

Cuerpos, género, goce: murgas en el Uruguay contemporáneo

La murga uruguaya, teatro musical popular

Marita Fornaro Bordolli

■ Doi: 10.54871/ca24ct64

La murga surge en el ámbito carnavalesco uruguayo a finales del siglo XIX, como un género de teatro musical popular que se caracteriza por la integración de varias artes. A un núcleo de rasgos literarios y musicales procedentes de diferentes regiones de España (Andalucía, en especial Cádiz; Extremadura y Castilla) se agregaron en Uruguay elementos de la música afrouruguaya y aspectos literarios y musicales entroncados con tradiciones italianas: la *Commedia del' Arte*, los carnavales venecianos (a través de los bailes de máscaras), la cultura popular de los inmigrantes italianos manifestada en las comparsas que integraron el carnaval de la última década del siglo XIX y primeras del XX. En esa reelaboración, se produjeron encuentros entre manifestaciones de oralidad que suele llamarse “primaria” (Zumthor, 1990, entre otros) con otras difundidas de forma mediatizada.

En cuanto teatro popular, la murga se define por el carácter grupal –predominantemente masculino–, la polifonía, el uso del *contrafactum*, una gestualidad corporal que le es propia, un importante desarrollo de vestuario y maquillaje, y especialmente por la

función de crítica de costumbres, autoridades y acontecimientos, que hereda también de la tradición hispana.

La estructura literaria de la murga es el elemento español que se conserva con mayor semejanza. Siguiendo aproximadamente el modelo gaditano, la murga uruguaya organiza su actuación diferenciando tres partes esenciales: una *presentación* o *saludo*; el *cuplé* o *los cuplés* –acompañados muchas veces por el llamado *popurrí*, *salpicón* o *picadillo*– y la *despedida* o *retirada*; se utiliza el término *bajada* para el momento final en que se abandona el escenario cantando. En cuanto a temáticas desarrolladas, he propuesto cuatro núcleos, no todos con la misma coherencia interna (Fornaro, 2020):

- a. un primer núcleo centrado en torno a la fiesta de carácter carnavalesco: el carnaval en sí mismo, la murga como integrante de él, la pertenencia al pueblo, la locura implicada en este ritual cívico, la adscripción de los conjuntos al país, a una ciudad, a un barrio;
- b. un segundo grupo de temas vinculados a los problemas filosóficos, ideológicos y políticos. He incluido en este grupo los temas referidos a la identidad nacional, a la presencia y el tratamiento de las colectividades de inmigrantes, afrodescendientes e indígenas; la migración, el exilio, la educación; los sucesos políticos nacionales e internacionales, con predominio de los que han tenido lugar en el ciclo anual entre carnaval y carnaval;
- c. un tercer núcleo referido a la vida cotidiana: la lucha por la subsistencia, la evolución de las tecnologías y su influencia en dicha vida cotidiana, las modas y costumbres;
- d. un último núcleo, no tan coherente, en el que he agrupado los textos alusivos a la música y al fútbol, fuertemente vinculados en el imaginario popular y también en cuanto manifestaciones espectaculares.

En el desarrollo literario se recurre a procedimientos léxico-gramaticales diversos, con el *contrafactum* o *contrafacta* –es decir, la creación de nuevos textos sobre músicas conocidas– como estrategia central. También pueden citarse el uso del verso esdrújulo, trabalenguas –hoy ya casi en desuso–, glosolalia, léxicos especiales como el lunfardo, el cocoliche, el portuñol, el *espanGLISH* y, en el pasado, la llamada “lengua de negros”. A esto deben sumarse recursos de la retórica, que se aplican a los textos pero también a la música y los aspectos visuales: ironía, sarcasmo, sátira, parodia, alegoría y uso del grotesco.

La música tiene como elementos caracterizadores la polifonía, que se ha complejizado en las últimas décadas –aquí influye la intervención de profesionales en varios conjuntos–, una emisión nasal y la búsqueda de rugosidad vocal en ciertos conjuntos (Vasilakis y Kendall, 2010), la llamada batería, compuesta por bombo, platillos y redoblante, más el uso de la guitarra que ha vuelto a tomar protagonismo (Lamolle y Lombardo, 1998; Fornaro, 2020). La utilización de otros instrumentos está acotada en el tiempo según diferentes reglamentos de concursos en Montevideo y otras regiones del país.

