

La murga uruguaya. Problematizaciones acerca de las identidades artísticas murgueras y condiciones de producción dentro del concurso oficial del Carnaval



Victoria Mercedes Cestau Yannicelli

Universidad de Buenos Aires, Untref / Udelar, Uruguay

victoriacestau85@gmail.com

Fecha de recepción: 25/03/2020. Fecha de aceptación: 29/04/2020.

Resumen

La murga como expresión artística y cultural dentro del concurso oficial de Carnaval montevidiano ha sido objeto de disputas y tensiones al interior del campo carnalero. Su indiscutida consolidación como tal requiere problematizar algunas identidades y prácticas que se encuentran desactualizadas en torno a lo popular. ¿Cómo es posible hablar de un Carnaval oficial? ¿Qué consecuencias trae la televisación de una fiesta popular? Este breve artículo conforma parte de una investigación más amplia, que no pretende agotar este complejo fenómeno. Desarrollaremos algunos ejes temáticos que problematizan el rol social que desempeña la organización del Concurso Oficial del Carnaval, su vínculo con la Intendencia Municipal de Montevideo (I.M.M), Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (D.A.E.C.P.U.), TENFIELD (productora audiovisual y sociedad anónima uruguaya que posee los derechos exclusivos de transmisión del Carnaval) y las recientes creaciones del Sindicato Único de Carnaleros del Uruguay creado en el año 2018 (S.U.C.A.U) y el proyecto comunitario “Más Carnaval” (2020) conformado por artistas y agrupaciones nucleadas en S.U.C.A.U.

Palabras clave: Murga, teatro, carnaval, popular, concurso.

The Uruguayan Murga. Problematizing Artistic Identities and Production Conditions within the Official Carnival Competition

Abstract

The murga as an artistic and cultural expression within the official Montevidean carnival competition has been the subject of disputes and tensions within the carnival field. Its undisputed consolidation as such requires problematizing some outdated identities and practices regarding what is considered popular. How is it possible to talk about an official carnival? What consequences does the televising of a popular celebration entail? This short article, which does not intend to exhaust this complex

phenomenon, is part of a broader investigation. In these pages, we will explore some topics that problematize the social role played by the organization of the Official Carnival Contest and its link with the Municipality of Montevideo (IMM), Associate Directors of Popular Carnival Shows of Uruguay (DAECPU) and TENFIELD (broadcasting company that owns the exclusive rights for televising the Carnival). Also, we will consider the recent creations of the Uruguayan Union of Carnavalerxs (S.U.C.A.U), created in 2018, and the community project "Más Carnaval" (2020), formed by artists and groups related to S.U.C.A.U.

Key words: Murga, Theater, Popular, Carnival, Competition.

Introducción

Los y las murgueras se encuentran ante un hecho histórico que los y las vuelve a reposicionar, arrojando nuevas preguntas. ¿Qué hay de popular en el actual Carnaval? ¿Con qué se identifican las subjetividades murgueras?

Nos alejaremos de las posiciones que conciben a la cultura popular como derivado empobrecido de la cultura dominante, así como aquellas que, desde una visión romántica e idealizada, la describen como la cultura auténtica del pueblo, reservorio de la verdadera tradición, espontánea y totalmente independiente de la cultura dominante. Estas dos posiciones describen la cultura popular de manera ahistórica y sustancial, sin tener en cuenta ni sus transformaciones ni sus influencias, así como tampoco su complejidad, que es uno de los rasgos que la caracteriza.

