



MARITA FORNARO BORDOLLI¹

*Escuela Universitaria de Música/Centro de Investigación en
Artes Musicales y Escénicas del Litoral
Noroeste. Universidad de la República, Uruguay*

Diálogos y resistencia: la presencia de la música española en la creación popular uruguaya

Este trabajo se ocupa de la vinculación entre manifestaciones de música popular uruguaya y española, con centro en aquéllas que responden a las llamadas “identidades de resistencia”. Se analizan los repertorios tradicionales y populares mediatizados que evidencian elementos de origen hispano utilizados con esta función, en especial durante el período de dictadura cívico-militar que sufrió Uruguay entre 1972 y 1985. Se consideran aspectos del canto payadresco, históricamente vinculado al “cantar opinando”, los géneros líricos resultantes de reelaboraciones locales de elementos españoles (cielito, milonga...) y expresiones de la murga hispanouruguaya. Respecto a esta última, se citan casos de *contrafacta* de particular valor simbólico. Se analizan en estos repertorios los mecanismos de reacción con respecto a la censura y los procedimientos para burlarla, entre ellos la resemantización, el uso de metáforas poéticas y de citas musicales.

Palabras clave: música popular uruguaya, música popular española, identidades de resistencia, música mediatizada, inmigración y música popular, Canto Popular Uruguayo, música y dictadura, canto payadresco, murga hispanouruguaya.

This article examines the connection between expressions of Uruguayan and Spanish popular music, focusing on those corresponding to so-called “resistance identities”. Mediatized popular and traditional repertoires are analysed, demonstrating elements of a Spanish origin used for this purpose, especially during the civic-military dictatorship in Uruguay that lasted from 1972 to 1985. The present study looks at aspects of the canto payadresco, historically linked to “cantar opinando” (literally, singing while expressing one’s opinion), the lyric genres resulting from local re-workings of Spanish elements (cielito, milonga...) and expressions from popular theatre groups at Uruguayan Carnival (murgas). In regard to the latter, particularly symbolic cases of contrafacta are cited. Mechanisms of reaction with respect to censorship and the methods used to circumvent it, including re-semantization, the use of poetic metaphors and musical quotation, are analysed in these repertoires.

Keywords: Uruguayan popular music, Spanish popular music, resistance identities, mediatized music, immigration and popular music, Uruguayan Popular Song, music and dictatorship, canto payadresco, murga hispanouruguaya.

¹ La elaboración de este artículo ha tenido lugar en el marco del Proyecto I+D “Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica” (Ref.: HAR2009-10865) de la Universidad de Oviedo. Responsable académico Ángel Medina Álvarez.

Este trabajo tiene por objetivo analizar las relaciones entre la música popular española y la uruguaya, con centro en las manifestaciones vinculadas a las músicas que responden a las llamadas “identidades de resistencia”. De ahí que parta de los repertorios tradicionales y populares mediatizados que evidencian elementos de origen hispano, para considerar cómo la reelaboración de esos elementos poético-musicales expresan relaciones de protesta y resistencia, en especial durante el período de dictadura cívico-militar que sufrió Uruguay entre 1972 y 1985.

Espanoles en Uruguay: la inmigración y después

El proceso de inmigración española que comienza con la fundación de Montevideo en 1726 se detiene, por lo menos en cuanto a flujos significativos, hacia 1930, para presentar, hacia fines del siglo XX, una reversión del movimiento, cuando las sucesivas crisis económicas y luego la dictadura cívico-militar —con situaciones conflictivas en los años inmediatamente anteriores— llevan a los uruguayos a iniciar una diáspora que incluye a España como uno de los destinos prioritarios. Esta reversión cesa al iniciarse la segunda década del siglo XXI, en la que tiene lugar la profundización de la crisis económica europea y un relativo bienestar económico en el país de origen, circunstancias que favorecen un movimiento moderado de retorno al país.

Respecto a las principales regiones que aportan inmigrantes entre los siglos XVIII a XX, se destacan para Uruguay los aportes de Galicia, Castilla-León, Asturias, Cataluña, País Vasco, Islas Canarias. Esto se corresponde aproximadamente con las regiones que mayor participación tuvieron en el movimiento migratorio en general, tal como lo señalan investigadores españoles como Naranjo³. Respecto a destinos, el Río de la Plata se perfila como el más importante para el período 1880-1930, con Argentina como principal país receptor y Uruguay en cuarto lugar a nivel iberoamericano, luego de Cuba y Brasil. Las condiciones especiales de recepción de los inmigrantes en Uruguay han sido analizadas por investigadores españoles y uruguayos, con seguimiento de la legislación que favoreció la elección de esta nación por los emigrantes. Los beneficios legislativos se unieron a la característica común de este período, en el que los emigrantes ya no van en pos de los sueños mineros, sino de las tierras de la vertiente atlántica, con

² Utilizamos el concepto según Manuel Castells: *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Vol. 2. *EL poder de la identidad*, Madrid, Alianza, 1997.

³ Consuelo Naranjo Orovio: “Análisis cuantitativo”, en *Historia general de la emigración española a Iberoamérica*, Pedro A. Vives Azancot, Pepa Vega y Jesús Oyamburu (coords.), vol. I, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 1992, pp. 181 y 183.

sus ciudades-puerto y su riqueza agropecuaria. Elda González⁴ anota que, a pesar de los problemas de organización de la recepción, “Uruguay desplegó en otros aspectos –como prácticamente ningún otro país americano– una política social de favorecer a los extranjeros”. Esta política cesa en la década de 1930.

El aporte de los inmigrantes aparece en la música popular que se elabora localmente a través de géneros y diferentes tipos de elementos de la música popular española, que en una clasificación general pueden agruparse en:

- a) los elementos tradicionales llegados con los inmigrantes desde la Colonia hasta las primeras décadas del siglo XX.
- b) los repertorios de diferentes culturas comprendidas en territorio español, interpretados por los miembros de asociaciones regionales. Se destaca en este sentido la práctica de música y danza en “Casa de Galicia”, entidad que nace, como tantas otras españolas e italianas, como sociedad de socorros mutuos.

En el siglo XX deben tenerse en cuenta, además:

- a) los repertorios vinculados a la Guerra Civil española; Uruguay tuvo una importante presencia de exiliados republicanos.
- b) la música popular española difundida a través del disco y la radio.

En la música tradicional, el trabajo comparativo realizado durante el Proyecto “Raíces ibéricas de la música tradicional uruguaya”⁵ y prolongado luego de dicho Proyecto hasta la actualidad, nos ha llevado a proponer un marcado predominio de los aportes del área castellana en la música tradicional uruguaya de raíz hispana, apreciables en la estética de los diversos repertorios, desde el más intimista del cancionero infantil destinado a los niños hasta el repertorio de danzas profanas. En segundo término debe citarse la influencia andaluza, con dos áreas de especial relevancia: la murga, surgida como expresión carnavalesca, por un lado, y rasgos estilísticos en la música para guitarra, por otro.

Hemos establecido tres tipos básicos de repertorios según el grado de reelaboración regional, que no pretenden ser tajantes, ya que el diferente grado de elaboración de los aspectos poéticos y de los musicales problematiza la inserción de algunas manifestaciones:

a) *repertorios con grado mínimo de reelaboración*: las expresiones integrantes del llamado “Cancionero Europeo Antiguo”⁶, en especial el romance cantado.

⁴ Elda González: “La llegada”, en *Historia general de la emigración española a Iberoamérica...*, p. 262.

⁵ Proyecto I+D financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, 1996-1998.

