

CRISIS Y RADICALIZACIÓN EN EL TABLADO
Lecturas sobre la polarización de los 60 desde una mirada distinta

Milita Alfaro
Universidad de la República
Cátedra UNESCO de Carnaval y Patrimonio

Resumen: Dada la proyección que la sociedad uruguaya ha depositado tradicionalmente en el carnaval como ámbito para la elaboración de su imaginario y su cotidianeidad, la investigación y la reflexión a propósito de la fiesta puede configurar un campo historiográfico revelador en la perspectiva de una historia cultural de lo político. Partiendo de ese supuesto, el artículo analiza aspectos de la crisis material y simbólica de los años 60 a través de repertorios de la categoría murga que, merced a su perfil asociado al comentario crítico y humorístico de actualidad, fue la que, desde un espectro ideológico muy variado, tradujo más cabalmente las tensiones y enfrentamientos de entonces.

Al mismo tiempo, al proyectar su mirada sobre una documentación hasta ahora *invisible*, el artículo también procura esbozar algunos de los dilemas teóricos y metodológicos que plantea la categoría *cultura popular*.

Palabras clave: Uruguay, historia política, cultura popular, carnaval

Abstract: In the Uruguayan society, the carnival has traditionally placed as a forum to elaborate its imaginary and its quotidian. So that, research and reflection about the *fiesta* (as popular celebration moments) can be a revealing historiographical field in a cultural history perspective of the political. Based on this assumption, the article analyzes aspects of the material and symbolic 60s' crisis through repertoires of the *murga* category. Thanks to its profile, associated with the critical and humorous commentary of current events, the *murga* has fully translated the tensions and confrontations of that years, from a very varied ideological spectrum. At the same time, putting the gaze on documents that has been *invisible* until today, the article also attempts to outline some of the theoretical and methodological dilemmas that the *popular culture* category poses.

Keywords: Uruguay, political history, popular culture, carnival.

Introducción

Dada la proyección que la sociedad uruguaya ha depositado tradicionalmente en el carnaval como ámbito para la elaboración de su imaginario y su cotidianidad, la investigación y la reflexión a propósito de la fiesta y de sus itinerarios en la larga duración, configuran un campo fértil para el análisis social y para las reformulaciones teóricas y metodológicas planteadas por el “giro cultural” de nuestro tiempo¹.

En un panorama de intercambios múltiples, de miradas híbridas y cruces de fronteras, las ciencias sociales de hoy abundan en abordajes en los que la política se inviste de cultura y la cultura se inviste de política. Esta ponencia se ubica precisamente en esa intersección, dando cuenta de una articulación que Jean-François Sirinelli ha caracterizado como el progresivo deslizamiento desde la historia política tradicional hacia una “historia cultural de lo político”². Significativo giro que ha redundado en la renovación historiográfica propiciada por el encuentro entre ambas miradas y, fundamentalmente, por el cruce entre la proyección representacional de *lo político* y de *lo cultural*.³

Asimismo, junto a su potencialidad como ejercicio de historia social de las representaciones⁴, el abordaje de la fiesta también reviste especial interés desde el punto de vista heurístico. En tanto repositorio de discursos y relatos inspirados en puntos de vista ausentes de las fuentes tradicionales, la celebración no sólo opera como revelador

¹ La expresión es de BURKE, Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2000.

² Cf. SIRINELLI, Jean François, “L’histoire politique et culturelle”, en Jean Claude RUANO BORBABAN (comp.), *L’histoire aujourd’hui*, Paris, Editions Sciences Humaines, 1999. Asimismo, resulta particularmente sugerente el enfoque dedicado por Nora Pagano al perfil de una historia política renovada que, al centrar su atención en la dimensión simbólica del mundo representado por los propios actores, se convierte cada vez más en una *historia cultural de lo político*. Cf. PAGANO, Nora, “La producción historiográfica reciente: continuidades, innovaciones, diagnósticos”, en DEVOTO, Fernando (ed.), *Historiadores, ensayistas y gran público. La historiografía argentina reciente. 1990-2010*, Buenos Aires, Biblos, 2010.

³ Del mismo modo en que la cultura remite a una colección de producciones y experiencias intelectuales y estéticas mientras que ‘lo cultural’ refiere más bien a los usos e interpretaciones por medio de los cuales las comunidades dan sentido al mundo, también *lo político* se diferencia de *la política*. Como lo sostiene Pierre Rosanvallon, mientras ésta pone el foco en la competencia por el poder, en la acción gubernativa y en el funcionamiento de las instituciones, *lo político* se entiende como un “lugar donde se entrelazan los múltiples hilos de la vida de los hombres y las mujeres, aquello que brinda un marco tanto a sus discursos como a sus acciones, fortaleciendo el proceso por el cual un agrupamiento humano se convierte en una verdadera comunidad.” Cf. ROSANVALLON, Pierre, *Por una historia conceptual de lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 15.

⁴ Tal la denominación con que los análisis más recientes procuran delimitar con mayor precisión los postulados y los alcances de la difusa categoría de *historia cultural*. Al respecto ver, por ejemplo, las consideraciones de POIRRIER, Philippe, en *La historia cultural. ¿Un giro historiográfico mundial?*, Universidad de Valencia, 2012.

“texto de una cultura” en sentido de Geertz⁵ sino que, al ensanchar considerablemente el repertorio de lecturas disponibles, también ofrece a la investigación la posibilidad poco frecuente de recuperar otras visiones del mundo sin pasar por la mediación del discurso oficial o erudito. En este sentido, el enfoque propuesto –que proyecta su mirada sobre una documentación hasta ahora “invisible”- intenta poner a prueba la pertinencia del trabajo con fuentes que le dan la palabra a los sectores populares, o a cierta franja de ellos de representatividad incierta.⁶

Partiendo de estos supuestos y atendiendo a los dilemas que giran en torno a la categoría “cultura popular” y a sus complejidades, las páginas que siguen ponen el foco en el impacto provocado en la fiesta por la crisis material y simbólica de los años ’60. Sobre todo a través de los repertorios murgueros que, merced al perfil del género tradicionalmente asociado al comentario crítico y humorístico de la realidad, fueron los que, desde un espectro ideológico de muy variado signo, tradujeron más cabalmente las tensiones propias de la coyuntura previa al golpe de Estado del 73.