Problematizaremos y analizaremos el fenómeno actual de la murga dentro del Concurso Oficial del Carnaval Uruguayo, que se desarrolla en la capital de Montevideo, reconociendo su legado como parte del teatro popular. Dicho fenómeno masivo ha sufrido cambios, quiebres y transformaciones singulares que afectan a las identidades de los y las murguistas, así como también revelan nuevas formas de producción, precarización laboral y profesionalización de sus espectáculos. La progresiva institucionalización de la fiesta, es un proceso histórico complejo que merece especial atención, porque además repercute de forma directa en la conformación identitaria de los y las murguistas, así como también pone en crisis el concepto de trabajadores y trabajadoras del arte popular. A su vez, la creación incipiente de una escuela que enseña oficios carnavaleros en 2017, creó puestos de trabajo docente para algunos artistas legitimando la formación y profesionalización. ¿Cómo se implementa una formación carnavalera? ¿Qué rol asume el Estado ante esta realidad? ¿Qué instituciones, grupos y personas son parte de este hecho histórico?

El Carnaval nace marginal y hoy ha sido reapropiado y captado por la clase media y dirigido por empresarios del entretenimiento. El público que accede al Carnaval también ha cambiado. Sectores de clase media e intelectuales se han reposicionado frente al auge de murgas que se crean en las universidades. Los y las murguistas se autoperceben trabajadores del arte y la cultura; sin embargo, la mayoría de los artistas tiene otro trabajo formal que desempeña para sustentarse, muchos de los cuales no se relacionan con el saber artístico, mientras que otra cantidad considerable (más de la mitad de la muestra con la que trabajamos) se dedica a la docencia. ¿Por qué sucede esto? ¿Con qué se identifican?

Lo culto y lo popular, la civilización y la barbarie han sido categorías dicotómicas que nos replanteamos para pensar dicho fenómeno desde la contemporaneidad. La frontera entre unas y otras se vuelve cada vez más compleja frente a la actual realidad.

Metodología

La metodología cualitativa que utilizamos articuló dos estrategias de acercamiento al problema: entrevistas y observación participante. La primera técnica genera un conocimiento sistemático sobre el mundo social, descubriendo intenciones y símbolos que muchas veces se encuentran ocultos. Según Fortino Vela Peón (2004), los entrevistados expresan sus pensamientos y sus deseos; por esto, es una técnica tan valorada para el análisis de los procesos de la formación de identidades. Para lograr una sistematización de las opiniones, sentimientos, impresiones, formas de pensar y actuar de los artistas en las entrevistas semiestructuradas, se respetó la misma serie de preguntas, dejando abierto el espacio al desarrollo espontáneo del entrevistado. Durante las distintas entrevistas que he realizado, tanto a artistas murguistas, como directivos o miembros de distintas instituciones, que participan del Carnaval y su concurso, aparecen estas distintas acepciones de lo popular. Dentro de algunos discursos de los y las artistas murgueros existe aún la idea de que la murga es *la voz del pueblo* o de *la clase trabajadora*. *La cultura subalterna, lo popular* no es homogéneo, ni puede pensarse al pueblo como portador de *una esencia*, al estilo de las viejas murgas creadas e insertas en otro contexto del país y de la Historia. Ahora bien, esta afirmación es demasiado amplia y ambigua, generando una tensión entre la asociación del *concurso* con el *Carnaval*. Analizaremos a lo largo de esta investigación cómo las identidades murgueras actualizan o no sus discursos frente a los cambios que atraviesa el Carnaval del siglo XXI.

La segunda técnica, la observación participante, consiste en describir sistemáticamente la realidad social de un grupo. Al igual que las entrevistas es una de las técnicas más utilizadas en ciencias sociales. En este caso, la murga como colectivo comparte ensayos, actuaciones itinerantes en los tablados y la preparación para el concurso y desfile de Carnaval. Observar estas distintas instancias donde los y las artistas actúan, opinan, conviven, hablan, es una de sus características más valoradas. Tiene la particularidad de poder ser aplicada en cualquier tipo de encuentro con el campo. Es imprescindible para esta investigación contar, además, con elementos de la práctica profesional, integrando otras formas de trabajo que como puestista en escena vengo desarrollando hace más de quince años, tanto en Uruguay como en la Argentina, en el Encuentro de Murga Joven y el Encuentro de Murguistas Feministas, así como en el concurso oficial del Carnaval en Montevideo y el Concurso de Murgas estilo uruguayo en Mar del Plata.