⁶ Sobre el concepto de un “Cancionero Europeo Antiguo”, véase Carlos Vega: *Panorama de la música tradicional argentina*, Buenos Aires, Centurión, 1944; Lauro Ayestarán: *El folklore musical uruguayo*, Montevideo, Arca, 1967; Marita Fornaro: “El ‘Cancionero Europeo Antiguo’ presente en el Uruguay”,

b) *repertorios de reelaboración media*: la murga carnavalesca, la payada o canto “de improviso”, la música que acompaña expresiones coreográficas derivadas de la contradanza.

c) *repertorios de máxima reelaboración*: las especies líricas de función profana. Para estas expresiones no es posible establecer una filiación con géneros españoles, sino identificar elementos de determinada región. Incluso este trabajo se hace dificultoso en algunos casos, debido al intenso sincretismo de repertorios y estilos concretado en diferentes momentos históricos, tanto en España como en Uruguay.

En todas estas manifestaciones es evidente una mayor conservación de los elementos literarios que de los musicales. Esto es válido para los tres tipos de repertorio identificados. En este trabajo nos ocuparemos de los repertorios de reelaboración media y máxima, puesto que los géneros que los integran han sido los protagonistas de los diferentes tipos de canción de resistencia.

Respecto a las músicas popularizadas a través de la radio, el disco y el cine, tienen una fuerte presencia en Uruguay a lo largo del siglo XX. Ya nos hemos ocupado de la presencia de cupletistas en los principales teatros uruguayos⁷. La radio amplía esta influencia, y figuras como Carmen Sevilla, Lola Flores o Joselito, por citar sólo a tres, son conocidas por varias generaciones de públicos uruguayos. Hemos ubicado testimonios de la presencia de algunos de estos intérpretes en Montevideo, a través de grabaciones conservadas en las radiodifusoras.

Junto a estos repertorios, la llamada “canción de texto” española influye fuertemente en la canción de protesta uruguaya de la década de 1970. Algunos autores e intérpretes fueron especialmente significativos para el movimiento identificado como “Canto Popular Uruguayo”: Paco Ibáñez, Joan Manuel Serrat, Jarcha. Canciones como *Libertad sin ira* de Baladés y Herrero, interpretada por este último grupo, *A galopar* de Rafael Alberti musicalizada por Ibáñez, o *Para la libertad*, poema de Miguel Hernández con música de Serrat, fueron reapropiadas por un público que se constituye en una comunidad con una identidad de resistencia. En este momento estamos trabajando sobre la recepción de determinados temas e intérpretes en los contextos dictatoriales de España y Uruguay, que no siempre fueron los mismos para unos y otros. En este aspecto, en el reciente seminario “Música y dictadura: los casos de España, Chile, Argentina y Uruguay” reali-

Anales de las Terceras Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1988.

⁷ Marita Fornaro, Marta Salom, Graciela Carreño, Jimena Buxedas y Cecilia Mauttoni: “Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo (1856-1930): zarzuelas, sainetes, cupleteras y tangos...”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 13, 2007.

zado en la Escuela Universitaria de Música en 2012⁸, se discutió ampliamente este problema a investigar, por ejemplo, sobre los casos de Serrat y Nino Bravo. El tema, enfocado desde la recepción, ofrece dificultades metodológicas para su trabajo, pero también un campo de especial fertilidad que será objeto de investigación en el futuro.

Música e identidades de resistencia

En primer lugar, debe señalarse una elaboración de repertorios poético-musicales de base hispana que, con diferentes procesos de sincretismo en América, fueron el vehículo para cantar la resistencia al propio Imperio Español en las luchas independentistas, en un proceso que en la actualidad, a poco tiempo de los festejos de los Bicentenarios americanos, adquiere propiamente el concepto de diálogos que dio lugar al Proyecto en cuyo marco transcurre esta investigación. Así, en el Río de la Plata, géneros surgidos de reelaboraciones locales de las tradiciones hispanas se constituyeron en vehículo de ese cantar independentista. Desde el punto de vista poético, la cuarteta consonantada en los versos pares y la décima espinela tuvieron la mayor popularidad en este contexto; desde lo musical, lo tuvieron el cielito –derivado local del romance–, el estilo, la milonga; en las expresiones coreográficas, muchas veces cantadas, las llamadas “hijas de la contradanza”: pericón, cielito y media caña. Los cielitos patrióticos de Bartolomé Hidalgo (1788-1822), un poeta letrado –un mulato, aspecto que nunca aparece en los textos escolares– considerado fundador de la poesía gauchesca⁹ rioplatense, partieron de la tradición oral y experimentaron un destino cíclico que los mantiene vigentes hasta hoy, musicalizados por intérpretes del canto popular mediatizado. Extraemos dos cuartetas de su *Cielito a la venida de la expedición española al Río de la Plata*, difundido en Buenos Aires, en 1819 a través de un pliego suelto. Aparece aquí un recurso utilizado reiteradamente por Hidalgo, el de hablarle directamente al rey Fernando VII.

La Patria viene a quitarnos
La expedición española
Cuando guste, D. Fernando
Agárrela... por la cola

⁸ Con la participación de Gemma Pérez Zalduondo (Universidad de Granada), Germán Gan Queda (Universidad Autónoma de Barcelona), Pablo Alabarces (Universidad de Buenos Aires), Laura Jordán (Universidad Laval), Marita Fornaro (Universidad de la República), en un Seminario financiado por la Comisión Sectorial de Educación Permanente de la UdelaR.

⁹ La poesía gauchesca se diferencia de la poesía tradicional, ya que es poesía académica inspirada en el gaucho, en su idealización; utiliza un vocabulario gauchesco o supuestamente gauchesco.

/.../

Ellos dirán: Viva el Rey.
 Nosotros: la Yndependencia.
 quiénes son más corajudos
 Ya lo dirá la *esperiencia*.

Cielito, cielo que sí,
 Aquí no se les afloja,
 Y entre las bolas y el lazo
 Amigo Fernando escoja¹⁰.

Este tipo de producción da idea de la reelaboración de los géneros heredados de España, en este caso, para un cancionero de las revoluciones latinoamericanas. El ejemplo puede considerarse un antecedente de la utilización de estos géneros en el canto de resistencia a la dictadura que tuvo lugar en Uruguay durante el último cuarto del siglo XX. Por otra parte, los cielitos de Hidalgo fueron cantados por diversos intérpretes uruguayos y argentinos con diferentes funcionalidades, entre ellas, la de un cantar historicista que los resemantizó como canciones de protesta a situaciones de dominación. También fueron compuestos cielitos en la segunda mitad del siglo XX, como es el caso del *Cielo de los Tupamaros*, de Osiris Rodríguez Castillos.

La dictadura se instala en Uruguay entre junio de 1973¹¹ y marzo de 1986, pero ya desde 1971 el régimen de derecho constitucional había sido violentado con medidas como la suspensión de garantías constitucionales y la “Ley de Seguridad del Estado”. Junto a esta suspensión de derechos, aparece la censura y la persecución de creadores e intérpretes. Nos ocuparemos aquí de algunos géneros poético-musicales de origen hispánico que son utilizados en la música popular en el contexto de protesta y resistencia respecto a la situación de dictadura.

En primer lugar debe citarse el canto payadresco. La improvisación y el torneo poético de origen medieval llegaron al Río de la Plata a través de España y, como en varias regiones de América, conservaron muchos aspectos de la lírica hispánica, pero reelaboraron marcadamente el vehículo musical. En Argentina y Uruguay, que comparten esta tradición repentista hasta nuestros días, la poesía se compuso sobre todo en décima espinela y

¹⁰ *Cielitos y diálogos patrióticos de Bartolomé Hidalgo seguidos de La primitiva poesía gauchesca (1812-1838) por Lauro Ayestarán*, Montevideo, Arca, 1977, pp. 15-17.

