

La estrategia discursiva de *La Mojigata* en el ecosistema del Carnaval espectáculo de Montevideo: tradición, globalidad y subversión¹

Gianela TURNES²
gianela.turnes@gmail.com

Resumen

Se analiza la actividad de la murga *La Mojigata* en el carnaval espectáculo comercial de Montevideo contextualizada en las condiciones de producción del carnaval como ecosistema y atendiendo particularmente a la construcción de sentidos que se puede descifrar a partir de los discursos en ese ecosistema.

Este contexto se observa desde la institucionalidad que rige la fiesta, las decisiones de organización y gestión de la IMM, la participación de la gremial de directores de agrupaciones, las reglas del juego que condicionan el acceso a financiamiento de escenarios y conjuntos.

En ese marco, se analizan algunos aspectos del discurso de la murga *La Mojigata* como acción política, proponiendo una interpretación de su Manifiesto estético político.

Palabras clave: carnaval espectáculo / Manifiesto / subversión

¹ Esta ponencia fue elaborada a partir del trabajo final presentado en el curso Arte, Redes y Comunidades Estéticas para la acción política, dictado por la Dra. Natalia Aguerre, Escuela de Verano 2017, UNLP

² Economista y Magíster en Información y Comunicación por la Universidad de la República, Diploma en Gestión Cultural y Comunicación por la FLACSO, Estudiante de Doctorado en Comunicación en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Ejerció como docente en la FCCEEyA y en la FIC, UdelaR entre 1993 y 2016 a cargo de cursos de grado, de educación permanente, de formación de docentes y de funcionarios no docentes. Áreas de investigación: Economía Política de la Comunicación y la Cultura, Carnaval montevideano.

Contenido

Resumen	1
Introducción.....	3
i. Marco metodológico.....	3
ii. Caracterización sucinta del carnaval espectáculo y de la murga.....	4
1. El carnaval como ecosistema.....	8
2 .Murga <i>La Mojigata</i> como caso de análisis.....	9
i. La acción política desde la diferencia.....	10
ii. ¿Subversión de paradigmas en el Concurso Oficial?	11
iii. <i>La Mojigata</i> como intervención.....	13
iv. Más allá de la representación.....	15
v. La activación del público como práctica revulsiva	18
Conclusiones.....	19
Bibliografía.....	20

Introducción

i. Marco metodológico

Este análisis toma como teoría general el Análisis Crítico del Discurso (en adelante ACD), en particular, las concepciones de Norman Fairclough, Teun Van Dijk y Ruth Wodak en su objetivo de investigar analíticamente el discurso para conocer cómo se practican, reproducen y combaten el abuso de poder social, el dominio y la desigualdad a través de los textos (Van Dijk, 1999, pp.23-36). El análisis se contextualiza interpretando los abordajes que algunos agentes relevantes para el carnaval hacen sobre esta fiesta, sobre la esencia y la evolución de la murga, sobre las instituciones (instituidas e instituyentes) del carnaval y sobre las formas en que las personas viven, se insertan y construyen experiencias en él.

El punto de partida para este análisis de discursos de carnaval supone que la realidad según la percibimos no es una realidad objetiva que admita una definición, descripción o explicación única y verdadera. Por el contrario, puede describirse, interpretarse, comprenderse, y construirse a partir de las representaciones que los seres humanos elaboramos sobre ella. En esas interpretaciones el discurso – y como su sostén, el lenguaje - cumple un rol clave. Halliday señala: “*un texto es un potencial de significado realizado*” (1982, p.144), en el sentido que el hablante selecciona de entre multiplicidad de opciones posibles, de potenciales textos, aquel que efectivamente decide elaborar. Tenemos entonces que un texto puede considerarse como el producto de una elección de su autor que se concreta efectivamente como selección entre un universo potencial amplio de posibles discursos. Y tenemos además unas interpretaciones posibles acerca de ese texto que implican nuevas opciones, selecciones y exclusiones de elementos del contexto. La selección de aquello que se convierte en texto lleva consigo todo lo que fue excluido de esa selección y podría haber estado en ella. En consecuencia, los silencios y omisiones son también significativos para analizar el discurso de los actores.

Siguiendo a Van Dijk las ideologías tienen - además de la tradicional función social de sostén de los intereses de los grupos que es reconocida por los teóricos marxistas - “*la función cognitiva de organizar las representaciones (actitudes, conocimientos) sociales del grupo, y así monitorizar indirectamente las prácticas sociales grupales, y por lo tanto también el texto y el habla de sus miembros*” (2008, p.208). Esta función de la ideología ofrece líneas de reflexión para interpretar las representaciones sobre lo que

significa la murga y el carnaval para los grupos involucrados en él. Van Dijk señala también que las ideologías ofrecen sustento a los juicios sobre lo que está bien y lo que está mal, resultando entonces que los grupos sociales se apropian de valores como la Justicia, la Libertad, la Democracia o la Eficiencia jerarquizándolos y dándoles lugar de acuerdo a sus propios intereses particulares o grupales. Así, Van Dijk compara la valoración que pueden hacer los grupos feministas acerca de la Igualdad – acorde con sus intereses por manifestar y luchar en contra de la desigualdad de género – con las valoraciones de empresas que en lugar de enfatizar sobre la igualdad “*acentuarán la Libertad (de mercado)*” (Ibíd., p.209). Se propone entonces identificar aquellos aspectos ideológicos presentes en los discursos de actores públicos y privados en el carnaval, a partir de una interpretación crítica con instrumentos propios del ACD. El concepto de ideología que subyace en este análisis trasciende el de ideología dominante, y asume “*que no solo los grupos dominantes, sino también los grupos dominados tienen ideologías que controlan su propia identificación, objetivos y acciones*” (Ibíd., 2008, p.205). Al analizar los espectáculos de murga, y otros textos escritos y orales se procurará destacar aquellos aspectos del discurso que resultan relevantes para documentar la relación entre los textos y la noción de ideología adoptada. Se aplican asimismo nociones provenientes del conceptualismo artístico latinoamericano, en particular la categoría *manifiesto artístico* a partir de las miradas de Geymonat (2011) y Cippolini (2016) contextualizadas en el devenir latinoamericano siguiendo a Escobar (1998).