Los años ’60: panorama sumario del Uruguay de la(s) crisis

Desde el punto de vista de las grandes etapas por las que atraviesa el proceso histórico nacional a lo largo del siglo XX, la década de 1960 remite a la quiebra del proyecto urbano industrial, integrador y democrático que resume las claves más salientes del “Uruguay clásico”. En efecto, mientras que en el primer tramo del siglo, 1900-1930, se completa la versión más nítida de ese modelo y entre 1930 y 1955 el país asiste a su despliegue, los años 60 están asociados a la crisis inexorable de esa construcción que había alcanzado su apogeo en el entorno del medio siglo.

Ya en el segundo lustro de los 50, los indicadores económicos dan cuenta de graves desajustes que pronto incidirían decisivamente en el nivel de vida y en las expectativas de amplios sectores de la sociedad. Al estancamiento del agro –presente desde la década de 1930- se sumaba ahora el estancamiento industrial derivado del agotamiento de la ISI (industrialización por sustitución de importaciones), poniendo en evidencia las insuficiencias de un impulso industrialista que en lugar de apostar a la transformación

⁵ Cf. GREERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, México, Editorial Gedisa, 1987.

⁶ El problema de la representatividad configura una dificultad casi insalvable en la medida en que, cuanto más fino es el análisis social, más se multiplican los grupos sociales. Por otra parte, es raro que un actor determinado pertenezca a un solo conjunto social o sea que, a la multiplicidad de conjuntos sociales, se corresponde una multiplicidad de pertenencias. Así lo sostiene Xavier- François GUERRA al advertir sobre el riesgo implícito en el “mito de representación”. En *Hacia una nueva historia política: actores sociales y actores políticos*, Universidad Externado de Colombia, Taurus, 2012.

de las estructuras económicas del país, se había basado en la transferencia de utilidades del sector rural al industrial, a través del dirigismo estatal y la regulación política del mercado. Endeudamiento externo, proceso inflacionario, fuga de capitales y auge de la especulación financiera son los efectos más traumáticos de un colapso económico que también arraiga en la crisis de inserción internacional que desnuda dramáticamente los espejismos de nuestra “prosperidad frágil”. En aquel contexto que marca el desenganche de nuestro país de las economías centrales, los planes de estabilización impuestos por el Fondo Monetario Internacional a cambio del otorgamiento de créditos, configura un claro indicio del nuevo orden mundial que emerge en la posguerra.

Por otra parte, si bien la crisis económica opera como punto de partida del colapso, la nueva coyuntura que se abre en el país en los 60 demuestra hasta qué punto el creciente deterioro económico opera como detonante de una situación en la que anidan muchas otras crisis. En este sentido, desde la perspectiva de la “patridocracia uruguaya”⁷, la progresiva pérdida de centralidad de los partidos y el creciente protagonismo asumido por diferentes actores extra o antipartidarios (Fuerzas Armadas, corporaciones, guerrilla) son claros síntomas de quiebre del orden político tradicional. También lo es la pérdida de legitimidad del arbitraje electoral⁸ y la irrupción de la violencia -tanto de derecha como de izquierda- que asoló al país en aquellos años.

Asimismo, la década de 1960 es la de la crisis del “Estado benefactor” y del “modelo social hiperintegrador”⁹ que se vio fuertemente desafiado por la crisis económica y la drástica reducción del excedente. En este nuevo Uruguay, para obtener la consideración oficial ya no alcanza con ser ciudadano y, en contraposición con las formas tradicionales que habían pautado la articulación entre política y sociedad en la larga duración, ahora es necesario contar con un encuadre corporativo. Junto a la creciente entronización de los discursos de ruptura encarnados por la guerrilla, las Fuerzas Armadas y el populismo autoritario impuesto desde la presidencia de la República por

⁷ Cf. CAETANO, Gerardo, RILLA, José Pedro y PEREZ, Romeo, “La patridocracia uruguaya”, en *Cuadernos del CLAEH* N° 44, Montevideo, 1988.

⁸ Tal como lo señalan Gerardo Caetano y José Pedro Rilla en su *Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al siglo XXI*, las elecciones de 1971 –verificadas en un clima de creciente deterioro de la democracia y del pacto republicano- revisten una particular significación. A pesar del contexto, la comparecencia ciudadana a las urnas fue percibida como una oportunidad de relegitimación de un panorama político gravemente erosionado pero, en medio de rumores de fraude, el resultado emanado de las urnas trajo una suerte de “empate” que, lejos de resolver el conflicto, fue un clara señal de que a partir de entonces, la crisis pasaba a dirimirse en otro terreno.

⁹ Cf. RAMA, Germán, *La democracia en Uruguay*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987, pág. 79 y sigs.

Jorge Pacheco Areco¹⁰, la “corporativización de la política”¹¹ es otro de los rasgos distintivos de una coyuntura que puso en entredicho los cimientos reales y simbólicos del Uruguay clásico.

En consonancia con ello, si en tiempos del “pequeño país modelo” el carnaval había sido una de las expresiones más emblemáticas de la “sociedad hiperintegrada” que el Uruguay fue y quiso ser en la primera mitad del siglo XX¹², en los años ’60 la transformación del tablado en espacio de confrontación es un indicio más de la creciente conflictividad y de la polarización política y social de entonces.