Los aspectos teatrales se han enriquecido notablemente desde mediados del siglo XX, y es este el aspecto que más diferencia al género de las manifestaciones españolas que le han dado origen. La teatralidad se condensa en la figura de los cupleteros, protagonistas individuales en continuo intercambio con el coro.

A través de más de un siglo de existencia en Uruguay la murga ha estado asociada a los más diversos medios de transmisión y recepción. En las primeras décadas de existencia del género predominaron la oralidad directa y los pliegos sueltos manuscritos o impresos, verdadera “literatura de cordel”; son conocidos en el caso de la murga como “letras” o “versos”, que generalmente se vendían “a voluntad” en los tablados de barrio y en los corsos o desfiles. La oralidad en sentido tradicional se complementó desde la década de

1930 con la radiodifusión, en un país donde este medio se instaló muy temprano, en 1922 (Fornaro, 2005, p. 144).

Desde la década de 1970, fue importante el disco en sus diferentes soportes –de manera tardía respecto a otras manifestaciones populares como las *troupes*, primero de primavera y luego carnavalescas (Fornaro y Sztern, 1997) debido al estrato sociocultural de los integrantes de los conjuntos–. Desde la última década del siglo XX, el espectáculo teatral pudo difundirse de manera integral a través de los canales audiovisuales, en una primera etapa mediante la comercialización de actuaciones en formato VHS, DVD y posteriormente a través de las plataformas digitales. Hoy en día es abundante la presencia en X (Twitter), Instagram y Tiktok. En la transmisión de la murga coexisten actualmente todas estas posibilidades –algunas murgas continúan, aunque cada vez menos, imprimiendo sus textos–, si bien, como también sucede con otras expresiones de teatro musical, como la zarzuela y la ópera, se experimentan diferentes circunstancias de recepción: la experiencia espectacular con sus aspectos visuales y cinéticos de los escenarios carnavalescos; los aspectos sonoros de la *performance* a través de la radiodifusión y el disco; la experiencia audiovisual en formatos físicos comerciales y en las plataformas digitales.

Las posibilidades de grabación doméstica han acortado el tiempo de los ensayos y generado nuevas metodologías en este trabajo; en el año 2000 ya documentábamos la utilización de casetes con cada registro de la polifonía para que los integrantes conocieran sus partes antes de reunirse, y algunos directores evaluaban los resultados de los ensayos mediante grabaciones. En la actualidad, los teléfonos inteligentes acompañan estos y otros aspectos modificados, como la actuación de las agrupaciones más allá del lapso del carnaval.

Mi investigación, desarrollada desde la década de 1990, ha aportado a los estudios sobre la murga dos vertientes novedosas: por un lado, el análisis de los conjuntos existentes, por lo menos desde la década de 1940, en el resto del país (a partir de Fornaro,

1999) a partir de las agrupaciones constituidas en Montevideo, ciudad-puerto y capital que recibía novedades artísticas en un flujo constante; y por otro, el que considero más importante, la atención a los diferentes registros de la murga más allá del humorístico.

A pesar de que todos los reglamentos carnavalescos definen la murga por su función crítica asociada al humor, el análisis de cientos de *performances* correspondientes a más de tres décadas de carnavales de distintas regiones del país me ha permitido establecer que los repertorios presentan piezas en registros líricos, épicos, trágicos y cómicos. Al analizar la presencia de los procedimientos de la retórica y su vinculación con estos registros, se evidencia una organización simétrica especular respecto a las diferentes partes del espectáculo; un predominio de metáforas y alegorías en las piezas de carácter lírico, y un uso intenso de parodia, ironía, sátira y grotesco en las creaciones asociadas al humor. La ironía y el sarcasmo pueden estar presentes en el registro trágico. Por otra parte, el registro lírico es el más utilizado en las llamadas “puntas” del espectáculo, es decir, en *presentaciones y retiradas*; el registro cómico se da en *cuplés, popurrís y salpicones*. El “centro” del espectáculo es el momento de empleo intenso de la sátira y parodia de hechos y costumbres, y en ese núcleo el humor es fundamental. En él tiene lugar la profundización de la teatralidad y adquieren importancia los personajes individuales. En las presentaciones y despedidas predominan los temas del carnaval, la murga como género, la pertenencia espacial de determinado conjunto y son frecuentes las citas a personajes de la *Commedia dell’Arte*. En *presentaciones y retiradas* se trata el carácter cíclico del carnaval, el compromiso murguero del retorno, la responsabilidad social de la murga.