ii. Caracterización sucinta del carnaval espectáculo y de la murga

El carnaval opera como constructo que es a la vez constitutivo y constituyente en las tensiones y disputas que se registran en la esfera pública. Por una parte vive procesos de transformación a la vez que de afianzamiento de sus prácticas tradicionales, habiendo recibido una tardía absorción como actividad cultural mercantil, fuente de ingresos turísticos, de empleo zafral capaz de estabilizar economías familiares y de canalización de aspiraciones escénicas de muchos jóvenes inclinados a la danza, el canto, la actuación o la creación textual asociada a los géneros de carnaval. Por otra parte, recoge en los contenidos de sus espectáculos - en distinta medida - los vértices de la disputa de posiciones políticas e ideológicas, que se plasma en diversos cuestionamientos a la vida

política y social, reconocidos como esencia de la picaresca que se espera empape sus presentaciones.

El carnaval espectáculo comercial de Montevideo puede observarse como una manifestación cultural que se cristaliza en un marco mercantil donde el público paga una entrada (exclusión del consumidor a través del precio, condición natural de los bienes conocidos como privados, a diferencia de los bienes públicos o sociales que deben ser accesibles a toda la comunidad). Por su parte, las agrupaciones venden su espectáculo en los escenarios comerciales privados y en los populares barriales gestionados por las comisiones vecinales. Además, concursan en el *Teatro de Verano Ramón Collazo* donde también perciben ingresos por presentar sus espectáculos. En consecuencia, a la naturaleza cultural de la actividad se agrega su consideración como incipiente sector de actividad económica. Así, el carnaval espectáculo es tratado como atracción turística, y consecuentemente, como motor de generación de divisas y de desarrollo económico. Él constituye un medio de vida para centenares de personas, y una fuente de generación de rentabilidad para algunas pocas de ellas.

Para participar en el carnaval las agrupaciones deben alinearse a las condiciones que caracterizan a alguna de cinco categorías: murga, parodistas, humoristas, comparsas de negros y lubolos, y revistas. Además, la agrupación debe estar organizada con un director responsable que esté agremiado y cotizando en DAECPU (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay), debe superar una prueba de admisión, y participar obligatoriamente del Concurso Oficial que evalúa -a través de un jurado- a cada espectáculo y premia económicamente a los conjuntos ganadores, en un proceso cuya televisación en años recientes por la misma empresa a cargo de la transmisión del campeonato de fútbol uruguayo de primera división (Tenfield S.A.) viene construyendo y reafirmando un discurso que progresivamente asimila el concurso de carnaval a una competencia deportiva con ganadores, fuertes inversiones para robustecer los aspectos del espectáculo que son valorados en el concurso (llamados “rubros”) y contratación de técnicos especialistas para su desarrollo, entre otros.

Si se considera su inserción en la vida social, el carnaval es una institución de fuerte arraigo en una parte de la sociedad montevideana. De tradición popular hasta la primera mitad del siglo XX, el carnaval contemporáneo ha sido caracterizado como *pollo desplumado*, en referencia a la pérdida de su carácter de fiesta de “misterio” y

“descomedimiento” a favor de su circunscripción como espectáculo, que separa a artistas y espectadores (Vidart, 1997, p.20). Con los movimientos políticos y guerrilleros que resistieron al gobierno de derecha previo a la dictadura, en la década de 1960s, una de las categorías participantes del Concurso Oficial - la murga - se incorporó parcialmente a las nuevas tendencias sociales y culturales que reclamaban cambios políticos. Categorizada en el período previo a 1970 como *murga arcaica*, seguidora de una cosmovisión cíclica asociada a rituales míticos ancestrales capaz de “establecer un paréntesis de ilusión [...] a la dura cotidianidad” (Bayce, 1992 a), es posible reconocer en la década de los años 1970s un giro contundente en algunos discursos de murga, giro que Bayce sintetizó definiendo a la murga de este período concomitante con la dictadura como *murga moderna - murga mensaje*. Por entonces eran ya observables algunos signos de la tendencia - hoy consolidada - de transformación de la fiesta en fuente de explotación comercial. En ese marco, se instauró dentro de la categoría murga el estilo conocido como *murga-pueblo* (Lamolle, 2005, p.27) o *murga de protesta*. Alineada con una ideología de izquierda, este movimiento se dedicó a criticar al gobierno y la oligarquía y logró seguir presentando sus espectáculos burlando a la censura durante la dictadura (Fornaro, 2007, p.38). Históricamente el proceso que algunas murgas siguieron en dictadura replica el itinerario señalado por Escobar (1998, p. 20): la metáfora, la crítica oblicua como recursos de acción; ella no solo marcó posición política contra la dictadura, también contribuyó a regenerar un ámbito de sensibilidad allí donde ella se encontraba entumecida.

Luego de la recuperación del régimen democrático en 1985 la murga retuvo su lugar como baluarte de las posturas críticas al gobierno, donde se sostenía viva una luz para los sueños de transformación social de algunos sectores de la población. No obstante, Bayce vaticinaba en 1992 que una tercera etapa de la historia de la murga se abría al terminar la dictadura: la *murga posmoderna* (Bayce, 1992 a), que propondría una síntesis de lo arcaico y lo moderno a través de una renovación de la tradición.

Con posterioridad a la periodización/clasificación de estilos de Bayce (1992), se sostiene que dos hechos clave incidieron de forma contundente en el devenir de esta manifestación carnavalera: la irrupción de murga joven y el acceso al gobierno del Frente Amplio.