¹¹ El 27 de junio de 1973 se disuelven las Cámaras de Senadores y Diputados y se crea el Consejo de Estado; el 28 de octubre se interviene la Universidad de la República y se detiene al Rector, Decanos y demás autoridades; el 28 de noviembre se ilegalizan partidos y agrupaciones políticas y gremiales.

en cuartetos. La décima fue la forma más popular, y el acompañamiento se dio *por cifra* o *por milonga*. Se identifican dos grandes tipos de *repentismo* o *canto de improviso*: el individual, en el que un payador crea sus versos sobre un tema dado, y la *payada de contrapunto* o *desafío* entre dos improvisadores, ocasionalmente entre tres.

La práctica del *improviso* está documentada para los siglos XVIII y XIX en las “pulperías” de campaña, acompañando fiestas rurales con ocasión de tareas ganaderas, y también en las gestas de resistencia, como la defensa del Montevideo español ante las Invasiones Inglesas al Río de la Plata (1806-1807) y la revolución independentista. Los relatos de viajeros y cronistas abundan en referencias al canto masculino a solo, acompañado de guitarra, y específicamente al canto improvisado. Es clásica la observación de Concolorcorvo, quien en 1773 comenta para la Banda Oriental del Uruguay: “se hacen de una guitarrita que aprenden a tocar muy mal y a cantar desentonadamente varias coplas que estropean y muchas que sacan de su cabeza”¹².

En muchas de estas crónicas la poesía payadoresca y sus portadores son descritos desde una profunda alteridad: el habitante del campo rioplatense y el gaucho, en especial, son sentidos como “el Otro”. Su quehacer se asimila a estados de barbarie; pertenecen a las clases inferiores, y el hacer música se opone a la laboriosidad esperable desde las ciudades. El gaucho, producto del mestizaje entre españoles, portugueses y culturas indígenas de la región, es considerado la amenaza del proceso civilizatorio. Ese “otro” se transforma en “nosotros” cuando las élites argentinas y uruguayas, ya lograda la independencia de los dos países, necesitan construir un universo simbólico que sostenga una identidad diferenciada. Y comienza entonces a forjarse en el imaginario rioplatense una figura idealizada que asocia al gaucho con el valor, con la libertad; su música, sobre todo la del payador que “canta opinando”, también adquiere ese estatus¹³.

Desde fines del siglo XIX las creaciones de los payadores se han transmitido a través de pliegos sueltos, folletos, pequeños libros, de los que existen cientos en Argentina y Uruguay, en un formidable ejemplo de cultura popular escrita. Algunos de los enfrentamientos más famosos fueron transcritos en Argentina mediante taquigrafía y luego impresos. Pero el más importante medio de difusión a lo largo de la segunda mitad del siglo XX fue

¹² Concolorcorvo [Alonso Carrió de La Vándera]: *El Lazarillo de Ciegos Caminantes desde Buenos Aires hasta Lima. 1773*, Buenos Aires, Ediciones Argentinas Solar, 1942, p. 33.

¹³ Sobre este tema véase Marita Fornaro: “La guitarra popular y académica en Uruguay: una historia de encuentros”, *La guitarra en la historia*, vol. XI, Eusebio Rioja (coord.), Córdoba (España), Ediciones de la Posada, 2000. Para Argentina, Melanie Plesch: “La silenciosa guitarra de la barbarie: Aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX”, *Música e Investigación 4. Revista del Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega»*, 1999.

la radio. Un hito importante en este aspecto lo constituyó la “Gran Cruzada Gaucha” de 1955, organizada desde Uruguay por Dalton Rosas Riolfo, en un movimiento que nucleó a payadores uruguayos y argentinos.

El carácter de “cantar opinando” hizo de la payada un vehículo de resistencia durante el período dictatorial, con una figura de especial destaque, Carlos Molina. Fue conocido como “el payador anarquista” y “el payador libertario”, con numerosos textos publicados –varios de ellos son pequeños libros que se acercan a la literatura de cordel– y discografía disponible. El compromiso ideológico de Molina motivó su encarcelamiento en Argentina. Un episodio ocurrido en 1956, transformado ya en leyenda, puede dar idea de la profundidad de ese compromiso y de la conexión popular con el arte payadoresco. El duelo poético de Molina con el payador Héctor Umpiérrez, de conocida adhesión a gobiernos de derechas e incluso anticonstitucionales, se continuó fuera del escenario, con facones; Umpiérrez resultó malherido, y una radioemisora organizó una misa por su recuperación.

Recogemos un fragmento de *Idealismo*, creación de Carlos Molina publicada ese mismo año de 1956 en *Cantándole al pueblo. Cantos libertarios y poemas rurales*¹⁴. Puede apreciarse el tipo de vocabulario “culto” –en el sentido humanista del término– utilizado y algunos tópicos desarrollados tradicionalmente por los payadores: el bagaje del canto improvisado, el continuo viaje del payador, la dedicatoria al pueblo, el valor ético de un cantar que no se vende, la temática sentenciosa.

Vengo con mis Ideales
 como un celestial bagaje
 traigo desgarrado el traje
 de cruzar tantos zarzales.
 No vengo a urdir funerales
 para una muerta esperanza
 mientras el Miedo descansa
 serán mis épicos velos
 el beso de los pañuelos
 para el sudor del que avanza.

Nunca el efluvio del oro
 Que fundió extraño crisol
 Consiguió eclipsar el sol
 De mi cántico sonoro.
 Soy idólatra, que adoro
 En el altar de mi pecho

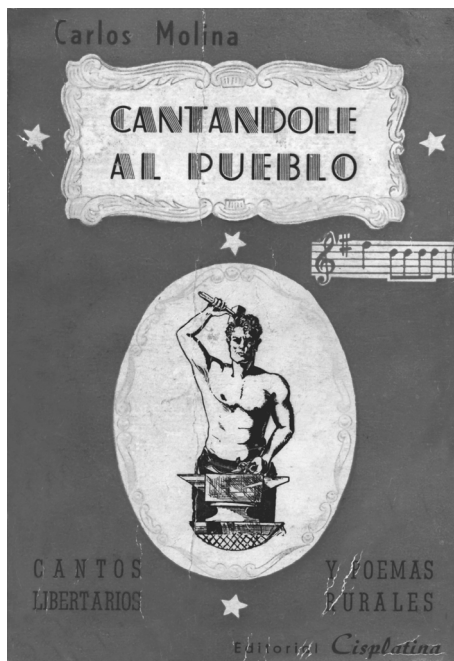
¹⁴ Carlos Molina: *Cantándole al pueblo. Cantos libertarios y poemas rurales*, Prólogo de Emilio Frugoni, Montevideo, Editorial Cisplatina, 1956, p. 77.

A este Dios viejo y maltrecho
Porque entre befas se ahoga
No vale Dios por la toga
Vale más por lo que ha hecho.

Es de anotar la inclusión en este libro de un prólogo de Emilio Frugoni¹⁵, político y poeta que comenta la importancia de la radio y el disco como medios a los que se ha adaptado el payador, “para no permanecer como una anacrónica supervivencia del pasado o un pintoresco fósil viviente”; marcando la cercanía ideológica, cita un texto de su propia autoría para afirmar que “la guitarra puede también servir para poner a los hombres de pie”¹⁶. Cultura popular y cultura erudita se unen aquí a través de una posición ideológica de resistencia.

En la actualidad, la creación de textos según las normas de la payada tiene fuerte presencia en internet, con páginas que recogen versos escritos, despojados de su acompañamiento musical, y con normas más laxas que las de los enfrentamientos profesionales. Las comunidades de exiliados protagonizan algunos de estos sitios web, como es el caso del uruguayo *laredota.com*, cuyo nombre alude a un episodio histórico de la gesta de José Artigas, prócer uruguayo.