Murga y género: el goce y a qué precio

En el último medio siglo –que incluye el período de dictadura sufrido por Uruguay entre 1973 y 1985, pero con pérdida de libertades

desde 1968, y el de democracia recuperada— el género murga ha experimentado cambios profundos, entre ellos, la profesionalización de algunas de las artes implicadas, como el vestuario, el maquillaje, la elaboración polifónica; la presencia en escenarios durante todo el año, incluidas giras internacionales; la ruptura de la exclusividad masculina. En este capítulo me centraré, de aquí en adelante, en los aspectos relacionados con la inserción de la mujer, con atención a novedades surgidas en el carnaval 2021, el primero después de la pandemia de COVID-19.

Como he mencionado, la murga nace como lo que en antropología se define como club masculino y como grupo para un ritual (Luna Samperio, 1987), con elementos fuertes de misoginia en multitud de textos. Durante el siglo XX surgieron intentos de murgas solo femeninas, la última de ellas, Cero Bola, estudiada por Clara Biermann (2013). Los argumentos contrarios colectados en el trabajo de campo fueron diversos, pero el más socorrido fue el de las dificultades en la transformación de la estructura polifónica, junto al del ambiente “inadecuado para mujeres”. Con el tiempo, se fueron integrando mujeres a diferentes murgas, en Montevideo y en ciudades del resto del país —muy tempranamente en Salto—. ¹ El último cambio de década resultó definitorio en este aspecto, como puede seguirse en trabajos periodísticos de enfoque feminista (Legrand, 2018 y 2019; Galliazzi, 2019; Tessa, 2022, entre otras). Llama la atención que la preocupación por la presencia de la mujer se centre solo en las murgas montevidéanas: el conflicto surgido hace más de veinte años, cuando comencé a estudiar las murgas en el Litoral del Río Uruguay, parece seguir presente. Por ejemplo, Stefanie Galliazzi (2019) titula una nota: “Murga y feminismo: qué dicen las 13 mujeres que este año participan en el concurso”, y procede a publicar las respuestas a un cuestionario único. Esas trece mujeres son montevidéanas y “el concurso” es el de la capital; se ignoran los que

¹ La investigación sobre la presencia femenina en las murgas salteñas se está desarrollando en coautoría con Laura Jordán.

se desarrollan desde la década de 1990 en ciudades importantes del llamado “interior” y la presencia femenina en ellos y fuera de este ámbito.

La integración de la mujer ha llamado también la atención de la periodista argentina Sonia Tessa, quien en 2022 marca el papel de la histórica agrupación “Falta y Resto” –destacada no solo por este tema en la historia del género en Uruguay (Fornaro, 2011)– en proponer una murga feminista que en 2018, en su espectáculo *Misa murquera*, se atreve a plantar en el escenario a seis mujeres cantando solas, *a cappella*, el cuplé #Ni una menos (Falta y Resto Oficial, 3 de junio de 2020).

Me detendré un momento en este cuplé porque resulta significativo en los procesos de cambio que me ocupan en este trabajo y como ejemplo de uno de los registros que he establecido previamente.

Hay ausencias que llenan cada lugar
y por eso aquí estamos para cantar
por todas las mujeres que no podrán
y que por ser mujeres hoy ya no están.
No es traición ni rencor, es la verdad;
muchos hablan de amor de igualdad también
y hacen lindos discursos que suenan bien.
Pero lo cierto es cierto
que en Uruguay seguimos siendo
adorno y propiedad
y nos matan cada vez más.

El texto continúa con la mención de casos específicos de feminicidio, marcada la tragedia por la repetición en canon de la frase “crimen, muerte y dolor”; prosigue contradiciendo la tradición masculina de Momo y la supuesta capacidad del carnaval para aliviar las penas:

Una pregunta nos queremos hacer:
tal vez Momo no viene porque es mujer
y en su cuerpo cansado de apechugar

ya no tiene más fuerza para bailar
y no logra olvidar ni en carnaval.

Luego de una estrofa referida a la militancia revolucionaria, se une la batería masculina y finalmente las voces de los hombres. Este es un caso claro donde el humor está totalmente ausente, domina el registro trágico. Y, en otro plano de ese registro, corresponde anotar que luego de estas experiencias la murga se dividió, a pesar de su medio siglo de existencia: el precio de no ajustarse a la norma que muchos carnavaleros defienden con argumentos basados en un pretendido esencialismo artístico (Legrand, 2019).