En 1995 la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) a través de su Departamento de Cultura, en asociación con el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP)³ comenzó a promover la formación de murgas de jóvenes en los barrios. En 1998 el movimiento de murga joven se había expandido y consolidado con la realización del primer Encuentro de Murga Joven (en adelante el *Encuentro*), que se repitió desde entonces año a año creciendo siempre (Fernández y Alfaro, 2009. Pp.124-131). En 2001 por primera vez se produce la participación de una murga proveniente del *Encuentro* – murga *La Mojigata* - en el Concurso Oficial de Agrupaciones de Montevideo, también conocido como *carnaval mayor*. En 2001 se inicia un período en que las murgas con espectáculos más reconocidos y valorados provenientes del *Encuentro* se proponen probar suerte en el Concurso Oficial. La renovación de los espectáculos, el empuje en el interés de los espectadores jóvenes por el carnaval, el endurecimiento de la competencia por espacios relevantes en el Concurso Oficial y en las contrataciones que realizan los escenarios, son las dimensiones más visibles de la llegada de las murgas jóvenes al carnaval mayor.

Por otra parte, cuando la coalición de partidos políticos que condensaba la ideología de izquierda más representativa en la ciudadanía triunfó en las elecciones nacionales de 2004, se registraron algunos debates respecto a las posibilidades de las murgas afianzadas en la identidad de la segunda etapa (*murga moderna*, *murga mensaje* según Bayce, *murga pueblo* según Lamolle), de mantener su condición de *murgas de protesta* cuando había llegado al gobierno la coalición que esas murgas habían apoyado históricamente. A partir de allí es posible identificar varias líneas u opciones identitarias de las murgas, algunas debilitando su perfil crítico, otras intentando mantenerlo sin atacar las decisiones de gobierno y apelando en cambio a cuestionar estereotipos característicos de la sociedad contemporánea, como el uso abusivo de dispositivos electrónicos de comunicación, la situación de los hijos de padres divorciados, el consumismo exacerbado, la sustentabilidad ambiental, el desarraigo de lo local o simplemente reservan el espacio de crítica para los partidos de oposición. En este proceso de reposicionamiento y posible diversificación de estilos, se enmarca el período

³ El TUMP se autodefine como una “institución cultural sin fines de lucro (registrada en el Ministerio de Educación y Cultura) que tiene como fundamental objetivo el desarrollo y la investigación de una pedagogía basada en la música popular uruguaya con un enfoque multicultural que incorpore a la misma los saberes de todas las músicas del mundo”. Disponible en: <http://www.tump.com.uy/core.php?m=amp&nw=Mjg3>, recuperado en 30/06/2017

de afianzamiento de murga *La Mojigata* en el carnaval montevideano, que se analiza más adelante.

1. El carnaval como ecosistema

Interpretamos al carnaval siguiendo a Martín Barbero (2002, p.57) como ecosistema entendido como un marco de interacciones que atraviesa la vida cotidiana e incide a través de lenguajes y narrativas en las percepciones de los actores.

El carnaval montevideano opera con una institucionalidad donde las decisiones centrales se articulan entre el gobierno departamental a través de su Gerencia de Festejos y Espectáculos y la gremial de directores de agrupaciones. Otros actores relevantes del proceso son los propietarios de escenarios comerciales privados (cuya cantidad fluctúa en torno a cinco), las empresas que contratan publicidad en los escenarios y las agrupaciones (y los financian con sus aportes), los componentes y técnicos que ponen en marcha y son las caras visibles de los espectáculos, los trabajadores de actividades conexas (plazas de comidas de los escenarios, cuida coches, vendedores ambulantes, periodistas de carnaval, etc.), las comisiones barriales que montan escenarios populares subvencionados con el fin de generar ingresos que sustenten la actividad social y cultural del barrio durante el año, el Museo del Carnaval, escenario gestionado por un fideicomiso paraestatal, y el público que sigue, apoya, comenta, critica y aplaude los espectáculos, pagando su entrada para verlos o accediendo a través de la tv.

Dado que los directores de agrupaciones tienen intereses comerciales asociados al carnaval, y trabajan en vínculo estrecho con los propietarios de escenarios que contratan a las agrupaciones, resulta natural asociar su rol con intereses privados comerciales.

Aunque buena parte del discurso prevalente en los espectáculos del carnaval está asociado a posiciones de izquierda y de apoyo a los sectores trabajadores y sus sindicatos, resulta llamativo que no existan agremiaciones de trabajadores de las agrupaciones. Si bien se produjeron años atrás intentos por promover la TACU (Trabajadores Asociados de Carnaval del Uruguay)⁴, no se pudo confirmar su existencia en fecha posterior a 2005. Si a este hecho se agrega la ausencia de transparencia en los

⁴ Como da cuenta por ejemplo la nota de prensa de 19/03/2004 de la red21: <http://www.lr21.com.uy/trabajo/136126-trabajadores-del-carnaval-formaron-sindicato>

contratos a componentes y técnicos de las agrupaciones, así como en los contratos publicitarios que financian los espectáculos, se infiere que el poder de los directores de agrupaciones alcanza tanto a su capacidad de incidencia en las decisiones de organización de la fiesta, como a su poder de negociación al contratar los recursos para poner en escena sus espectáculos. Si a la vez se tiene en cuenta que varios de los propietarios de escenarios privados han participado o participan de la dirección de agrupaciones, es sencillo concluir que existen evidencias de fuerte concentración de poder de decisión en las actividades rentables del carnaval.

2 .Murga *La Mojigata* como caso de análisis

Se analiza la propuesta estética y política de la murga *La Mojigata* participante del carnaval montevideano en 2017 en el entendido que ella permite observar una narrativa con fuerte componente político, con una identidad que ofrece aspectos comparables con el concepto de *manifiesto artístico* que toma distancia de objetivos comerciales, siguiendo la definición de Demers y Mc Murray de 1986, que entiende al manifiesto como “*discurso programático que marca una ruptura con lo establecido, ya sea en el campo político o artístico*” (Geymonat, 2011, p.4). Esta agrupación nacida como murga joven en 1999 pasó al *carnaval mayor* en 2001, pocos años antes del triunfo electoral del Frente Amplio. Caracterizada por un perfil propio fácilmente discernible de los demás espectáculos murgueros, se revisan algunos de los aspectos que la identifican y singularizan, en el entendido que ellos permiten debatir acerca del posicionamiento de esta murga como agente transformador, así como situar el rol del conflicto y el cambio social en su propuesta artística.