También debe mencionarse como expresión de resistencia a la dictadura sufrida por Uruguay y al período inmediatamente anterior, la producción de las grandes figuras de la música popular de raíz tradicional que debieron exiliarse durante este período. Ya nos hemos ocupado de este tema¹⁷. Nos interesa aquí detenernos en el hecho de que para que una canción, un creador (incluidos los de música académica) o un espectáculo se conside-



Carátula de *Cantándole al pueblo*.
Cantos libertarios y poemas rurales,
poemas del payador Carlos Molina, 1956

¹⁵ Emilio Frugoni (1889-1969) fue abogado, poeta, Decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de la República, uno de los fundadores del Partido Socialista del Uruguay, creado en 1910, su primer secretario, y el primer diputado socialista en Uruguay.

¹⁶ Carlos Molina: *Cantándole al pueblo...*, pp. 7-8.

¹⁷ Marita Fornaro: “Patria adentro, patria afuera: canción e ideología en la música popular uruguayana hasta 1985”, *Boletín Música de Casa de las Américas*, N° 23, 2009.

rara “peligroso” y fuera objeto de censura no era necesario un texto explícitamente contrario al régimen de dictadura. Los hubo, y muy evidentes, pero también la censura podía aplicarse por la filiación política de un creador, o por los motivos más caprichosos. A su vez, la censura generó autocensura, y también caminos alternativos de comunicación: metáforas literarias, resemantización de textos, citas musicales. Seleccionamos para este trabajo dos temas de Washington Benavides, el poeta que ha sido musicalizado con mayor frecuencia en la historia de la música popular uruguaya, quien también sufrió la censura, el desempleo y la marginación antes (su libro *Tata Vizcacha* fue quemado en la plaza pública de su ciudad natal, Tacuarembó, en 1955) y durante el período de dictadura.

El primero corresponde a *La patria, compañero* de Washington Benavides y Héctor Numa Moraes, cuyo texto es claramente explícito; esta canción, compuesta en 1970, pasó a ser una especie de himno de denuncia y oposición. Héctor Numa Moraes fue la primera de las grandes figuras de la canción popular de raíz tradicional que debió optar por el exilio, en 1972.

Mirás un niño, y otro, y luego muchos más
 sus ojos nada dicen, sus bocas piden pan
 mirás los jubilados que ya no pueden más
 sin entender, reunidos, lo que les pasará
 Y ves los pensionistas, fantasmas sin hogar
 seguidos del invierno, mirando sin mirar,
 mirando sin mirar...
 La patria te dijeron, y te dijeron mal
 la patria, la de Artigas, la tendremos que hallar
 la tendremos que hallar, por más que se nos vuelva
 aguja en un pajar...
 La alambraron amigos de Lecor¹⁸ o de Alvear
 y los que traicionaron a Artigas, además...
 La patria te dijeron, y te dijeron mal
 la patria, la de Artigas, la tendremos que hallar
 la tendremos que hallar, por más que se nos vuelva
 aguja en un pajar...
 La patria, compañero, la vamos a encontrar
 la vamos a encontrar!

La música de esta canción se acerca al ritmo de huella, uno de los derivados rioplatenses del complejo coreográfico-musical de la contradanza. Entrevistado para este trabajo, Héctor Numa Moraes comenta el proceso

¹⁸ Carlos Federico Lecor, militar portugués, quien en 1817 ocupa la ciudad de Montevideo y llega a ser su gobernador con el apoyo de elementos locales. Carlos María de Alvear, una de las figuras más polémicas de la historia argentina del siglo XIX, también se enfrenta a las fuerzas revolucionarias de Artigas.

compositivo que nos interesa para acercarnos a las motivaciones que estuvieron detrás de la selección de géneros literarios y musicales. El músico trabajó a partir del texto de Benavides. Numa Moraes recuerda:

Pensé la música como una huella¹⁹, por el tema heroico. Pero los versos no me permitían que fuera realmente una huella. Conservé el tono menor de la huella y el tipo de rasguído, pero la música se fue hacia otra cosa, aunque conservando un aire de huella. Surgió de una sola vez, tenía un grabador cerca, fue casi una improvisación.

El segundo ejemplo es un caso de cantar metafórico, y se trata del disco “Las Quemadas”, de Eduardo Darnauchans. Este disco LD, editado en pleno período dictatorial, es, desde su título (que es también el nombre de uno de los “surcos”), una referencia metafórica a los tiempos que se vivían; las metáforas poéticas y las citas musicales están destinadas a diferentes niveles de escucha, y ya desde el título, el disco es ejemplo de ese “trovar oscuro” que permitía sortear la censura. Como comenta el propio Benavides: “Porque *Las Quemadas*, título de una de las milongas, plantea precisamente el mundo urbano como un mundo muy complejo, una pelea cotidiana, y *Las Quemadas* es de alguna manera la metáfora de la posibilidad de limpiar esa atmósfera”²⁰.

Todo el arrebato urbano
la cotidiana pelea
se resuelve en este humo
en cenizas que aletean,
en el acre olor a muerte
que es el olor de las quemadas
basurales de este mundo
tan desigual que subleva.

En cuanto a citas musicales, en este vinilo aparece el sonido del cuarteto de guitarras y guitarrón uruguayo característico del acompañamiento de Alfredo Zitarrosa, exiliado en 1976, y una imitación del timbre de la *viola caipira* del nordeste de Brasil, concebido en el arreglo como homenaje a Geraldo Vandré, cantautor brasileño que en ese momento se creía asesinado por la dictadura de ese país²¹.

¹⁹ La huella tiene una estructura poética que alterna versos de cinco y siete sílabas.

²⁰ Entrevistado en 2009 para la edición crítica de *Las Quemadas*.

²¹ Sobre este tema véase Marita Fornaro: “Las Quemadas: entre el agua y el humo, la misma sed”. *Las Quemadas* de Eduardo Darnauchans. Edición crítica”, Montevideo, Sondor/EUM. Librillo de edición en CD.

Las *Quemas* es también un ejemplo de autocensura por parte de los creadores del disco y del propio sello editor, Sondor. Cuando se edita el disco, en una arriesgada apuesta política y comercial asumida por su director, Enrique Abal Oliú —uno de los responsables del desarrollo del movimiento llamado “Canto Popular Uruguayo”, que surge como respuesta al exilio de las grandes figuras de la década de 1960—, Eduardo Darnauchans se había exiliado en Buenos Aires, debido a la preocupación de su familia por su filiación comunista. El propio músico recuerda: “Hasta que un día de 1975 llega un amigo y me dice: ‘Darno, vengo a entregarte esto desde Montevideo’. Era un paquete con *Las Quemas*. Para mí fue algo muy importante, sinceramente pensaba que nunca más iba a tocar. Además no lo pude escuchar porque no tenía tocadiscos”²².

La murga como canto de resistencia

La murga hispanouruguaya nace como expresión carnavalesca, como un tipo de teatro popular que, siguiendo el modelo de algunos tipos de murgas y chirigotas españolas, está constituido por un coro polifónico tradicionalmente masculino acompañado de una “batería” de bombo, platillo y redoblante (también guitarra en las últimas décadas). Se caracteriza por un fuerte componente de crítica y sátira construido en parte sobre el uso del *contrafactum* y, con menor frecuencia, de citas musicales que en sí mismas son satíricas. El repertorio tradicional sigue, básicamente, el modelo español: Saludo o Presentación, generalmente dedicada al tema del carnaval y al retorno de la murga; los cuplés de actualidad, que comentan acontecimientos del ciclo anual y temas generales, y la Retirada o Despedida, también dedicada a un tema, pero en la que se vuelve generalmente al tema del carácter cíclico del carnaval.