Las penurias de Juan Pueblo

Entre las muchas turbulencias que afectaron al país en aquellos años, sin duda que la más impactante a nivel masivo fue la crisis económica, con su inevitable secuela de inflación, especulación, devaluaciones y desocupación. A su manera, las murgas de entonces tocaron una y otra vez estos temas en versos como los que entonó La Envenenada en el carnaval de 1965: (...) *Se hace imposible llevar la vida, / no alcanza el sueldo para morfar, / pobre Juan Pueblo que en este invierno / culpas ajenas vas a pagar / (...) El dólar a 1.80, ¡qué lindos tiempos! / y ahora a 20 y pico, estoy que reviento. / Y si esto sigue así, salute plata, / con otro revalúo, estiramos la pata.*¹³

A su vez, entre un sinnúmero de ejemplos similares, en 1967 Los Patos Crónicos recurrieron a la canción “Me lo dijo Adela”, un chachachá de origen cubano de moda por entonces, para denunciar los efectos de la crisis en la vida cotidiana de la población:

*Me lo dijo Arturo, que será muy duro
y te lo aseguro
encontrar laburo después de este mes.
¿Quién te lo dijo, José?
Me dijo Serrucho, que es tipo muy ducho
que ahora junta puchos
porque cigarrillos no puede comprar.
¿Quién te lo dijo, José?
Me dijo el Mentao, que es hombre letrao,*

¹⁰ PANIZZA, Francisco E., *Uruguay, batllismo y después. Pacheco, militares y tupamaros en la crisis del Uruguay batllista*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990.

¹¹ Cf. LANZARO, Jorge, *Sindicatos y Sistema político*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1986.

¹² Por una aproximación a las claves del carnaval de esas décadas, ver ALFARO, M. y DI CANDIA, A., *Carnaval y otras fiestas*, Colección Nuestro Tiempo, volumen 11, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 2014.

¹³ Murga La Envenenada. Carnaval de 1965. Pliego suelto. Consultado en el Cabildo de Montevideo (en adelante C de M)

*que ya no hay mamaos
 pues no alcanza el bolso pa' poder tomar.
 ¿Quién te lo dijo, José?
 Me lo dijo el Sapo, que esto es un atraco,
 que ni pa' tabaco
 te queda del sueldo que cobrás por mes.
 ¿Quién te lo dijo, José?
 Me dijo el Carlanco que en todos los bancos
 te afanan la guita,
 que es mejor guardarla abajo 'el colchón.*¹⁴

En estrecha conexión con la crisis económica y su impacto político, simbólico y social, la agudización del conflicto y la corporativización de la política son abordados una y otra vez en los repertorios de las murgas de los 60 que, casi sin excepciones, condenaron paros y huelgas más allá de las reivindicaciones que pudieran justificarlos. *No estamos contra los paros / lo justo hay que defender*, comenzaba proclamando Bacanal en el Infierno en el carnaval de 1967, luego de lo cual, invocando *las angustias que suele dar la vejez*, la murga reclamaba: *pero paguen primero las pensiones y paren después.*¹⁵

Un año más tarde, *Nos obligan a salir* denunciaba con estos versos el uso y abuso de una medida de lucha que consideraba perjudicial para los intereses del país:

*Coro: Si el lechero pide aumento, huelga.
 Queda el pueblo descontento, huelga.
 Mientras soluciones tratan, huelga.
 Le echan la culpa a la vaca, huelga.
 Por los jornales perdidos, huelga.
 Compañeros despedidos, huelga.
 Desagravio a los vecinos, huelga,
 Y que cumplan lo pedido, huelga.
 Solo: Escuchen compañeros, hoy todo está tan caro,
 Debemos hacer paros para poder morfar.
 Paros contra los aumentos, paros por el descontento,
 Y para cobrar los paros tendremos que parar.
 Coro: Un paro por el paro de aquellos que pararon
 Y los que no pararon tendrían que parar
 Y así nos damos cuenta que es un país de vagos
 Pues la mitad del año viven sin trabajar.*¹⁶

¹⁴ Murga Los Patos Crónicos. Carnaval de 1967. Pliego suelto. Montevideo. Archivo particular.

¹⁵ Murga Bacanal en el infierno. Carnaval de 1968. Pliego suelto. Consultado en C de M.

¹⁶ Murga Nos obligan a salir. Carnaval de 1968. Pliego suelto. Montevideo. Archivo particular.

Tiempos violentos

Movilizaciones obreras y estudiantiles, represión policial, lucha armada... En un contexto plagado de enfrentamientos radicales, de promesas revolucionarias y avasallamiento de las libertades públicas, la irrupción de la violencia fue uno de los rasgos distintivos del Uruguay de los '60 y un tema recurrente en los repertorios mugueros de sus carnavales.

El discurso de la sociedad de consensos –representativo del imaginario uruguayo en su versión más clásica- impregnó muchos de esos repertorios que, a contrapelo de las confrontaciones de la época, pugnaron por volver a transitar por el camino del medio¹⁷: *Otra vez erramos feo / elegimos lo más malo / los criollos no somos burros / pa'entendernos a los palos. / Que la autoridad no abuse / y que el pueblo afloje un poco, / arreglarnos a las buenas / que al final no somos locos. / Y si no somos capaces / de vivir de esa manera, / a no hablar de democracia / que eso no es para cualquiera.*¹⁸

En ocasiones, los dilemas inherentes a la ola de conflictos propia de aquellos años parecieron abrir espacios para el debate o la problematización de las verdades sin matices. Sin embargo, como lo testimonian las estrofas que siguen, en el remate del cuplé, el coro se encargó casi siempre, como en la tragedia griega, de “cantar la justa”:

*Coro: Denle tiempo al gobernante con sus leyes.
Solo: Paso hambre y ellos viven como reyes.
Coro: No se olvide que estaba el país fundido.
Solo: Hace años que nos tienen engrupidos.
Coro: Denle crédito a los nuevos empresarios.
Solo: Flor de vivos los del Fondo Monetario.
Coro: Prosiguiendo saldremos para adelante.
Solo: Esa espera no habrá cuerpo que la aguante.
Coro: La espera no será larga,
Será más corto el camino
Si todos de corazón
Cooperan con la nación a que cumpla su destino.*¹⁹

¹⁷ Por una lectura distinta a propósito de la significación de algunas de las letras que asumen una postura conciliadora en torno a estos temas, ver CHOITEM, Dorothée, *Carnaval, dictadura y después. Decir y no decir bajo censura*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2018, p. 29.