Se sostiene que esta murga alimenta un posicionamiento crítico como acción estética y política. Si bien el análisis se centra en el espectáculo 2017, un elemento importante del derrotero de la murga es su persistente ubicación en una mirada crítica en torno a algunos aspectos destacables en la sociedad uruguaya, recuperando recurrentemente al transcurrir los años algunos tópicos donde hacer foco como el mismo carnaval, la educación en Uruguay, la cultura, la discriminación, que definen su mirada y observados en su conjunto remiten a la noción de *manifiesto artístico*, observado desde una perspectiva derivada del concepto de *revulsión*. La renovación año a año de los espectáculos de carnaval permite extraer mediante una mirada diacrónica aquellas cuestiones donde la murga señala conflictos recurrentes, a la vez que observar otros

emergentes en momentos específicos: por ello la aplicación del concepto de *manifiesto* se realiza considerándolo como una entidad “en construcción” en el entendido que él está vivo y en permanente situación de incompletitud y elaboración.

i. La acción política desde la diferencia

Se sostiene que el perfil diferenciado de murga *La Mojigata* se delinea a contraluz de la mayoría de los otros espectáculos en función de su persistente tono de crítica: a sí misma como murga, al público, a la cultura, a algunas figuras políticas y a ciertos patrones de conducta estereotipados en Uruguay. Esa crítica contrasta con otros estilos de murgas donde se observa por ejemplo la importancia asignada a una fuerte inversión financiera para asegurar valoraciones sobresalientes en el Concurso Oficial (lo que suele denominarse “cubrir rubros”⁵) desatendiendo otros aspectos relacionados con contenidos políticos – en el sentido de críticos o comprometidos con la realidad en que ellos nacen- de los espectáculos.

La Mojigata se ha caracterizado por ofrecer espectáculos con una inversión económica moderada, más apoyados en la creatividad que en el lujo de los materiales del vestuario o en el destaque de solistas cuyas voces los convierten en integrantes de alto caché. Es una murga cooperativa que se organiza a través de comisiones que resuelven tanto los aspectos creativos como de gestión. En 2017 además inauguraron su forma de financiamiento a través del *crowd funding* o micro mecenazgo, modalidad que ella introdujo en el carnaval, y que ya está ampliamente difundida en la producción audiovisual. Financiándose con el aporte de los simpatizantes y amigos de la murga, lograron “salir” (montar su espectáculo) sin depender de ninguna empresa auspiciante (el auspicio empresarial es la modalidad que utilizan tradicionalmente los conjuntos para financiar sus espectáculos). Esta identidad única en la organización se refleja también en los espectáculos que ofrece, medidos en los costos de montaje en que incurren, aunque generalmente asegurando giros inesperados y originales. Esta característica diferenciada de la murga condujo a situarla representativamente en uno de los polos que quedan determinados por las fuertes asimetrías del carnaval: sin éxito en

⁵ Cubrir rubros es una expresión de la jerga carnalera que refiere al esfuerzo de las agrupaciones por anticipar lo que los jurados considerarán un buen desempeño en los rubros valorados en el Concurso, asociado con frecuencia a inversiones financieras de cierto porte. La Mojigata ha sido históricamente cuestionada por su desinterés por lograr buena valoración en el rubro 1 Arreglos corales, voces y musicalidad.

el Concurso Oficial, sin financiamiento empresarial, sin grandes públicos seguidores de su propuesta, aunque sí consolidada como un grupo *de culto* entre algunos sectores del público. Murga tradicionalmente inadvertida por buena parte de los comentaristas de carnaval, hoy sin embargo se perciben algunos indicios de que la crítica va acercándose lentamente a valorar su propuesta, indicios visibles a través de los comentarios favorables a sus textos, e incluso apreciando positivamente su interpretación escénica (factor generalmente cuestionado a la murga por su forma de cantar poco afiatada y con volumen relativamente poco potente)⁶.

ii. ¿Subversión de paradigmas en el Concurso Oficial?

Se propone a continuación profundizar en la caracterización de algunas tendencias recientes del carnaval uruguayo como prácticas hegemónicas para comparar con ese paradigma la propuesta artística de *La Mojigata*. Consistentemente con la tendencia global de las industrias culturales y su absorción por la esfera mercantil, el carnaval espectáculo ha pasado de ser una manifestación cultural desarrollada en los barrios y para los vecinos de esos barrios, a transformarse en una actividad comercial fuente de ingresos para directores de agrupaciones, propietarios de escenarios privados, emisoras de TV y radio, componentes de las agrupaciones, técnicos especialistas en los rubros del concurso, periodistas de carnaval y trabajadores de productos comercializables en los escenarios (alimentos preparados y bebidas fundamentalmente). En este contexto, los espectáculos se producen y desarrollan en busca del éxito comercial y en la competencia por los premios del Concurso, produciéndose una simbiosis entre rentabilidad económica de las agrupaciones y su ubicación en la compulsa oficial que poco parece compartir con la concepción de arte como acción política. En el carnaval los espectáculos obtienen por parte del mercado un reconocimiento oficializante. Y aquellos que no lo reciben deben acostumbrarse a la idea de no obtener tampoco el reconocimiento en el Concurso. Además, y en línea con la incorporación en años recientes de las transmisiones televisivas del Concurso por un canal de suscripción, aquel ha sido naturalizado como si se tratara de una competencia deportiva en un proceso que establece múltiples paralelismos entre el campeonato de fútbol uruguayo de

⁶ Véase por ejemplo los comentarios de Gabriel Méndez en *La República* del 25/01/2017, Guzmán Ramos en *El país*, 12/02/2017, Marcelo Fernández en *Subrayado* 13/02/2017, disponibles en los sitios web de esos medios de comunicación

primera división y el carnaval. Las expresiones futboleras de uso corriente difundidas principalmente a través de la emisora que transmite los dos eventos resultan elocuentes al respecto: *murga campeona* (refiriendo al triunfador del Concurso oficial), *liguilla* (referido a la rueda de ajuste del concurso), *aguante de la hinchada*, entre otras. En el mismo sentido opera la espectacularización de la noche de fallos planteada como un reflejo de la final de campeonato de fútbol.