El caso de la murga es un ejemplo de la preocupación por los orígenes españoles de un género de fuerte presencia en Uruguay. Durante décadas, su origen gaditano y, en concreto, a partir de un episodio protagonizado por músicos de zarzuela que formaron en Montevideo la murga “La Gaitana”, adquirió la dimensión de una leyenda, pero que también se dio por verdad histórica, ignorando antecedentes históricos en el carnaval de Montevideo. En el comienzo de nuestra investigación sobre estos conjuntos trabajamos con materiales bibliográficos y de archivos españoles (de Andalucía, Extremadura y Castilla) y llevamos a cabo trabajo de campo en Uruguay y España (Andalucía y Extremadura). Por otra parte, cabe anotar que la

²² Nelson Díaz: *Memorias de un trovador. Conversaciones con Darnauchans*, Montevideo, Planeta, 2008, p. 56.

presencia de murgas en el resto de Uruguay, que también siguen el modelo sincrético surgido en Montevideo, ha sido nuestra preocupación desde comienzos de este siglo. Consideramos que el problema de los orígenes de la murga y el enfoque predominantemente capitalino de las investigaciones precedentes impidieron ocuparse de un proceso que continúa hasta hoy: hacia dónde fue la murga, en una difusión que permite encontrar conjuntos que conservan la estructura y el tipo de repertorio anotado para los conjuntos españoles en pequeñas localidades de todo el país²³.

El carácter de crítica social y política, ya presente en las murgas de diferentes regiones de España, permitió que este tipo de manifestación tuviera un papel predominante en la crítica al régimen dictatorial desarrollado en Uruguay entre 1973 y 1985. Esta función del género llevó, incluso, al surgimiento de clasificaciones de carácter *emic* elaboradas por las propias agrupaciones murgueras, que diferenciaban la «murga-mensaje», o «murga compañera», generalmente asociada a grupos de barrios montevideanos de mayor movimiento contestatario, de la «murga-murga», aquella que asumía un menor compromiso político pero que también se caracterizaba por la conservación de aspectos estéticos tradicionales. Esta clasificación supuso, en muchos casos, una connotación geográfica dentro de la ciudad de Montevideo, pues se asociaban los tipos de actitud murguera con determinados barrios de tradición más o menos contestataria. Como puede apreciarse, se unían en esta clasificación connotaciones ideológicas, estéticas, e incluso espaciales. Estas categorías llegaron a ser tajantes en ciertos momentos del proceso político, y se fueron desdibujando al terminar el proceso dictatorial, si bien hasta hoy los seguidores de determinados conjuntos reivindican su posicionamiento respecto al régimen dictatorial. En uno de nuestros primeros trabajos sobre el tema²⁴, citábamos testimonios recogidos por Alfaro y Bai a un año de la restauración de la democracia en el país. Tito Pastana, director de “La Nueva Milonga”, presentaba así su actitud frente a la función de la murga:

-Usted es el creador de la expresión «murga-murga». ¿Qué es para usted la murga-murga?

-Entiendo que la murga-murga fue siempre mensaje para el pueblo. No lo inventaron estas murgas nuevas. Tiene la mía que, desde que salió, salió dando chicle. Y las anteriores también. Tiene letras que son casi más inflamatorias que éstas. No sé. Es una característica que viene del gobierno de facto. Ellos protestaban indignados. Nosotros protestábamos también pero en forma risueña, para divertir al

²³ Marita Fornaro: “*Los cantos inmigrantes se mezclaron...* La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes” *El Sonido de la Cultura. Textos de Antropología de la Música*. Revista Antropología N° 15-16, 1999, pp. 139-170. También en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/fornaro/htm>

²⁴ M. Fornaro: “*Los cantos inmigrantes se mezclaron...*”

pueblo. El pueblo está amargado, muerto de hambre, ¿va a venir al tablado a que le digan lo mismo? No... Vamos a mostrarle un mundo irreal aunque sea por esa noche. Que se vayan contentos. ¿Quién no sabe que estamos viviendo mal? ¿Quién no sabe que el gobierno *de facto* fue una dictadura?²⁵

En el extremo opuesto, Pepe Morgade establece su concepto de la murga “La Reina de la Teja”, a un año de la restauración de la democracia, cuando el Frente Amplio, la coalición de izquierda, todavía no había accedido al gobierno de Montevideo ni al gobierno nacional:

Nosotros, mayoritariamente, le cantamos a un público de extracción proletaria y nuestra preocupación es que comprenda por qué estamos tan sumergidos. Entonces, pasamos del plano murga al plano social y político. Por eso, La Reina conforma un comité de base²⁶ frenteamplista con compañeros de todos los sectores. Más que una murga, es un grupo político que tiende a la consolidación de un movimiento popular de vasto alcance. Es por eso que, en el repertorio del 86, La Reina plantea la murga del futuro, es decir, la sociedad que queremos para nuestros hijos²⁷.

Es imposible en el espacio de este trabajo recorrer las diferentes estrategias con que las murgas uruguayas denunciaron —por ejemplo, la murga “Falta y Resto” llevó a cabo la primera mención pública sobre la desaparición de personas—, criticaron y satirizaron al poder dictatorial. Estas estrategias no fueron sólo poéticas, musicales y escénicas; también incluyeron decisiones políticas de marcadas consecuencias en las vidas de sus integrantes debido a los riesgos que se corrían. Estas circunstancias no fueron las mismas en el lapso de los catorce años en que se ejerció la censura sobre las comunicaciones en el país, y especialmente sobre la música popular. Ejemplificaremos con dos casos situados en los extremos temporales del proceso.

El primero corresponde a la murga “La Soberana”, para el carnaval de 1972. Debe tenerse en cuenta que desde el 11 de enero de 1971 estaban suspendidas las garantías constitucionales en el país; el Poder Legislativo fue disuelto el 27 de junio de 1973, luego de declarado el “estado de guerra interno” y la “Ley de Seguridad del Estado” en 1972. La coalición de partidos de izquierdas, el Frente Amplio (desde 2004 a cargo del gobierno constitucional a nivel nacional; desde 1989 al frente de la Intendencia de Montevideo, capital del país) fue fundada en febrero de 1971. En el Carnaval siguiente, la murga “La Soberana”, de las más radicales en su posicionamiento político, incluye en su repertorio el *Cuplé de la Computadora*,

²⁵ Milita Alfaro y Carlos Bai: “Murga es el imán fraterno”, *Brecha*, 14-II-86.

²⁶ Comité de base: unidad de la estructura política de la coalición de partidos de izquierdas denominada Frente Amplio.

