. La cultura uruguaya en la recuperación democrática*, Montevideo, Ed. Casa de la Cultura del PCU, 1986.
- MASLÍAH, Leo, "La música popular, censura y represión", en *La cultura uruguaya. Represión, exilio y democracia*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1987.
- MIRZA, Roger, "1973-1984: Entre la represión y la resistencia", en PÉREZ COTERILLO, Moisés, *Escenarios de dos mundos. Itinerario teatral de Iberoamérica*, T. IV, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988.
- PRADO, Carlos, entrevista realizada en 2003.
- Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana (PEHESA), "La cultura de los sectores populares", en *Punto de Vista*, Año VI, N°18, Buenos Aires, agosto de 1983.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, "Diccionario de la Lengua Española", Madrid, Espasa Calpe, 2001, Vigésima segunda edición.
- REMEDÍ, Gustavo, *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*, Montevideo, Trilce, 1996.
- RIAL, Juan, *Partidos políticos, democracia y autoritarismo*, Tomo II, Montevideo, Centro de Informaciones y Estudios del Uruguay (CIESU)-Ediciones de la Banda Oriental (EBO), 1984.
- RICO, Álvaro, "Del orden político democrático al orden policial del Estado", en *Brecha*, Montevideo, 6 de junio de 2003.
- _____, *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura. Uruguay 1985-2005*, Montevideo, Trilce, 2005.
- SANTOS, Laura, PETRUCCELLI, Alejandro, MORGADE, Pablo, *Música y dictadura. Por qué cantábamos*, Colección "Claves para todos", Buenos Aires, Capital Intelectual-Le Monde Diplomatique, 2008.
- SOSNOWSKI, Saúl, "Represión, exilio y democracia", en *La cultura uruguaya. Represión, exilio y democracia*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1987.
- THOMPSON, E. P., *Costumbres en Común*, Barcelona, Crítica, 1995.
- WAINER, José, "Ni tan cielo, ni tan azul", en *Brecha*, Montevideo, 26 de diciembre de 1986.
- WILLIAMS, Raymond, *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- YÁÑEZ, Ruben, "La represión de la cultura uruguaya por su nueva función en torno al programa popular ante la crisis", en *La cultura uruguaya. Represión, exilio y democracia*, Montevideo, EBO, 1987.
- ZUBIETA, Ana María, *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

7. Libretos de murgas

- ALANÍS, José, *La Soberana*, 1971, Archivo Personal, AGADU N° de Obra 57104
- _____, *La Soberana*, 1972, Archivo Personal, Archivo AGADU, N° de obra 57198
- DE ANDRAYA, Coco, *Los Nuevos Saltimbanquis*, 1971
- _____, *Aguante La Tacada*, 1974
- GAMERO, Eduardo, *Diablos Verdes*, 1971
- LOMBARDO, Eduardo, *La gran Muñeca*, 1995
- MAIDANA, Amílcar, *La Castigada*, 1974
- MACHÍN, Dionelli, MARTÍNEZ, Homero, MAIDANA, Amílcar, Rabindranath, *La Nueva Milonga*, 1972
- _____, *Diablos Verdes*, 1972
- MAESTRANI, Carmelo, *La Matraca*, 1971
- _____, *La Matraca*, 1971
- MÁRQUEZ, Juan José, *Patos Cabreros*, 1971
- _____, *Patos Cabreros*, 1972, Archivo Personal, AGADU N° de obra 57173
- MODERNELL, Carlos, *La Milonga Nacional*, 1974
- SILVA, José María "Catusa", *Araca la Cana*, 1973, Archivo Personal, Archivo AGADU, N° de obra 57303
- SOTO, Carlos, *La Milonga Nacional*, 1968

7. Anexos

LETRAS	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977
aguante la tacada						Coco de Andraya			
araca la cana			Tomás Cortés		José María "Catusa" Silva López		José María "Catusa" Silva López	José María "Catusa" Silva López	
curtidores de hongos								Carlos Modernel	
bacanal en el infierno				Leandro Robella					
asaltantes con patente				Carlos Soto (Doble Filo)					
don bochinche y compañía			Leandro Robella y Juan Kermele						
la censurada				Deonelli Machin "El Diablo" y Jorge Sclavo	Deonelli Machin "El Diablo"				
la castigada						Amílcar Maidana			
la bohemia									Amílcar Maidana
don timoteo			Deonelli Machin "El Diablo"	Amílcar Maidana y Héctor Santana (Bastillo)					Deonelli Machin "El Diablo"
la matraca			Carmelo Maestriani	Carmelo Maestriani	Carmelo Maestriani				
la milonga nacional	Carlos Modernel			Carlos Modernel		Carlos Modernel	Carlos Modernel		Deonelli Machin "El Diablo"
la nueva milonga	Nelson Acuña y Coco De Andraya			Dionelli (Diablo) Machin y Homero Martínez, Amílcar Maidana, Rabindranath	Amílcar Maidana				Germán Sánchez Muradas ("Mantequita")
las lechuzonas	Coco de Andraya							Coco de Andraya	
la sediciosa			Leandro Robella y Juan Kemerle						
las cuarenta			Tito Zibechi						
la pimpinela escarlata			no se consigna						
la nueva ola				Deonelli Machin "El Diablo"					
las marionetas			Edgardo Montañes	Edgardo Montañes	Tito Zibechi	Juan José Márquez (Cocina)			
la soberana	José Milton Alanís		José Milton Alanís	José Milton Alanís					
la sugestiva								Leandro Robella	
los adoquines						Tomás Cortés			
los diablos verdes	Eduardo Gamero		Eduardo Gamero	Deonelli Machin "El Diablo"					
los nuevos saltimbanquis			Coco de Andraya	Coco de Andraya	Coco de Andraya	Coco de Andraya			
los patos crónicos				José Francisco Blanco					
los saltimbanquis				Ángel Ponton (Ventajita)					Amílcar Maidana
nos obligan a salir	Deonelli Machin "El Diablo"								Deonelli Machin "El Diablo"
patos cabreros			Juan José Márquez (Cocina)	Juan José Márquez (Cocina)					

LETRAS	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977
tomás cortés			araca la cana			los adoquines			
Coco de Andraya	la nueva milonga / las lechuzonas		los nuevos saltimbanquis	los nuevos saltimbanquis	los nuevos saltimbanquis	los nuevos saltimbanquis / aguante la tacada		las lechuzonas	
José María (Catusa) Silva López					araca la cana		araca la cana	araca la cana	
Carlos Modernel	la milonga nacional			la milonga nacional		la milonga nacional	la milonga nacional	curtidores de hongos	
Leandro Robella			don bochinche y compañía / la sediciosa		bacanal en el infierno			la sugestiva	
Carlos Soto (Doble Filo)				asaltantes con patente					
Deonelli Machin (El Diablo)	nos obligan a salir		don timoteo	la censurada / la nueva milonga / la nueva ola / los diablos verdes	la censurada				don timoteo / nos obligan a salir
Amílcar Maidana			la nueva milonga	don timoteo	la nueva milonga	la castigada			la bohemia / los saltimbanquis
Carmelo Maestriani			la matraca	la matraca	la matraca				
Germán Sánchez Muradas (Mantequita)									la nueva milonga
Tito Zibechi			las cuarenta		las marionetas				
Juan José (Cocina) Márquez			patos cabreros	patos cabreros		las marionetas			
José Milton Alanís (Pepe Veneno)	la soberana		la soberana	la soberana					
Eduardo Gamero	los diablos verdes		los diablos verdes						
José Francisco Blanco				Los patos crónicos					
Ángel Pontón (Ventajita)				los saltimbanquis					