Por oposición a esta construcción de subjetividad en torno al carnaval, algunas de las llamadas *murgas jóvenes* emergidas del *Encuentro* que promueve el Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo cada año en meses previos al carnaval, suelen buscar expresividades alternativas. En particular, *La Mojigata* imprime su sello distintivo a través del cuestionamiento a lo instituido en el carnaval: el derecho de admisión, el partido de gobierno, la insuficiencia de recursos financieros para la educación pública, así como la ironización sobre ideas que suelen ser reafirmadas por los medios de comunicación masiva como el concepto de menores infractores, la violencia y la inseguridad como principal preocupación de la ciudadanía, los afanes consumistas de la sociedad contemporánea. A la crítica duramente plasmada en los textos la complementa con su actitud desinteresada ante las exigencias del Concurso Oficial, sus *ineficiencias* de gestión del espectáculo (las decisiones colectivas que se procesan con el tiempo que esa modalidad necesita y no siempre están acordes a los tiempos que la compulsión exige).

A modo de ejemplo de lo postulado arriba se puede observar el cuestionamiento a la propia identidad del carnaval como espectáculo comercial privado:

■ “*Ser la fiesta del pueblo, ser la manifestación / que se reserva el derecho de admisión*” (*La Mojigata*, Presentación 2017).

■ “*No hay carnaval que no ande mal / Comiendo arroz, vendiendo bacanal*” (*La Mojigata*, Bajada 2005).

Temas reiterados en su repertorio refieren a una concepción de cambio cultural que interpela al público:

■ “*Cultura no es un mate, es tu cabeza*”... “*Yo soy tu cultura pueblo, y tu identidad pueblo/ Soy inteligente pueblo tengo creatividad/ Y si no te das cuenta tenés que ir a facultad*” (*La Mojigata*, cuplé de Tinelli, 2006);

al debate sobre la educación:

📖 “La maestra de Jaimito lo invitó a su apartamento/ La maestra fue a bañarse Jaimito quedó contento/ Después de algunos minutos, la maestra en un momento/ reflexionó con Jaimito el tema del 6% / Que la educación del pueblo no la arreglarán con cuentos” (La Mojigata, ¿qué quiere que canten las murgas? 2017).

Siguiendo la contraposición que plantea Davis (s/f, p.7) entre *acción* y *contemplación* puede postularse que las contradicciones del carnaval, de la distribución de recursos, del público y sus opciones culturales son señaladas por la murga como acción interpelante, quebrando la separación entre vida y arte, impulsando al compromiso vital del arte, lo que se puede interpretar como una traslación del arte desde la entelequia *mercado* hacia las prácticas cotidianas que constituyen la vida de las personas.

iii. La Mojigata como intervención

Siguiendo la concepción de Uranga (2012, p.5) sobre la categoría *intervención*, no existe disociación entre quien interviene en un contexto social y quien es su objeto de intervención, dada la imbricación de uno en el otro y su mutua construcción desde diferentes modalidades de participación. Podríamos decir que la murga está compuesta por murguistas que son parte del mismo territorio donde la murga canta y expone su espectáculo. Uranga (2012) señala la necesidad de que la participación de quien interviene sea anticipada por la necesaria reflexión diagnóstica acerca de la situación que quien se propone la intervención debe asegurar. Ese diagnóstico puede ser interpretado como el proceso de varios meses de duración en que la murga gesta su espectáculo de carnaval. Ella construye el diagnóstico acerca de aquellas cuestiones a las que se propone cantar en el territorio del carnaval. Ese territorio que para *La Mojigata* es “la fiesta del pueblo, la manifestación que se reserva el derecho de admisión” (Presentación 2017). De ese modo ya en el punto de partida al definir subjetivamente el territorio en que actúa, la murga expresa una mirada crítica acerca de las condiciones de exclusión del espectáculo: quien no paga la entrada no accede. El diagnóstico previo es condición de posibilidad para la práctica en el escenario. En este caso, el espectáculo se construye en torno a ese diagnóstico de mirada cuestionadora que la murga construye. En una interpretación restringida podemos considerar que el escenario de intervención de *La Mojigata* es el público que asiste a los espectáculos de

carnaval, produciéndose el diálogo entre el territorio del carnaval y el contexto social en que él se inserta. Sin embargo, si consideramos la interacción discursiva que la murga construye, podemos postular que su acción se dirige a la sociedad entera, y a ella le habla de la categoría *pueblo*. Por ejemplo, en el fragmento: “*Este año el pueblo despertó, ya sabe lo que quiere*” (Presentación 2017 y leitmotiv en el espectáculo), establece cuál es el objeto sobre el que canta la murga: *el pueblo*. Este objeto que –siguiendo a Uranga cuando cita a Carballeda -se delimita por lo real, lo imaginario y lo simbólico (Carballeda 2008, p.80, citado en Uranga 2012) condensa en su interior una larga historia de significaciones en el carnaval uruguayo como territorio al que se dirigían los discursos contestatarios, las búsquedas de identificación de agrupaciones con su público, y más recientemente - a partir de las estéticas de la murga joven que parodian a la murga de protesta - la burla hacia las ridiculizadas “*murgas de combate*”, aludiendo a las “*murgas mensaje*” que caracterizara Bayce. La murga joven se constituyó así como escenario con una mirada renovada acerca del territorio del carnaval. En ella, las tramas simbólicas que ha ido construyendo dan cuenta de una manera de entender el territorio del carnaval cargada de tensiones con el constructo tradicional o generalmente aceptado como “el carnaval uruguayo”. El recorte de *La Mojigata* ha sido cuestionado por su forma desavenida de plantarse en el territorio: no se esfuerza por cubrir rubros, no construye un discurso de amor al carnaval, por el contrario, una de sus marcas identitarias es su persistente cuestionamiento al Concurso Oficial, a la mercantilización del carnaval y a las diferencias que se establecen entre el Teatro de Verano, los escenarios comerciales y los escenarios populares.