¹⁸ Murga La Milonga Nacional. Carnaval de 1969. Pliego suelto. Consultado en C de M. Cabe señalar que el letrista de la murga en aquel año fue Carlos Modernell, “el Dios Verde”, una de las figuras más destacadas del carnaval montevideano de todos los tiempos. Fallecido recientemente, fue un comunicador nato que reproduce en su trayectoria un periplo de larga tradición en nuestro medio: merced a sus inusuales condiciones de versificador, Modernell fue creativo publicitario, letrista de carnaval y periodista deportivo, ámbito en el cual alcanzó singular popularidad con su “Gauchito del talud” y su “Gauchito de la ruta”.

¹⁹ Murga Nos obligan a salir, repertorio citado.

En esos mismos años, la irrupción de la lucha armada en nuestro medio fue una de las respuestas al estallido de la crisis en un contexto local que entronca con el convulsionado panorama internacional y regional. Percibido como recurso extemporáneo para los parámetros de cierta excepcionalidad uruguaya crecientemente cuestionada, el accionar guerrillero del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros suscitó la condena mayoritaria de una sociedad fuertemente apegada a las claves simbólicas del “país del más o menos”.

Desde la clásica equiparación de su discurso con el sentir de un incierto Juan Pueblo, la murga tradicional se hizo eco de esa visión y, ante los primeros indicios de la eventual puesta en marcha de un proyecto revolucionario, en el carnaval de 1964 se cantaron versos como éstos: *En este país de gloria / que hay más bares que farmacias / nacimos para ser libres / A Dios y al héroe las gracias. / Aquí no desfilan tanques / y al votar se es respetado / La tradición es historia / Vivan blancos y colorados.*²⁰

A medida que la presencia de la organización cobra protagonismo en la escena política de entonces, los tupamaros se incorporan al imaginario colectivo como referente cotidiano al que las murgas aluden desde perspectivas muy diversas. En el carnaval de 1968, 7 a 7 es un empate decía: *Hay que vivir como el chancho / comer lo que otros dejaron / y si vos tirás la bronca / dicen que sos tupamaro*²¹, mientras que un año más tarde, al aludir al secuestro de Ulises Pereira Reverbel²², Las Marionetas dejaron de lado cualquier consideración de tipo político para centrarse exclusivamente en la identidad sexual del jerarca de UTE: *A un personaje debute hace un tiempo secuestraron / todavía se discute si fueron los Tupamaros. / Encerrado en un cuartito se la pasó a pico seco / extrañando al Topo Gigio pues a él le gusta el muñeco.*²³ Y en 1971, pese a que ya había entrado en vigencia el inverosímil decreto que prohibía el uso del término

²⁰ Murga Asaltantes con patente. Carnaval de 1964. Pliego suelto. Montevideo. Archivo particular. En este caso, el autor del texto es otro protagonista clave de nuestro carnaval, Carlos Soto “Doble Filo”, que, al igual que Carlos Modernell, combinó su condición de letrista y poeta popular con el ejercicio del periodismo deportivo en *El País* y *El Diario*.

²¹ Murga 7 a 7 es un empate. Carnaval de 1968. Pliego suelto. Consultado en el C de M.

²² Abogado y ex diputado por el Partido Colorado, Pereira Reverbel fue uno de los colaboradores más cercanos del presidente Pacheco Areco que lo puso al frente del Directorio de UTE desde donde aplicó mano dura ante las movilizaciones obreras. El Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros lo secuestró en dos oportunidades, primero en 1968 y luego en 1971 en que permaneció privado de su libertad por más de un año.

²³ Murga Las Marionetas. Carnaval de 1969. Pliego suelto. Montevideo. Archivo particular.

“tupamaro”²⁴, la murga La Matraca interpeló a la organización en el marco de su crucial pasaje de la “etapa Robin Hood” al accionar propio de una guerrilla clásica:

ANIMADOR

*Señores, perdónennos lo que vamos a decir,
Quizás es un error en que vamos a incurrir
Pero ese es nuestro sentir y lo vamos a cantar.
¿Será forma de arreglar un país como el nuestro
Haciendo ola de secuestros y creando gran terror?
¿O quizás será mejor arreglarlo de otro modo?*

CORO

*A una organización de nombre prohibido
Hoy vamos a pedirle su reflexión.
Últimamente actúan de una manera
Que con razón condena la población.
Antes hicieron cosas bastante buenas:
Deschavaron financieras y una genial
Fue el robo que le hicieron a un cigarrero
Que a la cárcel lo hicieron ir a parar
Y aunque no estuvo muy bien del todo
Los aplaudimos igual
Porque no puede ser que uno tenga tanto
Cuando muchos no tienen ni para morfar.
Pero desde hace un tiempo cambió la cosa
Sus atentados y sus desmanes
Perjudican al pueblo y a nadie más.
Espantando al turista sólo consiguen
Que entre menos dinero a nuestro país.
Los brazos le cortan a mucha gente
Que por la temporada
Durante todo el año puede vivir.
Y bombardeando fábricas o comercios
Al final de cuentas conseguirán
Que quien trabaja en ellos se muera de hambre
Porque sin empleo quedan y ¿adónde van?²⁵*

Sin embargo, dentro de ese panorama tan heterogéneo, hacia fines de la década la fiesta comenzó a reflejar a su manera las novedades propias de un escenario social

²⁴ En julio de 1969, el Poder Ejecutivo prohíbe la divulgación de *todo tipo de información que directa o indirectamente se refiera a los grupos delictivos que actúan en el país*. Meses más tarde, diciembre de ese mismo año, la prohibición del uso de la palabra “tupamaro” se extiende a otros siete vocablos: comando, terrorista, subversivo, extremista célula, delincuente ideológico y delincuente político. Ver DEMASI, Carlos y otros, *La caída de la democracia. Cronología comparada de la historia reciente del Uruguay (1967-1973)*, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1996.