²⁷ Milita Alfaro y Carlos Bai: “Murga es el imán fraterno”....

donde su letrista, José Milton Alanis, “Pepe Veneno”²⁸, recurre a un invento reciente (tema frecuente en las chirigotas españolas y en las murgas uruguayas, que cantaron al teléfono, la televisión, y ahora cantan a internet, youtube, twitter...) para establecer una dinámica muy frecuente en los cuplés murgueros: en un estilo antifonal, los integrantes de la murga, generalmente representando al pueblo o a un personaje “preguntón”, consultan a una figura extraña a la propia cultura, a alguien o algo teñido de alteridad. Los personajes que dan tema y nombre a los *cuplés* pueden representar estereotipos locales o internacionales; virtudes o defectos, personajes conocidos, reales o del cine y la televisión; conceptos. En este caso, el juego es un poco más complejo, porque la murga representa al pueblo o a un uruguayo que se pregunta retóricamente por la actitud a adoptar frente a los sucesos políticos de ese ciclo anual y de la situación inmediata del país, mientras que la computadora —y llama la atención la fecha en que se usa este recurso para Uruguay, ya que esta tecnología todavía no era un recurso doméstico— adopta el papel de un consejero, o incluso de la voz del pueblo, como lo establece el estribillo del cuplé:

Qué hermosa computadora
si hasta parece que fuera humana,
es una especie de hermana
en la que todos pueden confiar.
Al que quiera consultarla
se la prodiga “La Soberana”
porque es parte de este pueblo
por su manera de funcionar

En el desarrollo del cuplé, el recurso tecnológico “tartamudea” en su búsqueda de respuestas, lo que da pie a la mención, en lenguaje popular, del grupo armado Tupamaros (“tupas”), perteneciente al Movimiento de Liberación Nacional (MLN). La mención de este grupo estaba prohibida por decreto. Como puede apreciarse en el texto, se recurre a un recurso lúdico para incluir el término prohibido, y además se plantea la falta de libertades y los ideales defendidos por la murga.

Coro de la murga:
Si yo quisiera andar paseando tranquilamente por la ciudad
¿Que ocurriría, computadora, en mi paseo tan habitual?
Todos queremos tranquilamente andar en las calles en libertad,
¿Qué ocurriría, computadora, aunque precise tartamudear?

²⁸ Es frecuente que los letristas tengan un seudónimo; también usan apodos los diferentes integrantes de las murgas uruguayas.

Computadora:

Que tupa tupa que tupa tupa, que tus papeles urgentemente te exigirán,
Que tupa tupa tu paradero correctamente, tendrás que dar.

Coro de la murga:

Si yo quisiera en nuestras tierras algunas cosas poder sembrar
¿Qué me aconsejas, computadora, con tu constante tartamudear?
Si aquí tenemos muchas hectáreas pero se encuentran sin cultivar
Tartamudeante computadora ¿cómo se puede solucionar?

Coro de la murga:

Que tupa tupa que tu parcela tal vez un día conseguirás
Que tupa tupa, tu par de brazos para lograrlo te bastarán.

Coro de la murga:

Si yo quisiera, computadora, ser un hermano de los demás
cómo tendría que conducirme y qué evidencia debo esperar?
Todos queremos comunicarnos, computadora de la virtud
Por que podamos por siempre amarnos, cuál debería ser la actitud?

Que tupa tupa tu pan sagrado con tus hermanos compartirás
Con tupa tupa con tu paciencia, nada inmediato conseguirás.



Carátula del disco de vinilo de la murga "La Soberana", 1972

El segundo ejemplo corresponde a finales del período dictatorial. La murga “Falta y Resto”, una de las protagonistas de la protesta desde el barrio obrero de La Teja, despliega diferentes estrategias poéticas y musicales para la protesta, guiada por su director y letrista Raúl Castro, “Tinta Brava”.

El Saludo o Presentación, primer elemento de la estructura del repertorio murguero (que aún se conserva en España), recurre a una canción de la Revolución Española para desarrollar el *Canto a los desocupados*.

La hierba de los caminos
la pisan los caminantes
y a la murga de este pueblo
ya no la pisan con cuentos
ni acallan sus redoblantes.

Qué culpa tiene el murguista
que es el eco de la gente
que las voces se agiganten
se multipliquen y pasen
de manantial a torrente
Cuando lo exigen ustedes
de nada valen pretextos
porque somos de la calle
y es el cooperativismo
la esencia de “Falta y Resto”.

/.../

La fragua fundió metales
y dobló miles de aceros
pero el horno no ha doblado
la esperanza del herrero
La sierra serró madera
del árbol más altanero
pero no cortó su filo
el sueño del carpintero.

Las tijeras no podaron
las ansias del jardinero
ni molieron los molinos
la fuerza del panadero.
Pedregullo, arena y portland
mezclaron los albañiles
cimentando con coraje
sus esfuerzos más febriles.

/.../

Raúl Castro recuerda²⁹:

Este presentación la estrenamos en un ensayo general que se hizo en “La cachimba del piojo”, allá en la Teja, una canchita así, y había un alambrado, detrás del alambrado estaba la gente. Nosotros estábamos en la canchita cantando, de particular. Año 84. Y empezamos a cantar: “La hierba de los caminos”... Y la gente se empezó a arrimar y acercar al alambrado, empezó a tirar el alambrado. Y de repente se habían tirado todo el alambrado y estaban todos parados, todos alrededor nuestro, todo el barrio escuchando! Hasta el día de hoy me emociona porque era como que habíamos llegado... serían las 10 de la noche, una noche de enero, todavía en plena oscuridad de la dictadura... un lugar fabril, así como La Teja, que había tenido la fábrica de jabón ocupada, la refinería, la fábrica de aceite que había cerrado, la del vidrio... tanta gente en la calle, que había y los tipos escucharon cantar lo que a ellos les pasaba.

Logramos reflejar lo que le estaba pasando al corazón de la gente, lo que uno pulsaba en la calle. Yo entonces vendía pintura, pintura de obra, entonces andaba por la zona, veía el deterioro que había, me llevó a pensar que era necesario cantarle a eso. Y salió bien.

El texto de Castro comienza con la autorreferencia de la propia murga, tan usual en las presentaciones murgueras, con el redoblante, además, como símbolo de la murga toda. La música con que se inicia esta presentación, corresponde a una canción de la Revolución Española, de la que se conservan incluso los dos primeros versos. Esta canción, generalmente considerada como de origen popular, también ha sido atribuida a José Antonio “Chicho” Sánchez Ferlosio (1940 – 2003), cantautor de fuerte oposición al régimen franquista, quien no habría firmado sus numerosas canciones (muy conocidas, como *Gallo rojo, gallo negro*, *La Quinta Brigada*, *A la huelga*) por los riesgos de la represión y por su posición respecto a los derechos de canciones con una finalidad revolucionaria. La utilizada por “Falta y Resto” es conocida por sus primeros versos, *La hierba de los caminos*, y también como *Qué culpa tiene el tomate* o *Se dio vuelta la tortilla*, versos que inician las siguientes estrofas, que también tuvieron vida independiente. La canción fue muy conocida en Uruguay, como otras varias del cancionero de la Guerra de España – “Falta y Resto” ha usado otras en su repertorio. Ha sido interpretada por los chilenos Quilapayún y por Víctor Jara, entre otros. El texto más divulgado dice:

²⁹ Entrevistado por Marita Fornaro en septiembre de 2011 para la edición crítica de “1811”. Nuestro agradecimiento por su tiempo y sus memorias. Y también a su hija Soledad Castro, por su entusiasmo y su cuidado en transmitir los documentos. Véase Marita Fornaro: “1811’ de Falta y Resto: una murga. Una época, una época”, edición crítica (CD), Montevideo, Sondor/EUM, 2011.

La hierba de los caminos
la pisan los caminantes
y a la mujer del obrero
la pisan cuatro tunantes
de esos que tienen dinero.

Qué culpa tiene el tomate
que está tranquilo en la mata
y viene un hijo de puta
y lo mete en una lata
y lo manda pa' Caracas.

Los señores de la mina
han comprado una romana
para pesar el dinero
que toditas las semanas
le roban al pobre obrero.

Cuándo querrá el Dios del cielo
que la tortilla se vuelva
que los pobres coman pan
y los ricos mierda, mierda.