Murguista 1 - Frente a la pregunta qué le pareció la murga? El pueblo contestó

Murguista 2 - Yo la ví en el Teatro de Verano, ¡muy lindos los gorros en la despedida!

Murguista 3 - Yo la ví en el Velódromo, ¡no sabía que tenían gorros en la despedida!

*Murguista 4 - Yo la ví en el tablado municipal, ¡no sabía que tenían despedida!*⁷

(*La Mojigata*, Presentación 2017)

⁷ El Teatro de Verano es la sede donde se desarrolla el Concurso Oficial de agrupaciones, el Velódromo es un escenario comercial, los tablados municipales son iniciativas de vecinos organizados de barrios periféricos que montan un escenario de carnaval con entrada subsidiada, cuentan con apoyo financiero del gobierno departamental. Las agrupaciones tienden a cuidar más las actuaciones en el primero y los segundos, relegando los espacios barriales o dedicándoles menos esmero en la representación.

La construcción de sentidos de *La Mojigata* no parece apuntar al ejercicio del poder desde las ganancias que pueden ofrecer recetas provechosas y conocidas, que en otras murgas puede conjeturarse a partir de planteles de voces potentes y reconocidas por el público, vestuarios de diseño lujoso, textos que se ubican en posiciones equilibradas asegurándose la aceptación a través de lo convencional que ya ha demostrado su aceptabilidad. Por el contrario, esta murga se ubica desde un lugar identificado con los mismos sujetos a los que se dirige: *Y al final esta voz del pueblo se marcha, siendo solo una voz más* (Retirada 2017); y desde allí se cuestiona a sí misma, a la actitud de la familia con sus niños, al sistema educativo:

yo te canto como si fuera un luchador social/ Pero vos sabés muy bien que eso es mentira / Esa mentira vos y yo la debemos sostener pa' que siga el carnaval

...

Se miraron frente a frente la familia con la escuela /Se miraron frente a frente la familia con la escuela / El niño de mensajero con el cuaderno viajero

¡Quiero brindar por la gente sencilla! / Para educar, pa' eso está la familia/

Vamos a ver, la tarea no es nuestra / Ese deber hacelo con la maestra

(*La Mojigata* 2017, fragmentos varios)

iv. Más allá de la representación

En 2017 la murga canta al despertar del pueblo, burlándose de las encuestas de opinión para ironizar acerca de las formas en que algunos medios masivos – probablemente refieran a los noticieros televisivos, aunque nunca está dicho específicamente – manejan las encuestas de opinión, los reportajes al ciudadano en las calles, la opinión pública.

Yo te digo qué es lo que vos pensás, me pagan para eso

...

Porque vamos a decir todo lo que vos pensás /No se trata de dar nuestra opinión

si somos la voz del pueblo te debemos preguntar/Pa' ser fieles a lo que pienses vos

¿En qué momento de la historia en particular/ Considera que el pueblo despertó?

(*La Mojigata*, Presentación 2017)

Escobar (1998, p.5) resumía cómo los antiguos artistas guaraníes comenzaron su expresión copiando el prototipo colonial y terminaron desmontando el sentido del prototipo. Igualmente *La Mojigata* aprendió a ser murga con los moldes clásicos de la década de los años 1990s, y luego se desprendió de ese corsé para construir su acción estética política a partir del compromiso emancipatorio que la autonomizaba de aquello que le había otorgado su esencia como murga originalmente. Otras murgas jóvenes no lograron – o no se propusieron - desprenderse de aquellos *topoi* o lugares comunes que caracterizan a la murga. Así, puede decirse que *La Mojigata* se ha propuesto trascender tal como lo plantea Escobar (1998, p. 5): “*sacudir la sensibilidad pacata*” buscando una expresividad a partir del cuestionamiento. Si tomamos la comprensión del mismo Escobar acerca del modelo dicotómico moderno, podemos observar disyuntivas propias de la modernidad en el espectáculo 2017: la contraposición entre lo público y lo privado, el par ideología y gestión, los valores y su ausencia, todos ellos tópicos centrales en el planteo del espectáculo.

- *Se miraron frente a frente lo público y lo privado/Uno a todos contiene y otro a los que le conviene / Ay qué deshonesto comparar con lo mismo lo que es opuesto*
- *La ideología y la gestión se miraron frente a frente /Una era equilibrada la otra estaba re caliente/...La gestión se está asustando y/la ideología corre y nunca llega/ Fueron por un hombre nuevo y/lo que trajeron fue un nuevo inversor/Atrás de cada gestión siempre hay una ideología/ Y a mucha revolución la asustó la realidad*
- *Es nuestro gran problema del siglo XXI/ No busque más valores que no queda ninguno/Lo dicen las señoras, lo dicen los señores/ Los valores de antes eran mucho mejores*

(*La Mojigata, 2017*, fragmentos varios)

Siguiendo a Escobar se puede postular que las estrategias estéticas de *La Mojigata* disputan los espacios instituidos de la modernidad, desde un lugar próximo a una hibridez de la globalización posmoderna (Ibíd., p.32). Esto se observa naturalmente en una sociedad donde no son visibles manifestaciones puramente locales sino que por el contrario es heredera de una cultura colonial y aluvional europea, de la que sólo se distingue con cierta claridad la identidad afro descendiente. En ese contexto los

impulsos de la globalización posmoderna parecen naturalizados y su absorción resulta necesaria para sostener la comunicación con el público. ¿Es posible ignorar la música que escucha, los audiovisuales que mira, las modas que sigue el público en su vida cotidiana? No obstante, puede señalarse que habiéndose adaptado a esta hibridación global, *La Mojigata* no parece disputar con fuerza el espacio instituido de la modernidad representado por el Concurso Oficial: forma parte de él porque es condición de posibilidad para estar presente en el carnaval, pero sus avatares no parecen ser trascendentes para ella, como se verifica con su sostenida indiferencia a las valoraciones del Concurso.