²⁵ Murga La Matraca. Carnaval de 1971. Pliego suelto. Registro de Derechos de Autor. Biblioteca Nacional (en adelante RGA. BN)

transformado. En parte, porque algunas murgas (Araca la Cana, Diablos Verdes, entre otras) radicalizaron en aquel contexto posturas disidentes que venían de atrás. En parte también porque al calor de las confrontaciones y rupturas de entonces, anidaron en el carnaval propuestas nuevas que hicieron de su perfil ideológico la base de sustento de su identidad.

El giro de La Soberana

Desde una perspectiva de larga duración, la irrupción de La Soberana en el último carnaval de la década del 60 representa un punto de inflexión de significativo alcance tanto dentro como fuera del ámbito de la fiesta. En este último sentido, luego de décadas de desencuentros casi sistemáticos, la aparición de la murga promovió un proceso de acercamiento entre izquierda y carnaval que los años subsiguientes se encargarían de consolidar.

Ya en su repertorio de 1969 el Cuplé de las Medidas demostró el ingenio de su director y letrista José Milton Alanís “Pepe Veneno” para aludir a los atropellos y avasallamientos del pachequismo. Y dos años después, la computadora del 71 y su memorable tartamudeo sellaron la consagración definitiva de la murga, confirmando la letal amenaza que supone la risa para cualquier forma de poder. En efecto, como crítica al gobierno, nada tan efectivo como los impagables juegos de palabras hábilmente disimulados en la engañosa sintaxis del cuplé que se burlaba de la disposición oficial que prohibía palabras en un infantil intento de cancelar la realidad por vía de un decreto:

(...)

SOLO

*Si yo quisiera andar paseando
Tranquilamente por la ciudad,
¿Qué ocurriría computadora
Con mi paseo tan habitual?*

COMPUTADORA

*Que tupa...tupa...que tus papeles
Urgentemente te exigirán,
Que tupa... tupa....tu paradero
Correctamente tendrás que dar.*

SOLO

*Si yo anhelara hacer un viaje
A otros países con ilusión,
Tartamudeante computadora,*

Vivo esperando tu explicación.

COMPUTADORA

*Que tupa...tupa...que tu pasaje
Muy bien sellado tendrá que estar,
Que tupa...tupa...tu pasaporte
Por si eres tu...(pa) tendrás que mostrar.²⁶*

Un año más tarde, en un contexto político que avanzaba inexorablemente hacia el golpe de Estado, La Soberana volvió a sorprender con su “cuplé de las elecciones” que en este caso ponía el foco en los comicios del 71 y la emprendía contra los candidatos de los partidos tradicionales²⁷ y las irregularidades denunciadas. Como lo señala Dorothée Chouitem, la murga intentaba así abolir, con los medios a su alcance, las limitaciones y coerciones que pesaban sobre el espacio público²⁸. Pero en aquella pugna en torno a distintos modelos de país, el carnaval reprodujo puntualmente las claves de la polarización instalada en la sociedad, y mientras la prensa se sumaba a ella²⁹, en el tablado se cantaron versos como estos, entonados por los viejos Patos Cabreros:

(...)
*Hoy más que nunca debemos trabajar,
Hombro con hombro, reír y cantar
Y llenos de orgullo gritarle al mundo
¡¡¡Viva mi Uruguay!!!
Bendita tierra, cuna de amor y paz.
Este es mi Uruguay, y no podrán cambiarlo
Por miles de años.
Fuera los que acá
Ideas foráneas quieran implantar.³⁰*
(...)

²⁶ Murga La Soberana. Carnaval de 1971. Pliego suelto. Montevideo. Archivo particular. Más allá del impacto que provocó el recurso semántico aplicado por la murga, cabe señalar que los Curtidores de Hongos habían utilizado una variante igualmente ingeniosa un año antes: *Está prohibido el lenguaje, / ¿dónde vamos a parar? / Dentro de poco por señas nos vamo' a comunicar / Porque si usted es 'extremí' o pertenece a un 'comá' / o a una 'cel' 'terrorí', en cana seguro irá. / Y si usted es muy 'subversí' o se cree un 'revolú', / en fija lo andan buscando como a los famosos 'tú'.*

²⁷ Alunate, Alunate, / vos hicistes ese disparate decía el estribillo con que La Soberana reprochaba a Wilson Ferreira Aldunate su opción de permanecer en el Partido Nacional junto al ultraderechista Gral. Mario Aguerrondo, sin considerar la posibilidad de una alianza con el flamante Frente Amplio que, como resultado del proceso que culminó con la unificación de las izquierdas, en aquellas elecciones compareció por primera vez ante la ciudadanía.

²⁸ CHOITEM, Dorothée, *Carnaval, dictadura y después...*, ob. cit., p. 39

²⁹ A este respecto, resultan significativos los comentarios dedicados por *Marcha* y por *El Popular* a murgas como La Soberana o La Censurada. A su vez, *El Diario*, *El País* y *La Mañana* publicaban cartas de lectores indignados por los *mensajes frente-tupistas* que se oían en carnaval y reclamaban la urgente intervención de la censura.