Actualmente las mujeres están presentes en murgas de diferentes ciudades integrando los registros altos de la polifonía. Hemos registrado más percusionistas mujeres en el “interior” que en Montevideo, con integración mucho más fluida –el tema de la percusión femenina se manifiesta también en el candombe afrouruguayo, como he registrado en el trabajo de campo e incluso en la cátedra correspondiente de la Universidad de la República–.

Fotografía 1. Percusionistas en el Encuentro de Baterías de la Ciudad de Salto, 2016



Fuente: Marita Fornaro.

Por otra parte, desde las discusiones internas y desde la sanción social, los textos machistas y misóginos han ido disminuyendo y en algunas murgas actuales serían inconcebibles. Las mujeres también comenzaron a tener partes solistas a su cargo. Debe anotarse que en 2020 tuvo lugar una denuncia colectiva sobre violaciones, acoso y machismo en el carnaval, concretada a través de una cuenta de Instagram, “Varones del carnaval”, que llevó algunos casos a la justicia y marcó un punto de inflexión en el problema de género.

En 2021 se dio una novedad que afectó la dramaturgia murguera, y en este caso quiero detenerme. Dos conjuntos optaron por mujeres, actrices previamente vinculadas al carnaval, como encargadas de protagonizar personajes solistas centrales. Las dos fueron elegidas por una cierta semejanza física con los personajes por satirizar y parodiar: una senadora de la coalición de partidos de derecha que gobierna el país desde 2020 y la Ministra de Economía de dicho gobierno.

Al asumir mujeres como intérpretes de otras mujeres, ya no fue necesario recurrir al travestismo. Hasta entonces, el travestismo era el mecanismo adoptado por los cupleteros en la representación de personajes femeninos, muchas veces acompañado por un procedimiento también heredado de las fiestas hispanas, el agigantamiento del cuerpo, centrado en una hipertrofia de los caracteres sexuales secundarios. El travestismo masculino ha sido interpretado por investigadoras como Bell Hooks (1993) en cuanto forma de violencia misógina en entornos de representación. El tema es desarrollado por Lima Caminha y Vidiella (2017) en su estudio sobre las payasas.

Pero esto no significó renunciar al grotesco como categoría estética: los rasgos más bizarros de la personalidad de ambas mujeres fueron exagerados para alcanzar el nivel caricaturesco tan presente en el género. La bibliografía sobre el grotesco se reparte entre dos concepciones: aplicado en general a las artes y la naturaleza o referido solamente al cuerpo humano. Entre los trabajos que adoptan la primera posición sobresale el clásico ensayo de Wolfgang Kayser

([1957] 1964) en el que, luego de un pormenorizado análisis histórico de su presencia en pintura y literatura, asume como definición:

Lo grotesco es una estructura [...]. *Lo grotesco es el mundo de lo distanciado*. Pero esta afirmación requiere todavía algunas explicaciones. Podría decirse que el mundo del cuento de hadas, visto desde fuera, es extraño y exótico. Pero no es un mundo distanciado. Para que así sea, deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Es pues nuestro mundo el que ha sufrido un cambio. La brusquedad y la sorpresa son partes esenciales de lo grotesco [...]. Es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia. Sentimos además que no nos sería posible vivir en ese mundo transformado. En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida. Corresponde a la estructura de lo grotesco que nos fallen las categorías de nuestra orientación en el mundo (1964, pp. 224-225).

En cuanto al concepto asociado a lo corporal, Bakhtin plantea:

A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sí, franquea sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrescencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o, más exactamente, dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro (1987, p. 30).

También interesa aquí la producción de humor por mujeres; los trabajos de Melissa Lima Caminha (2017, entre otros) resultan fértiles para encarar esta perspectiva, así como el análisis de

Victoria Cestau (2020), quien desde la investigación vinculada al periodismo se ha ocupado del tema a partir de su experiencia en el Encuentro de Murguistas Feministas del Uruguay, espacio creado en 2017 que también significó un hito en el tema que me ocupa. Cestau se cuestiona algunos aspectos nucleares: “Si el Carnaval es una fiesta popular para gozar, reír y bromear, ¿dónde quedó el goce de nuestras artistas mujeres? ¿Tenemos las mismas posibilidades creativas de encarnar esos cuerpos grotescos para la burla?”. Para luego remarcar: “La parodización como procedimiento cómico (entre otros) presenta algunos desafíos para las murguistas que ponen el cuerpo en escena, ya que las formas tradicionales del Carnaval uruguayo han estado marcadas por narrativas machistas” (2020). El núcleo de este nuevo escenario requiere que la mujer se desplace del lugar de objeto de burla para producir humor. Esto, a su vez, le genera nuevas preguntas: “¿Cómo reírnos de nosotras mismas sin herir nuestras historias cargadas de abusos y violencias? ¿Cómo potenciar cuerpos cómicos en escena que no respondan a modelos hegemónicos?”.