Algunos de los elementos constitutivos de la definición de la murga por la murga misma están presentes en las primeras dos primeras estrofas, que utilizan la melodía popular española: la murga como eco de la gente, la fuerza de esta representación, sintetizada en la metáfora del manantial y el torrente. Y un tema que cobra fuerza en las agrupaciones carnavalescas durante el periodo de dictadura: la concepción de las murgas como grupos cooperativos. El uso de metáforas y la enumeración son los recursos literarios más frecuentes en este texto. La selección musical sintetiza el intenso uso del *contrafactum* y también el sorprendente conocimiento de repertorios de Raúl Castro, que recorre de zarzuelas a merengues, con varias músicas relacionadas con tradiciones españolas: *La hierba de los caminos*, a la que ya nos hemos referido; un fragmento de la zarzuela *La Dolorosa*, con música de José Serrano, estrenada en 1930; la *Canción de Frondoso*, creada por el director de orquesta y compositor uruguayo Federico García Vigil para la puesta de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega realizada por el Grupo Teatral “El Galpón” con dirección de Antonio Larreta, en 1969. A las que se agregan *contrafacta* de *Aquellas cartas*, tango de Roberto Maira y Juan Ghirlanda; *Orejano*, del poeta uruguayo Serafín J. García, tema popularizado por “Los Olimareños” como un vals criollo; *Milonga del Solitario*, de Atahualpa Yupanqui; *Adagio en mi país*, de Alfredo Zitarrosa; *Negrillo del Batey*, merengue de los dominicanos Medardo Guzmán y Alberto Beltrán, éxito continental de la década de 1940; *Dos*, milonga del uruguayo Jorge Lazaroff.



Carátula del disco "1811" de la murga "Falta y Resto", 1984

La popularidad de la música española vinculada con la República puede apreciarse, fuera de la utilización en el contexto murguero, en el uso de la melodía de la jota "La gente marinera" como identificadora de la propaganda política del Partido Nacional (Partido "Blanco") durante varias campañas, desde la década de 1940 a la de 1960. El *contrafactum* respeta incluso la rima consonante de la letra revolucionaria, a su vez *contrafactum* de una canción tradicional marinera:

No hay quien pueda
No hay quien pueda
Con la gente marinera
Marinera, luchadora
Que defiende su bandera

que se transforma en propaganda del máximo líder del partido mencionado, Luis Alberto de Herrera:

No hay quien pueda
 No hay quien pueda
 Con Herrera,
 Con Herrera.
 Aunque hagan derrotismo
 Triunfará el herrerismo...

Hemos ubicado las grabaciones originales, que incluyen modificaciones para las sucesivas campañas electorales, en el Archivo del primer sello fonográfico uruguayo, Sondor –inicialmente Son d’Or–, donde se conserva la totalidad de la publicidad grabada por el Partido Nacional. La melodía y los versos iniciales se han mantenido en la memoria popular desde la década de 1940 hasta nuestros días, si bien no se la usa actualmente en las campañas publicitarias, por estar estrechamente vinculada a la figura del “caudillo” ya fallecido.

Volviendo al repertorio de la murga “Falta y Resto” de 1984, luego de la Presentación que hemos analizado se desarrolla el *Cuplé de Prohibido*; donde el diálogo entre el coro de la murga y un personaje toma las características ya descriptas para el caso de “La Soberana”. En este caso, el *cupletero* representa un concepto, las limitaciones a la libertad que se vivieron durante el período dictatorial, y también ese tipo de personaje alejado de la realidad: en este caso es un individuo que no está en el presente temporal de la murga.

El cuplé incluye una reflexión crítica recitada, un diálogo cómico con alusiones veladas a los militares protagonistas de la dictadura (la palabra “botones” como equivalente de militares), continua intervención del coro, en diálogos, como fondo de lo que dice el *cupletero*, y una gran variedad de recursos sonoros.

Le sigue lo que hemos denominado una enumeración jocosa, procedimiento que tiene abundantes antecedentes en la historia española y uruguaya de las murgas. Es un caso de humor carnavalesco, que recurre muchas veces al realismo grotesco. Finalmente, el coro da entrada al solista para que, en una nueva enumeración, cite los verdaderos males que habría que prohibir, cerrando el juego de significaciones con la conocida consigna del Mayo del 68, el conocido “Il est interdit d’interdire”, el utópico “Prohibido prohibir”. El diálogo entre *cupletero* y coro se cierra, precisamente, con los deseos utópicos de un futuro justo, y la metáfora de “los pájaros libres por siempre jamás”. La música incluye el tradicional *O le lé O la lá...* que también ha recibido tantos textos de creación anónima y popular, y las *Décimas orientales* de Alfredo Zitarrosa. Extraemos algunos pasajes:

Diálogo entre la murga y José Prohibido:

-Está contento?

-Seguro

-Y por qué?

-No ve que se me cayeron todos los botones de a poco?

/.../

-1988, no hay nada prohibido

-No sea beninún³⁰: 1984.

/.../

-84! Y no se fueron?

-Epa! Aquí sí que vamos a terminar mal.

José Prohibido:

Me llamo José Prohibido

Y no sé cómo empezar

Me prohibieron que les cante

Por mi angina tabacal

me prohibieron comer sal

porque mi presión destroza

y no puedo comer dulce

porque produce *glucosa*.

me prohibieron el café

pues a los nervios me hace estragos

y no puedo tomar mate

porque estoy aligerado.

Cuando llegamos a Sondor

de *grappa* pedí una dosis

la *gamur*³¹ me la prohibió

porque produce cirrosis

Coro de la murga:

O le lé O la lá

Siempre con “la Falta”

Prohibido cantará

Puede usted continuar

Que en la “Falta y Resto”

Lo escuchamos sin dudar.

....

³⁰ Del lunfardo rioplatense: tonto.

³¹ *Gamur*: “murga” en *vesre*, jerga vinculada al lunfardo.

José Prohibido:

Tamboril³² al estadio prohibido
Y si sos un cantor popular
Tené ojo que en el interior
Después de llegar, te prohíben cantar

...

En política quise meterme
porque de esto ya estoy aburrido
y resulta que quedé pegado
porque al que yo voto
lo tengo prohibido

Coro de la murga:

La verdad es que tenemos que da la razón a Prohibido
porque de esta manera señores no puede vivir

José Prohibido:

Yo no sé si tendré la razón
pero voy a explicarle
lo que según entiendo el humano
tendría que prohibir:

Para prohibir, prohíban para siempre
los rancheríos que la miseria esconden
prohíban el hambre, las cárceles, las guerras
prohíban el odio, y perdone que lo nombre
al fin de cuentas, quisiera que prohibieran
la injusticia y la maldad entre los hombres

Coro de la murga:

Sus reclamos de humilde murguista
la gente ha aprobado
y esas palmas son lo más sincero
que puede pedir.

José Prohibido:

Ya me voy a cantar a otros barrios
dejando un deseo
de que aprueben una ley que diga
prohibido prohibir.

Coro de la murga:

Chau, amigo, quédese tranquilo, pues en el futuro
el deber y el derecho se harán en respeto y en paz
para que nunca más en mi tierra haya cosas prohibidas
y que vuelen los pájaros libres por siempre jamás.

³² Referencia al tambor afrouruguayo, instrumento característico del *candombe*.

La Despedida o Retirada de esta murga en 1984 lleva por título *1811*, y es un ejemplo de la estrategia del denominado “canto historicista” que, aludiendo a acontecimientos de la historia del país, resemantiza los hechos de la revolución independentista y las gestas de caudillos históricos, ya en épocas del país constituido, para aludir a la lucha contra la dictadura burlando la censura. Su comienzo es también un ejemplo del abandono del *contrafactum* para generar textos sobre nuevas músicas, tendencia que se ha intensificado hasta la actualidad, en parte debido al tema de los derechos de autor que los conjuntos deben pagar para utilizar la música de canciones populares. Esta Despedida se centra en la figura de José Artigas, a quien no podía nombrarse en contexto carnavalesco, y desarrolla el tema del Éxodo del Pueblo Oriental, conocido en lenguaje popular como “La Redota”³³.