³⁰ Murga Patos Cabreros. Carnaval de 1972. Pliego suelto. Montevideo. Archivo particular.

Por cierto que los empresarios dueños de tablados comerciales no dejaron de percibir el beneficio económico que podían depararles las confrontaciones de entonces y en febrero del 72, muchos de los pizarrones colocados a la entrada de sus escenarios, anunciaban con letras muy destacadas el *SENSACIONAL DUELO ENTRE LOS PATOS CABREROS Y LA SOBERANA*. Hábil estrategia para atraer a un público que colmaba noche a noche las instalaciones y ovacionaba a unos u otros por razones que tenían mucho más que ver con la política que con el carnaval.

La rebelión cultural de los 60

Junto a la polarización política e ideológica de aquellos años, el conflicto generacional de los 60 asumió las proporciones de un verdadero cataclismo que sacudió los cimientos culturales del mundo occidental y, a su manera, también los nuestros.

Ciertos códigos de esa subcultura juvenil fueron tema recurrente de los repertorios murgueros de entonces y contrariamente a cualquier visión idealizada de los sectores populares, su postura ante ella fue unánimemente conservadora, agresiva y negadora del cambio, que fue señalado una y otra vez como responsable de la degradación de las costumbres.

¡Qué linda esta nueva ola!, exclamaba burlescamente el letrista de Asaltantes con patente en 1969, y a renglón seguido dejaba de lado la ironía para emprenderla de lleno contra barbudos y melnudos: *Pelearse con los jabones / andar todos bien mugrientos / desde el pelo a los talones / y al pasar dejar aromas / a guiso de mejillones / (...) / Aquí precisamos gente / que el campo trabaje duro / y no payasos barbudos / que le escapen al laburo / para que la patria tenga / porvenir grande y seguro.*³¹ Por su parte, en el carnaval de 1970, luego de Woodstock, La Milonga Nacional decía: *Los Hippies siguen en marcha, / rotos, sucios y peludos, / y en varias partes del mundo / cantan y bailan desnudos. (...) Así está la juventud, / la que nos quiere salvar. / Habla de revoluciones y los pantalones / no se sabe sujetar.*³²

Desde su condición ambivalente, muchas veces el humor juega con la supresión de ciertos tabúes y se opone al orden establecido. Sin embargo, al mismo tiempo, también puede servir a la norma denunciando lo perturbador o lo inaceptable y asumiendo así la

³¹ Murga Asaltantes con patente. Carnaval de 1969. Pliego suelto. Consultado en la Asociación General de Autores del Uruguay (en adelante AGADU)

³² Murga La Milonga Nacional. Carnaval de 1970. Pliego suelto. Consultado en el C de M.

función que Henri Bergson atribuye a la burla como castigo social.³³ A propósito de estos temas, Georges Minois sostiene que, sobre todo en relación con los parámetros que rigen el universo de lo cultural, rara vez la risa popular tiene el sentido contestatario que le asignan algunos autores. “Por el contrario, dice Minois, con frecuencia excluye y margina a quienes violan sus valores o quieren cambiarlos”.³⁴

Proverbialmente machista, xenófobo y homófobo, cierto imaginario popular que la murga refleja confirma casi sin excepciones ese diagnóstico que en los años 60 emerge en la virulenta condena a la rebelión juvenil. Por ejemplo, en estos versos que cantó La Gran Muñeca en 1970 con la música de un tema tan emblemático como “Disculpe”³⁵:

*Disculpe si no entiendo lo que canta
Ni por qué mueve tanto el esqueleto.
Capaz que también tienen enchufe
Y como sus guitarras, son eléctricos.
La música que tocan no es del pago,
Son ritmos importados de otras tierras
Y las letras las cantan unos vagos
Que al agua y al jabón le hacen la guerra.
Disculpe pero aquí nos gusta el tango,
La zamba, la milonga y el candombe.
Ustedes cantan versos pa' guarangos
Y la murga canta versos a los hombres.*³⁶

Pero las rebeldías juveniles no sólo merecieron la reprobación de discursos alineados con la derecha. Desde posturas de izquierda que con frecuencia combinaron radicalismo político y conservadorismo cultural, el “cuplé del hombre y la mujer” o los versos que cantó La Soberana en el carnaval del 69 son un buen indicio de la distancia que media entre cambio político y cambio cultural:

*Llevan vaqueros gastados / sin sentir ningún apremio.
Atorran en todos lados / haciéndose los bohemios.
Con sus barbas y melenas, / usted los ve todo el año
Pero se mueren de pena / si les proponen un baño.*³⁷

³³ Cf. BERGSON, Henri, *Le rire*, París, Presses Universitaires de France (1940), 2007.

³⁴ MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, France, Fayard, 2001, p. 214.

³⁵ El contrafactum es uno de los recursos más característicos y más sugerentes de la murga en la medida en que, al vincular sus textos con determinada música preexistente o con el perfil de determinado intérprete, le suma significaciones a su discurso. En este caso, la elección de “Disculpe” resulta particularmente significativa. En efecto, en el marco del auge de la “canción protesta” cultivada por artistas como Daniel Viglietti o Los Olimareños, Hugo Ferrari compuso esta zamba con el propósito explícito de que operara como una suerte de “contraprotesta”, motivo por el cual se convirtió de inmediato en un himno de la derecha rioplatense.

³⁶ Murga La Gran Muñeca. Carnaval de 1970. Pliego suelto. Montevideo. Consultado en el Museo del Carnaval.

³⁷ Murga La Soberana. Carnaval de 1969. Pliego suelto. Montevideo. Archivo particular.