Parto de estas preguntas para encarar el tema de las mujeres protagonistas en murgas del carnaval 2021. Veamos el “Cuplé de Graciela Bianchi”, de la murga Queso Magro. La figura política, muy conocida por su intensa actividad en X (Twitter), con mensajes que han generado polémica e incluso motivado disculpas diplomáticas, además de abundantísimo humor, es la tercera en la línea sucesoria de la Presidencia de Uruguay; fue integrante del Frente Amplio, el partido de izquierda mayoritario en el país, fuerza política que abandonó para afiliarse a la vertiente más conservadora del Partido Nacional, en el gobierno desde 2020, luego de quince años de gobierno nacional frenteamplista. También ha sido directora de una institución de enseñanza secundaria donde protagonizó fuertes conflictos con los estudiantes. Opositora notoria de todo feminismo, acostumbra a poner mucho énfasis en su formación y en sus diversos protagonismos políticos. Recogemos el comienzo del cuplé para analizar aspectos relacionados con humor femenino y

sobre mujeres, aspectos del cuerpo murguero y del empleo del grotesco verbal y asociado a lo corporal.

La senadora Bianchi es presentada como “mano derecha de Luis [Lacalle Pou, actual Presidente], ex mano izquierda, de lengua confusa y de pelo de chuza”. El *contrafactum* se elabora sobre la música de la canción *Hasta siempre, Comandante*, compuesta por el cubano Carlos Puebla en 1965, de la que se han producido más de doscientas versiones, una de ellas por el dúo uruguayo Los Olimareños, que la hizo muy popular en el país. La presentación del tema incluye un diálogo entre el coro de la murga y la cupletera, práctica muy común en el género; en este caso el personaje individual comenta² varios de los versos. La letrista es la propia intérprete, Jimena Márquez, directora teatral, actriz y guionista.

Aprendimos a quererte
Ay, la canción del Che Guevara, me pusieron!
Por tu trato y tu cintura
Ay, muchas gracias!
Tu sintaxis, tu dulzura
Ay, muchas gracias!
Tu cariño por el Frente
Ay, la puta que los parió!
A vos, querida Graciela
Abogada y senadora
Y qué más, qué más?
Escribana y profesora
Y algo más!
Y hasta vicepresidenta
Vicepresidente!
Ella fue la más votada
De la lista más votada
El rejunte más votado

² Los comentarios de la cupletera han sido transcritos de una de las versiones disponibles en YouTube. En la misma plataforma se encuentran otros cercanos pero levemente diferentes, inclusive ampliados, práctica común en la murga.

Coalición, se llama!
Increíble resultado
Y así llegó hasta su banca
Y aunque nadie se la banca
La *Grace* tiene flor de coche
¡A quién le importa!
Y tuitea por la noche
¡Eso me encanta! (Tenfield oficial, 2022a).

Vale la pena detenerse en los procedimientos implicados en la elaboración de este *contrafactum*. Como estrategia para remitir al original se conservan en la primera estrofa (una cuarteta con rima *abba*), además de la música en todos sus aspectos (no hay modificaciones en la melodía y el ritmo de guajira cubana), el primer verso intacto, “aprendimos a quererte”, y luego se respeta la rima en los cuatro versos.³ El recurso facilita remitirse al original, y en este caso texto y música originales refuerzan el aspecto humorístico y aportan ironía: la canción elegida para el *contrafactum* choca con la ideología de la más conservadora de las senadoras, declarada enemiga de la Revolución Cubana, que cada vez que entra en conflicto con sus detractores en X recomienda a los frenteamplistas que “se vayan a vivir a Cuba o Venezuela”. Es un caso claro del poder del *contrafactum*, que he analizado en trabajos anteriores (Fornaro, 2020). La segunda sección del cuplé añade otro *contrafactum*: el estribillo de *Colgando en tus manos*, del venezolano Carlos Baute (2009), en el que también hay alusiones al texto original:

Tuitear es su vicio, tuitea contenta
Tuitea a las 10, y a las 4.40
Tuitea de noche y aprieta los dientes
Pa mi está tomando la del Presidente...⁴

³ Aprendimos a quererte/ desde la histórica altura/donde el sol de tu bravura/ le puso un cerco a la muerte.