Puede sostenerse que el Manifiesto de oposición es la línea discursiva en el tiempo de esta murga. Sin embargo, es posible distinguir en el espectáculo 2017 algunos incipientes espacios de búsqueda de complicidad con el público, por ejemplo en una intencionalidad más clara hacia el humor y en una reducción de los espacios para el manifiesto identitario de oposición (Geymonat, p.4).

El *Manifiesto* como agente que muta el canon (Cippolini, 2012, p.3) en *La Mojigata* es un intento constante que siempre choca con lo instituido del concurso, con la indiferencia de jurados, comentaristas y algunos públicos que no atienden ni intentan comprender la propuesta. Desde esta perspectiva esta murga se sitúa como el más fuerte representante de la mutabilidad del canon, o del esfuerzo por lograr su mutación, entendiendo el canon como un paradigma artístico que está vivo, que cambia, enfrentado a un carnaval que se propone apenas renovar esquemas estéticos pero renuncia persistentemente a renovar los patrones ideológicos.

El saqueo del manifiesto (Cippolini, p.5) de *La Mojigata* trae elementos del pensamiento filosófico de este tiempo, que en general es ajeno al carnaval. Así, la provocación al “arte” vigente (Ibíd., p. 6) se observa como un manifiesto que cuestiona lo instituido:

Ay qué soledad, la libertad viene en frasquito / Comenta el Uruguay: mientras sonrío ahoga un grito/ Qué triste que es saber que le mentimos a uno mismo/ Cultura no es un mate, es tu cabeza / No hay mate sin un cebador, no hay tele sin espectador / No hay carnaval que no ande mal, comiendo arroz, vendiendo bacanal/ ¡Cómo demoran las mudanzas, en las cabezas!"

(*La Mojigata*, Bajada, 2005).

v. La activación del público como práctica revulsiva

Se postula que la indiferencia que deja ver *La Mojigata* hacia la competencia del Concurso Oficial es una forma de construir su Manifiesto estético. Así, se sostiene que esta forma de ubicarse en el carnaval sigue una consigna comparable a la de Edgardo Antonio Vigo cuando – según señala Davis (s/f p.1) proponía recuperar el sentido de los objetos desprendiéndolos de su intencionalidad funcional como tales para empujar al espectador a re valorizarlos desde su intencionalidad estética. Si la funcionalidad sistémica del objeto Concurso Oficial implica adherir a ciertas formas de cantar, de diseñar vestuarios ostentosos, de construir textos efectistas, *La Mojigata* desnuda al objeto de esa funcionalidad para otorgarle la intencionalidad estética de constituirse en una mirada que trasciende el límite de lo aceptado, aceptable y políticamente correcto, cuestionando aquello que la subjetividad del territorio del carnaval acepta como su propia esencia. Así, no esforzarse por alcanzar posiciones de privilegio en el concurso, no aspirar a convocar a públicos numerosos, no buscar sistemáticamente una complicidad fácil y recurrente con el público, sino interpelarlo sin descanso, quebrando sistemáticamente los locus de identidad compartida entre público y murga, son la forma de señalamiento y revulsión de *La Mojigata*. Es su forma de deslegitimar el rol del artista de carnaval y de su público. Años atrás *La Mojigata* planteaba esa dicotomía entre público y murga como la dualidad entre los murguistas y la “gente [que está] para aplaudir” (*La Mojigata* 2008, La crisis demográfica). Además de asignar al público un rol meramente legitimador de los espectáculos – asimilable a la noción de público masa desarrollado por la Escuela de Frankfurt -esta expresión destaca la distancia entre público y murga, se esfuerza por marcar que existen dos lados del carnaval que están claramente delimitados, desdibujando el discurso funcional tradicional tantas veces expresado en los espectáculos de otras murgas, como por ejemplo: “*murga es pueblo ingenio y risa*” (*Milonga Nacional*, retirada 1968), “*Araca es la murga compañera de un pueblo que construye su senda verdadera*” (*Araca la Cana*, Retirada 1973), “*murga del pueblo reina si reina el pueblo que es su esperanza*” (*Reina de la Teja*, saludo 1981), “*que la Falta no se marcha porque es parte de la gente*” (*Falta y Resto*, Retirada 1982).

Esta ruptura a lo instituido que plantea *La Mojigata* da cuenta de una evolución del carnaval que también certifica su vitalidad al pasar el tiempo. Si el carnaval uruguayo ha tenido su panteón de los héroes, hoy mantenerlo vivo puede implicar también

romper con esas líneas tradicionales que construyeron un simbolismo murguero representativo de una modernidad de la izquierda uruguaya que hoy probablemente necesite y reclame una reconfiguración a la luz de nuevos contextos sociales, políticos, culturales e ideológicos.

No, no te puedo decir / Qué estás pensando, amando, sintiendo/ Yo no soy vos

(La Mojigata 2017, Retirada)

Conclusiones

El arte como acción política, como propuesta removedora que desestructura roles, que desborda lo previsible, que interpela al público y lo hace naufragar en el desasosiego congelando una sonrisa que la misma representación acaba de desatar. La murga *La Mojigata* ha ido construyendo su manifiesto estético y político a partir del cuestionamiento de aquella esencia murguera que le enseñó a ser lo que es. En el escenario (literal y contextual) que esta murga construye y arroja al público, la *transgresión* que parece esencial al carnaval ha ido perdiendo su condición de tal para transformarse en una *progresión* donde el ingenio está dirigido hacia la aceptación dentro de cánones reconocidos, legitimados, afianzados y robustecidos por un mecanismo de selección mercantil, seguidor entusiasta de tendencias globales de mercantilización y apropiación de la cultura como fuente de generación de ingresos, imán que convoca al capital que luego se convierte en instaurador de condiciones de producción que priorizan la productividad de la inversión por encima de otras condiciones.