Algunas conclusiones y muchas interrogantes

A punto de finalizar el itinerario propuesto, se impone la pregunta que con frecuencia anida en todo enfoque de historia cultural y que nos interpela desde una historiografía en transición, en debate y sin hegemonías claras. La misma gira en torno al dilema de lo que es relevante y lo que no lo es en materia de exploración y recuperación del pasado. Como lo señala François Dosse, aunque el futuro nunca estuvo escrito de antemano, de todas maneras las sociedades modernas tuvieron una percepción más clara de un devenir común y esas visiones del futuro jugaron un papel esencial en las lecturas del pasado: marcaron lo que había que retener y lo que había que descartar, tanto dentro del campo del análisis como del relato.³⁸ En contraste con tales certidumbres, hoy la historia ha perdido su sentido unitario y se ha disgregado en una pluralidad de “historias”³⁹ que promueven el rescate de narraciones y de prácticas que la historiografía clásica había silenciado por considerarlas irrelevantes.

Precisamente, para quienes interrogamos al pasado desde perspectivas que ponen el foco en objetos “banales” y extraacadémicos como el carnaval, la pregunta por la legitimidad de esa opción es permanente. Por supuesto que en la ciencia política más actual las elites dirigentes ya no ocupan el centro excluyente de la escena. Dentro de esa misma línea, en el conjunto de las ciencias sociales el anterior concepto global y unitario de “sociedad” hoy alberga a una multiplicidad de actores, dando cabida a subjetividades, representaciones e imaginarios que tradicionalmente habían sido descuidados o ignorados. A ello responde, en buena medida, el auge que alcanzaron en las últimas décadas del siglo pasado los estudios sobre los sectores subalternos y sobre la “cultura popular”.

En buena medida, la recuperación del carnaval y la murga como “lugar de memoria” para los uruguayos se inscribe dentro de esa perspectiva. Sin embargo, detrás de esa hipótesis hay nuevas interrogantes que conviene dejar planteadas como preguntas abiertas: ¿Qué es lo popular? ¿Dónde buscarlo? ¿Cómo leerlo?

Resulta muy obvio que en el Uruguay de los 60 la murga no responde a una lógica de clase sino a una lógica de cultura de masas que la aleja de cierta resonancia épica generalmente asociada a la noción de “cultura popular”. ¿Qué hacer con aquellos

³⁸ Así lo señalan DELACROIX, Christian y DOSSE, François en *Historiographies I. Concepts et débats*, France, Gallimard, 2010.

³⁹ Los términos del diagnóstico pertenecen a CAETANO, Gerardo, *Límites y posibilidades de un diálogo entre la Historia y el Psicoanálisis*, mimeo, 1994.

discursos en que los sectores populares no dicen lo que esperamos que digan o lo que supuestamente deberían decir? Obviamente que cualquier forma de manipulación, deliberada o no, inventa, desplaza, distorsiona. Es preciso entonces preguntarnos por el lugar desde donde hablan los historiadores de la cultura popular, como lo hacían Michel de Certeau, Dominique Julia y Jacques Revel en un artículo ya clásico que también alertaba contra el riesgo de juzgar “lo subalterno” con los parámetros de la alta cultura.⁴⁰ Las manifestaciones populares, advertían en ese texto, tienen su propia racionalidad y deben ser analizadas a partir del sentido que los propios actores le dieron a sus prácticas.

En 1984 Stuart Hall sostenía que *la cultura popular es un campo de disputa por el poder* y agregaba que *si no está al servicio de la lucha de clases*, le importaba muy poco.⁴¹ Hoy los sectores populares importan más allá de la lucha de clases. Es más, fue precisamente a medida que se acumularon discrepancias entre comportamientos reales y conductas prescritas (a medida, por ejemplo, que la clase obrera no hacía la revolución) que algunos historiadores comenzaron a reformular el paradigma del materialismo histórico y a considerar a la cultura como coproductora de las relaciones sociales, dando nacimiento a la historia cultural o a la historia social de las representaciones.

Por otra parte, ¿es posible hablar de cultura popular en singular sin caer en gruesos estereotipos? Todas las formas culturales –también las populares– son profundamente contradictorias por lo que no es posible encerrar las múltiples cosas que hace el pueblo en una sola categoría. Más que a un repertorio de objetos o de prácticas, lo popular parece remitir a *un punto de vista, una dimensión, una forma de conocer y de vivir*, como lo señala Pablo Alabarces⁴² quien también considera que *pedirle a la cultura popular que sea una trinchera de lucha es pedirle demasiado*. En este sentido, afirma que *uno de los avances logrados en las últimas décadas es que no siempre lo popular tiene que ser resistente por definición, que su carácter subalterno no significa que deba implicar resistencia a algo*. O puede implicarla, sí, pero no necesariamente de acuerdo a los parámetros prescritos sino en muy diversos sentidos y de acuerdo a una vasta gradación de miradas, como se desprende de los textos citados en la ponencia. Más allá de eso, aplicando los conceptos de Alabarces al tema que nos ocupa, al estudiar la

⁴⁰ DE CERTEAU, Michel, JULIA, Dominique y REVEL, Jacques, “La beauté du mort”, en *La culture au pluriel*, Paris, Editions Points, 1993.

⁴¹ HALL, Stuart, “La deconstrucción de ‘lo popular’”, en Raphael SAMUEL (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 106.

⁴² ALABARCES, Pablo, “Textos populares y prácticas plebeyas: ‘aguante’, cumbia y política en la cultura popular argentina contemporánea”, en *Alternativas*, No.4, 2015.

murga lo que corresponde es reconocer y valorar sus discursos como relativamente autónomos, a partir de lógicas que deben ser comprendidas en lugar de ser juzgadas desde posiciones etnocéntricas.⁴³

A propósito de estos temas, más preguntas que resumen los dilemas planteados en el artículo de de Certeau, Julia y Revel⁴⁴: ¿cómo explorar la racionalidad propia de la cultura popular más allá del gesto que la suprime o la domestica? Si la mirada que se proyecta sobre sus prácticas y sus productos no rompe con las barreras y los preconceptos impuestos por el poder que autoriza esa lectura, ¿cómo sortear la violencia implícita en el saber académico que, desde sus parámetros, interroga sin más a lo silenciado? En última instancia, ¿cómo leer un cuplé de murga en su propio idioma y no en el de los ideólogos y poetas legitimados por la alta cultura?