⁴ Una confesada adicción juvenil del Presidente Luis Lacalle Pou es motivo de abundante humor en las redes sociales.

Comentario de un integrante del coro: —¡No, Nicolás!⁵
¡Perdón, perrrdón!⁶ ¡Este carnaval está infiltrado por el Frente Amplio!

Consultada sobre la relación entre texto y música, Jimena Márquez anota la dinámica del trabajo de creación, que incluye los aspectos individual y colectivo, modalidad común en este género:

Ese cuplé lo escribí yo, después lo llevé a la reunión de letras de Queso Magro que somos cinco personas, y en esa reunión lo retocamos y le terminamos de dar como su forma final. Esas dos canciones estaban en el original que yo mandé, se podría decir que las elegí yo. Me parecía que estaba buenísimo un cuplé de Graciela Bianchi que empezara con una canción del Che Guevara, que a ella le molestará (comunicación personal, diciembre de 2023).

Imposible analizar en este espacio todo el cuplé, que incluye a la protagonista dormida en el escenario –hay una foto viral de ella dormida en su sillón en el Senado– y una discusión entre los y las murguistas sobre la posibilidad de despertarla con un beso, que da lugar a la enumeración jocosa de olores desagradables que pueden emanar del cuerpo humano. Todo esto nos lleva nuevamente al empleo del grotesco y a las preguntas de Victoria Cestau.

Si bien ya no es necesario el travestismo, la representación exagerada de la obesidad de la protagonista, la peluca utilizada, claramente mostrada como tal, para señalar el desaliño del personaje evocado, llevan al tema de la caricatura y las excrescencias corporales. La propia “Graciela” comenta, vinculando su vestuario con una frase del presidente de la República a propósito de cierta inacción del gobierno durante la pandemia de COVID-19, muy ridiculizada en la prensa y las redes sociales: “Los vestuaristas de este conjunto

⁵ Es práctica frecuente que en determinados momentos los murguistas sean identificados más allá del personaje asumido.

⁶ Esta expresión se asocia repetidamente a la senadora Bianchi en las redes sociales, pronunciada por ella en una discusión con estudiantes cuando dirigía un instituto de enseñanza. El video registrado por los propios estudiantes se viralizó en ese momento y es citado en las redes cuando se discute sobre ella.

no me respetaron, toda la ropa me quedó chica, porque como el presidente dijo que ‘no tomar medidas es tomar medidas’, me quedó como el culo el vestuario”. Aquí aparece otro elemento del tratamiento irónico y satírico de un tema: la tragedia de las muertes en pandemia aparece en contigüidad con la banalidad de una vestimenta inadecuada.

Fotografía 2. Jimena Márquez interpreta a la senadora Graciela Bianchi



Fuente: fotograma (Tenfield oficial, 2022a).

La pieza ganó el premio del carnaval de Montevideo como mejor cuplé y Jimena Márquez fue reconocida como figura del carnaval. Entrevistada sobre su creación, ha anotado:

Yo me pongo una peluca, te digo que soy Graciela Bianchi y te lo tenés que creer para divertirse, es un contrato que se firma con el público. Lo que yo hago no llega a ser una imitación, sí una caricatura carnavalesca [...]. Elegí un personaje que día a día con sus tuits colaboraba con el espectáculo. Yo no tenía twitter, pero me lo abrí para tener información para sazonar el cuplé con lo que ella publicaba (*Radio Sarandí*, 2022).