Coro:

Mil... 1811.

Elío el español y Buenos Aires
han firmado en octubre el armisticio
El padre de la patria ha comprendido
y ha decidido abandonar el sitio.

Mil ... 1811

Esperan ver tu paso los mulatos
para plegarse a él sin condiciones
vencer o morir libres les has dicho
y el eco de tu voz puebla los montes.
En las colinas aguarda el charrúa
para cuidar tu huella valerosa
los criollos y los negros te vigilan
guardando tu figura majestuosa.

No existen diferencias entre los Orientales
solidarios y unidos te han tendido la mano
y han dejado sus casas, sus tierras y sus bienes
por amar tus ideas y odiar al tirano.
Nadie con más derecho de decidir destinos
nadie más venerado y amado por su gente.

³³ El Éxodo fue una emigración colectiva de pobladores de la Banda Oriental del Uruguay siguiendo a José Artigas, quien habría de reconocerse como prócer de la Patria. Los pobladores siguieron a Artigas luego de quemar sus pertenencias, hasta el Salto Chico, cruzando el Río Uruguay, para hacer campamento en la localidad conocida como Ayuí (actual provincia de Entre Ríos, Argentina). Fue la respuesta al llamado “Armisticio de octubre” entre el gobierno español y las autoridades de Buenos Aires. En el lenguaje popular se le llamó “La Redota”, modificación del término “derrota”. Este episodio es considerado como germinal para el sentido de identidad de un pueblo diferente, criollo –es decir, no español– pero tampoco integrante de las Provincias que pactaban acuerdo con el dominador.

podrías haber usado la voluntad de miles
que hubiesen respetado tu autoridad imponente.
Sin embargo tu estirpe de manantial sereno
formó un río de ideas, de honradez y coherencia
y nunca decidiste cuestiones de tu pueblo
sin consultar su siempre soberana presencia

Los episodios que rodearon la inclusión de esta retirada en el repertorio 1984 podrían interpretarse como una síntesis de censura e intentos de apertura durante el último año de dictadura, que corren paralelos a los procesos políticos de derrumbe del régimen militar, si bien el Frente Amplio, la coalición de izquierda, permanecía prohibida; también su conductor, Líber Segregni, y figuras fundamentales de otros partidos, como Wilson Ferreira Aldunate, líder del Partido Nacional. Los cantores populares comenzaban a retornar: Alfredo Zitarrosa, los Olimareños. Por otra parte, la presencia de la murga y esta retirada en escenarios y actos políticos, luego del carnaval de ese año, también habla del comienzo de la apertura respecto a las manifestaciones de música popular, incluido un 1° de marzo de 1985 donde los festejos por la democracia recuperada incluirán primeras figuras de la Nueva Trova Cubana y artistas nicaragüenses junto a los desproscriptos uruguayos.

Castro resume los avatares de la despedida³⁴:

La cantamos en la Primera Rueda en el Teatro de Verano³⁵, y fue una revolución. La murga embanderada con cañas, capas negras y blancas y rojas. Era todo un simbolismo muy fuerte. Y bajando del tablado de “El Tanque Sisley”³⁶, al otro día del Teatro de Verano, viene una camioneta de los militares y me llevó a mí, a hablar con un capitán que era el presidente de la Comisión de Festejos, de la censura y todo eso. Yo estaba pintado de murguista... y el hombre me dijo que no podía cantar más esa despedida... Que si quería ganar, no tenía que cantar más la despedida, que si quería ganar, la sacara. Y yo le dije que me dejara consultarlo con mis compañeros. Y me fui a hablar con Araújo³⁷ en “La 30” y le avisé: “Mirá que le voy a decir a este hombre que yo no cambio nada ni saco nada, cualquier cosa que pase, ya estás avisado”. “Si saco esta despedida pierdo, pierdo la dignidad y pierdo todo”. Un comisario amigo me comentó que estaba bravo, y el capitán, cuando le dije que la íbamos a cantar, me dijo “Y si la cambia de lugar?”... “Cántela al principio, yo no quiero que se vayan con la murga embanderada, me van a causar un problema”. Ahí me di cuenta de que estaba débil, ahí fue cuando entendí que los militares ya no existían más. Y bueno, salimos séptimos, pero veintiséis años después vos me estás haciendo esta entrevista...

³⁴ Entrevistado en 2011 para la edición crítica de “1811”.

³⁵ Teatro de Verano “Ramón Collazo”, donde se lleva a cabo el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, con una estructura muy semejante al concurso del Gran Teatro Falla de Cádiz.

³⁶ Club social y deportivo de la ciudad de Montevideo.

³⁷ Germán Araújo, periodista y político de activa participación en el movimiento de izquierda uruguayo. CX 30 fue una radio de clara posición de resistencia, incluidos sus programas musicales.

En esta retirada, núcleo de la presentación 1984, luego del recitado, la “clarinada” –canto *a cappella* que inicia una parte del repertorio– es más que en ningún caso un llamado épico, una afirmación de la funcionalidad histórica de los metales, suplantados en la murga por el canto polifónico. Luego de la música original en esa “clarinada”, también importan las músicas elegidas a continuación, por su carga simbólica: la ya citada *La patria, compañero*, de Washington Benavides y Héctor Numa Moraes; el *Triunfo agrario* del argentino César Isella, y la *Milonga del fusilado* de José “Pepe” Guerra, integrante del dúo “Los Olimareños”.

Y para terminar, comentamos un *contrafactum* de esta misma murga, creado para su intervención en los festejos del Bicentenario de la Revolución Argentina, en Buenos Aires, 2011³⁸. “Falta y Resto”, murga uruguaya invitada, cierra su espectáculo arriesgando un texto sobre la música de *La Cumparsita*, el tango que ha dado lugar a abundantes enfrentamientos, inclusive diplomáticos, entre Argentina y Uruguay³⁹. Pero el riesgo se transforma en símbolo, cuando Raúl Castro elige elaborar ese *contrafactum* a partir de la letra de los argentinos Pascual Cortursi y Enrique Maroni (“Si supieras...”), con la música del uruguayo Gerardo Matos Rodríguez⁴⁰.

Rioplatenses
 hay algo que nos une
 en el dolor de un tango
 que no puedo olvidar.
 Los dos pueblos exigen
 Saber qué ha sucedido
 Con sus hijos queridos
 Que faltan encontrar.
 Los amigos que no han vuelto
 no se olvidan fácilmente
 dónde están, cuál fue su suerte
 Por qué razón?
 Hasta el día que se sepa
 seguiremos reclamando
 argentinos y uruguayos
 con un mismo corazón.

³⁸ Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=t866pbHv1rg&feature=related> (consultado el 30 de octubre de 2012).

³⁹ Marita Fornaro: “Músicas que nos representan, música que nos ocultan... Un análisis sobre músicas populares uruguayas del siglo XX”. En *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, Josep Martí y Silvia Martínez (eds), Madrid, Ministerio de Cultura, 2004.

⁴⁰ Existe un texto mucho menos conocido, del propio Matos Rodríguez, creado como con posterioridad como reacción a la letra que se hizo famosa.

Lo que constituyó motivo de controversia se transforma en símbolo: el tema de las personas desaparecidas involucra por igual a dos identidades nacionales a través de un procedimiento poético-musical que nos llegó a través de la historia de la constitución migratoria de los pueblos de Iberoamérica y que hoy nos convoca a pensarlo como diálogo entre esa herencia hispánica y las reelaboraciones criollas.