Sin la mediación de discursos eruditos que a veces condenan y otras veces idealizan a los sectores populares, los materiales provenientes del carnaval habilitan una aproximación a ellos desde una mirada distinta. Sus voces marginales, inclasificables desde los parámetros políticos e ideológicos con que el investigador trabaja habitualmente, reflejan un punto de vista que habla desde otro lugar. Por cierto que esos materiales inspirados en una suerte de picaresca popular, no modifican sustancialmente las claves emanadas de otras fuentes ni alteran mayormente lo que ya sabíamos a propósito del curso de los procesos históricos -en este caso, a propósito del “68 uruguayo” y sus entretelones.

Sin embargo, abordados desde otras formas de ver el mundo e incluso desde el sabor intransferible del lenguaje callejero y cotidiano, esos procesos se revisten de una dimensión humana y vivencial que contribuye a enriquecer las visiones del pasado y, en muchos casos, a problematizarla.

Bibliografía citada

ALABARCES, Pablo, “Textos populares y prácticas plebeyas: ‘aguante’, cumbia y política en la cultura popular argentina contemporánea”, en *Alternativas*, No. 4, 2015.

⁴³ Pablo ALABARCES en “De lo popular a lo democrático. Cultura popular, academia y política en la Argentina”, entrevista de Lucía Naser publicada en *la diaria*, Montevideo, 7 de julio de 2016.

⁴⁴ DE CERTEAU, M., JULIA, D. y REVEL, J., *La beauté du mort*, artículo citado.

ALABARCES, Pablo, “De lo popular a lo democrático. Cultura popular, academia y política en la Argentina”, entrevista de Lucía NASSER publicada en *la diaria*, Montevideo, 7 de julio de 2016.

ALFARO, Milita y DI CANDIA, Antonio, *Carnaval y otras fiestas*, Colección Nuestro Tiempo, volumen 11, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 2014.

BERGSON, Henri, *Le rire*, París, Presses Universitaires de France (1940), 2007.

BURKE, Peter, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 2000.

CAETANO, Gerardo, *Límites y posibilidades de un diálogo entre la Historia y el Psicoanálisis*, mimeo, 1994.

CAETANO, Gerardo y RILLA, José Pedro, *Historia contemporánea del Uruguay. De la Colonia al siglo XXI*, Montevideo, Editorial Fin de Siglo, 2005.

CAETANO, Gerardo, RILLA, José Pedro y PEREZ, Romeo, Romeo Pérez, “La partidocracia uruguaya”, en *Cuadernos del CLAEH* N° 44, Montevideo, 1988.

CHOUITEM, Dorothée, *Carnaval, dictadura y después. Decir y no decir bajo censura*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2018.

DE CERTEAU, Michel, JULIA, Dominique y REVEL, Jacques, “La beauté du mort”, en *La culture au pluriel*, París, Editions Points, 1993.

DELACROIX, Christian y DOSSE, François, *Historiographies I. Concepts et débats*, France, Gallimard, 2010.

DEMASI, Carlos y otros, *La caída de la democracia. Cronología comparada de la historia reciente del Uruguay ((1967-1973)*, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1996.

GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, México, Editorial Gedisa, 1987.

GUERRA, Xavier-François, *Hacia una nueva historia política. Actores sociales y actores políticos*, Universidad Externado de Colombia, Taurus, 2012.

HALL, Stuart, “La deconstrucción de ‘lo popular’”, en Raphael SAMUEL, *Historia pupular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1984.

LANZARO, Jorge, *Sindicatos y Sistema político*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1986.

MINOIS, Georges, *Histoire du rire y de la dérision*, France, Fayard, 2001.

PAGANO, Nora, “La producción historiográfica reciente: continuidades, innovaciones, diagnósticos” en Fernando DEVOTO (ed.), *Historiadores, ensayistas y gran público. La historiografía argentina reciente. 1990-2010*, Buenos Aires, Biblos, 2010.

RAMA, Germán, Germán Rama, *La democracia en Uruguay*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1987, pág. 79 y sigs.

POIRRIER, Philippe, *La Historia cultural. ¿Un giro historiográfico mundial?* Universidad de Valencia, 2012.

ROSANVALLON, Pierre, *Por una historia conceptual de lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

SIRINELLI, Jean François, “L’histoire politique et culturelle” en Jean Claude RUANO BORBABAN, *L’histoire aujourd’hui*, Paris, Editions Sciences Humanines, 1999.

Fuentes. Repertorios citados

Murga Asaltantes con patente. Carnaval de 1964

Murga La Envenenada. Carnaval de 1965

Murga Patos Crónicos. Carnaval de 1967

Murga Bacanal en el infierno. Carnaval de 1968

Murga Nos obligan a salir. Carnaval de 1968

Murga 7 a 7 es un empate. Carnaval de 1968

Murga La Milonga Nacional. Carnaval de 1969

Murga Las Marionetas. Carnaval de 1969

Murga Asaltantes con patente. Carnaval de 1969

Murga La Soberana. Carnaval de 1969

Murga La Milonga Nacional. Carnaval de 1970

Murga La Gran Muñeca. Carnaval de 1970

Murga La Matraca. Carnaval de 1971

Murga La Soberana. Carnaval de 1971

Murga Curtidores de Hongos. Carnaval de 1971

Murga Patos Cabreros. Carnaval de 1972

Murga La Soberana. Carnaval de 1972