En el mismo carnaval, la murga Doña Bastarda presentó, dentro de su espectáculo “La fiesta clandestina”, un *sketch* basado en la ministra de Economía y Finanzas del gobierno de la coalición de partidos de derecha, Azucena Arbeleche, citada como “Achurena”. El personaje fue interpretado por Emilia Díaz, actriz de prolongada trayectoria en el medio uruguayo. Parodia una conferencia de prensa de las ofrecidas por la ministra durante los primeros tiempos de dicho gobierno y de la pandemia de COVID-19. No hay música aquí, por lo que los recursos se basan en la teatralidad tan desarrollada en el género. La ministra es presentada como un personaje con dificultades físicas, una pierna quebrada y un protector cervical, perturbada, tartamudeando, y el discurso es parodiado desde el absurdo, aludiendo a la frecuente oscuridad del relato económico oficial:

En la noche de hoy damos comienzo a lo que es [sonidos ininteligibles, tartamudeos] damos comienzo al proceso presupuestal. Apelamos a una gestión eficiente, moderna, a una calidad del gasto de la inversión mayor, menor, más o menos, bueno, apelamos a cualquier cosa, con tal de cumplir con los compromisos asumidos en este gobierno. Primero, tener en cuenta la situación que estamos atropellando, verdad, sobre todo yo, con mucho éxito [risas]. Definimos combinar el precio al alza del mango y la palta neozelandesa hecho que complicó sinceramente al equilibrio macroencefálico y no dio tiempo a la economía doméstica a responder a la impresionante ola

de barberías que se han instalado en Montevideo en los últimos tiempos (Tenfield oficial, 2022b).

El *sketch* termina con la ministra dormida, quien al ser despertada comenta: “Perdón, me están dando la misma medicación que a Graciela Bianchi”, rápida intervención que conecta con la murga y la actriz colegas –llegaron luego a hacer un espectáculo teatral juntas, con los dos personajes– y con un ataque de agresividad que obliga a retirarla por la fuerza del escenario. Los textos de esta murga fueron escritos por Imanol Sibes y Camilo Abellá, con aportes de la propia Emilia Díaz, quien escribió el cuplé “La fiesta igualitaria”, donde se refiere a la tragedia de los destinos femeninos con la música de *Fiesta* (Bracardi, Boncompagni, Gómez Escolar y Ormi), la conocida canción interpretada por Raffaella Carrá.

Fotografía 3: Emilia Díaz interpreta a la ministra Azucena Arbeleche



Fuente: fotograma (Tenfield oficial, 2022b).

Humor y género: semejanzas y diferencias entre dos piezas y cuatro mujeres

Llegados a este punto conviene esbozar una breve comparación de las dos piezas presentadas como ejemplo de la evolución de la presencia femenina en la murga. Los dos trabajos comparten el tratamiento caricaturesco de dos personalidades contemporáneas de la política uruguaya, aludiendo a episodios ocurridos durante el ciclo anual correspondiente a ese carnaval. Los dos ponen en el centro de la teatralidad a actrices de larga trayectoria y de notoria militancia feminista. Pero mientras el *Cuplé de Graciela Bianchi*, sin descuidar la corporeidad del personaje, hace un intenso uso del *contrafactum* como recurso humorístico, un tipo de *contrafactum* en el que la música potencia el mensaje verbal, la parodia de Azucena Arbeleche es un momento exclusivamente teatral del espectáculo, donde el cuerpo de la protagonista es central en la producción de humor, parodia y crítica. La gestualidad general, pero en especial la facial, el manejo de la voz –cuerpo, al fin y al cabo–, la escasa intervención vocal del coro, ponen de relieve al personaje. La protagonista no dialoga con el coro con un lenguaje sonoro; el coro la rodea y el diálogo es corporal. Un único integrante de la murga dialoga con ella haciendo las veces de conductor de la entrevista de prensa y cumple el papel tradicional de dar pie a las intervenciones solistas. Pero me interesa sobre todo señalar que en los dos casos son mujeres que satirizan los comportamientos de otras mujeres, porque las segundas son sentidas como la alteridad, lo diferente, lo peligroso para los ideales de justicia social y para los logros feministas. Esa condición de “las otras” habilita el humor y permite que la ironía pase al nivel de sarcasmo, generalmente concebido como ironía que busca, específicamente, herir al destinatario. El “contrato con el público” al que se refería Jimena Márquez habilita también este tipo de humor en el ámbito del escenario. Después de todo, es la vieja tradición carnavalesca de invertir, por unos días, la detentación del poder.

Bibliografía

Bakhtin, Mikhail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral.

Baute, Carlos (2009). Colgando en tus manos. *De mi puño y letra - Edición Coleccionista*. <https://open.spotify.com/intl-es/track/3cJN8nuJ2Yh9T1bCffsVio?si=10e345b8b5054276&nd=1&dlsi=4ca2716a796a448c>

Biernann, Clara (2013). Faut-il avoir des bolas pour faire une « vraie » murga ? Comique de genre et transgression dans le Carnaval de Montevideo (Uruguay). *Cahiers d'ethnomusicologie*, 26.