Desde el lugar que esta murga toma, la crítica a lo instituido es búsqueda de reconocimiento de conflictos, necesidad de cambio social, de renovación y de abandono de esquemas inerciales que no estarían permitiendo desnaturalizar aquellos aspectos de la realidad que la murga se niega a aceptar en la sociedad a la que pertenece. Contraponiéndose a los topoi, señalando mediante una crítica oblicua y metafórica, el *Manifiesto* de la murga – su estatuto artístico identitario - exige al público que se detenga a considerar las inconsistencias del carnaval, de la sociedad, de la asignación y distribución de recursos entre los distintos fines que pugnan por ellos, de la familia, de

lo que entendemos por cultura, y más que nada, de lo que es y representa la propia murga.

Las prácticas concretas de esta murga nos proponen, parafraseando a Cimadevilla, una *comunicación para el cambio social* que no es comunicación para el desarrollo al proponerse consecuencias desestructurantes y no meros discursos optimistas (Cimadevilla 2007, p.5).

Así, *las preguntas más hermosas* que formula la murga solo encontrarán respuesta en cada participante del público que asuma la interpelación que ellas desatan, las busque desde el cuestionamiento, el reconocimiento de contradicciones y la persecución constructiva de alternativas esquivas a lo instituido como camino de transgresión.

Bibliografía

Alfaro, Milita. 2008. *Memorias de la bacanal: vida y milagros del carnaval montevideano (1850 - 1950)*. Montevideo: Banda Oriental

------. 2013. "Montevideo en Carnaval. Claves de un ritual bicentenario" en *Nuestro tiempo*, volumen 11, pp. 5-45 Montevideo: IMPO

Alonso, Mariela. 2016. "El sistema de las artes y la primera modernidad en América latina: la construcción de un arte nacional", *Cuaderno de Cátedra*, pp. 42-47.

Bayce, Rafael. 1992a. "Y el pueblo vuelve a soñar", *Semanario Brecha* 27/03/1992, pp. 16 y 17.

------. 1992b. "Carnaval. Fiesta, fantasía, catarsis, inversión de status, control", *Cuadernos de Marcha*, Tercera época AÑO VII, N° 69, Marzo de 1992, pp. 13-20.

Chouitem, Dorothée. 2011. *Una nueva politización de la murga. 1981-1984. La reapropiación de una palabra demasiado tiempo confiscada*. Recuperado de: [http://www.encuru.fhuce.edu.uy/index.php?view=article&catid=24%3Anumero-4-seccion-imaginarios-y-critica-cultural&id=62%](http://www.encuru.fhuce.edu.uy/index.php?view=article&catid=24%3Anumero-4-seccion-imaginarios-y-critica-cultural&id=62%3A)

Cimadevilla, Gustavo. 2007. *Estado del arte. Trayectos y grises de las teorías y de las prácticas en comunicación y desarrollo*. Seminario internacional Comunicación y Desarrollo, INTA, Buenos Aires.

Cipollini, Rafael. 2016. "Introducción". En Ed. Adriana Hidalgo, *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual, 1990-2000*, pp. 7-10.

Cipriani, Carlos. 1994. *A máscara limpia. El Carnaval en la escritura uruguaya de dos siglos. Crónicas, memorias, testimonios*. Montevideo: Banda Oriental

Davis, Fernando s/f *Prácticas "revulsivas". Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo*. Recuperado de: <http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/problematicas-arte/4-Davis.pdf>

Escobar, Ticio. 1998. *Las otras modernidades. Notas sobre la modernidad artística en el cono Sur: el caso paraguayo*. Recuperado de <http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PD>

Fernández, Marcelo y Alfaro, Milita. 2009. *Carnaval a dos voces. El fenómeno de la CATALINA y otras polémicas*, Montevideo: Medio & Medio Ed.

Fornaro, Marita. 2007. *Repertorios de la murga hispano uruguaya: del letrista a la academia*. Escuela Universitaria de Música, UdelaR. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2925708.pdf>

Geymonat, Analía. 2011. *El manifiesto artístico en Latinoamérica. Su narrativa textual e histórica*. Recuperado de: <http://revistas.unlp.edu.ar/PLR/article/view/341>

Goodwin, Charles y Duranti, Alessandro. 1992. *Rethinking context: Language as an interactive phenomenon*, Great Britain: Cambridge University Press.

Halliday, M.A.K. 1982. *El lenguaje como semiótica social*, Méjico: FCE.

Lamolle, Guillermo. 2005. *Cual retazos de los suelos. Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular*, Montevideo: Trilce.

Taylor, Steve y Bogdan, Robert. 1987. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Uranga, Wáshington. 2016. *Conocer, transformar, comunicar*. Buenos Aires: Patria Grande

----- 2012. *Intervenir. Reflexiones desde la comunicación*. Recuperado de <http://tallerdeprocesos.blogspot.mx/p/materiales.html>.

Van Dijk, Teun. 1999. “El Análisis Crítico del Discurso”. En *ANTHROPOS* (Barcelona) 186, septiembre-octubre 1999, pp. 23-36.

----- 2008. “Semántica del discurso e ideología”. En *Discurso & Sociedad*. Vol. 2(1) 201-261.

Vidart, Daniel. 1997. *El espíritu del carnaval*. Montevideo: Banda Oriental.

Vimercatti, Johana. 2017. *Murgas en la era progresista: una aproximación a la lírica carnalera en el cambio de coyuntura política*. Tesis para acceder al título de Licenciada en Ciencia Política. Recuperada de: www.colibri.udelar.edu.uy/handle/123456789/9811

Voloshinov, Valentín. 1930. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Sitios web consultados:

www.lasmurgas.com

www.subrayado.com

<http://www.elpais.com.uy/que-pasa/manda-fiesta-torta-carnaval.html>

<https://ladiaria.com.uy/articulo/2014/2/un-techo-para-mi-teatro/>

www.larepublica.com