Cestau, Victoria (2020). Humor y feminismos. Problematizaciones acerca del cuerpo cómico en escena. Experiencias y apuntes del Encuentro de Murguistas Feministas del Uruguay. II Jornadas *Artes y Humor. Estéticas plurales y liminales 1*. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/58241?mode=full>

FaltayResto Oficial (3 de junio de 2020). Misa Murguera - Faltay Resto 2018 "Ni un paso atrás". [Video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=-APZVpt9d1M&ab_channel=FaltayRestoOficial

Fornaro, Marita (1999). "Los cantos inmigrantes se mezclaron...". La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes. *El Sonido de la Cultura. Textos de Antropología de la Música. Revista Antropología* N° 15-16, pp. 139-170.

Fornaro, Marita (2005). La radiodifusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985. *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XXI, 143-155.

Fornaro, Marita (2011). Falta y Resto: una murga, una época, una épica. En Falta y Resto, 1811. *Edición crítica* [CD + libro]. Montevideo: Sondor y Universidad de la República.

Fornaro Bordolli, Marita (2020). *Más allá del humor: articulación de lenguajes artísticos y procedimientos retóricos en la murga uruguaya*. La Habana: Premio de Musicología Casa de las Américas. En prensa.

Fornaro, Marita y Sztern, Samuel (1997). *Música popular e imagen gráfica en Uruguay, 1920-1940*. Montevideo: Universidad de la República.

Galliazzi, Stephanie (23 de febrero de 2019). Murga y feminismo: qué dicen las 13 mujeres que este año participan en el concurso. *La diaria*.

Hooks, Bell (1993). *Black looks: race and representation*. Boston, Massachusetts: South End Press.

Lamolle, Guillermo y Lombardo, Edú (1998). *Sin disfraz. La murga vista de adentro*. Montevideo: Ediciones del TUMP.

Legrand, Denisse (26 de enero de 2019). Murga paritaria con discurso feminista como bandera. *La diaria*. <https://ladiaria.com.uy/feminismos/articulo/2019/1/murga-paritaria-con-discurso-feminista-como-bandera/>

Lima Caminha, Melissa y Vidiella, Judit (2017). Payasas mujeres y mujeres payaso: el travestismo en la payasaria. *Viaulidades*, 15(1). https://www.researchgate.net/publication/321398845_Palhacas_mulheres_e_mulheres_palhaco_o_travestismo_na_palhacaria

Luna Samperio, Manuel (1987). *Grupos para el ritual festivo*. Murcia: Consejería de Cultura, Educación y Turismo.

Puebla, Carlos (1965). Hasta siempre, Comandante. *Y en eso llegó Fidel*. <https://open.spotify.com/intl-es/track/7hkonDFRZc-NQI2NQ7BhRQI?si=152358e0250b4a01&nd=1&dlsi=ff7574e-0f37a47f1> Versión de Los Olimareños: <https://open.spotify.com/intl-es/track/2ZWbmjgQiPqamBlluCvfAD?si=a52ea5e6b5ae4777>

Radio Sarandí (28 de marzo de 2022). Jimena Márquez: entre la caricatura sobre Graciela Bianchi, el partido Uruguay-Ghana y Esperando la Carroza. <https://www.sarandi690.com.uy/2022/03/28/jimena-marquez-entre-graciela-bianchi-el-partido-uruguay-ghana-2010-y-esperando-la-carroza/>

Tenfield oficial (26 de octubre de 2022a). 5ta Etapa 2022 - Queso Magro - Liguilla. [Video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=EjxvjUChecY&t=1660s&ab_channel=Tenfieldoficial

Tenfield oficial (26 de octubre de 2022b). 4ta Etapa 2022 - Doña Bastarda - Liguilla [Video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=rjyfadgXSAg&t=1585s&ab_channel=Tenfieldoficial

Tessa, Sonia (25 de febrero de 2022). Los feminismos también están cambiando el carnaval. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/403454-los-feminismos-tambien-estan-cambiando-el-carnaval>

Vassilakis, Pantelis N. y Kendall, Roger A. (2010). Psychoacoustic and cognitive aspects of auditory roughness: Definitions, models, and applications. *Human Vision and Electronic Imaging, XV*.

Zumthor, Paul (1990). *La letra y la voz. De la literatura medieval*. Madrid: Cátedra.