En relación a la cantidad de entrevistados y entrevistadas utilizamos el muestreo teórico donde seleccionamos a murguistas, referentes de distintos tipos de murgas, que, además, tengan una cierta experiencia en el Carnaval. Este método no pretende producir teorías formales y generales, sino más bien reflexionar sobre problemas muy concretos. La saturación teórica es el criterio que determina la continuación del muestreo teórico o no, si bien reconocemos la diversidad de murgas y murguistas que existen, consideramos que quienes fueron seleccionados nos proporcionaron la información necesaria para establecer ciertas categorías de análisis, patrones, lógicas, dimensiones, prácticas, discursos y propiedades que se repiten en las subjetividades de estos trabajadores del arte.

Problematizaciones acerca de lo *popular* en la murga uruguaya contemporánea

Describiremos brevemente qué es una murga, cómo se compone y qué la caracteriza. Luego desarrollaremos un análisis de los distintos actores sociales claves que conforman el campo carnavalero y, dentro de este, el campo murguero en el circuito del concurso oficial.

La murga crea un espectáculo que hibrida el teatro, la comedia musical y la política, con una duración que 45 minutos, y tiene como particularidad que año a año renueva sus libretos. Desarrolla la actualidad política con humor, a través de procedimientos cómicos como la parodia, la sátira y la crítica social. La reminiscencia vocal de la murga, la emisión nasal y gutural no necesitada de amplificaciones, está inspirada en los *canillitas*, antiguos vendedores ambulantes de diarios, quienes pregonaban las noticias más jugosas para atraer la atención de su público y así poder vender. Tanto la forma de la emisión de la voz como el contenido de humor político, son dos características diferenciadoras de otros géneros artísticos.

La murga está compuesta por diecisiete personas, organizadas de la siguiente manera: el coro, conformado por trece personas, que se organizan por tres tipos de voces distintas, esto es, los primos, quienes suelen llevar la línea melódica; los segundos, que poseen el registro vocal más grave, y los sobreprimos, de registro vocal más agudo. El coro se posiciona escénicamente, en su mayoría en línea recta, frente al público, con los sobreprimos en el medio, los primos a la izquierda y los segundos a la derecha. La batería está integrada por tres ejecutantes (bombo, platillo y redoblante) y la dirección escénica está a cargo de un integrante, quien marca cierres y comienzos, velocidades y matices en la emisión coral. Las murgas que concursan ensayan a partir de los meses de octubre, noviembre y, a finales de enero, se lleva a cabo el Desfile Inaugural de Carnaval, momento donde se inicia la realización de la fiesta durante 45 noches seguidas. En esta instancia, participan todos los conjuntos pertenecientes a las cinco categorías (Comparsas de Negros y Lubolos, Humoristas, Parodistas, Revistas y Murgas), que se desarrolla sobre la Avenida 18 de Julio, calle principal de la ciudad de Montevideo. Este desfile implica un concurso en sí mismo, dado que un conjunto de cada una de las categorías percibe un premio económico por su propuesta. Hay actuaciones todas las noches durante aproximadamente un mes y medio, dado que el carnaval se inicia a fines de enero y culmina a principios de marzo, siendo *el carnaval más largo del mundo*.

El Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas se realiza todas las noches en el Teatro de Verano "Ramón Collazo", escenario perteneciente a la Intendencia Municipal de Montevideo, cuya gestión es concedida a D.A.E.C.P.U (Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos y Populares de Uruguay) durante la realización del concurso.

El ingreso al concurso del carnaval se realiza a través de una prueba de admisión paga, en la que se presentan los aspirantes a participar en cada una de las categorías, y un jurado define quiénes ocupan los cupos predeterminados para participar no sólo del concurso, sino de todas las instancias del carnaval, incluyendo las actuaciones en los barrios, fuera de competencia. Esta prueba de admisión, para muchos artistas entrevistados, así como hemos concluido en varias experiencias como observadora participante, conforma parte de una de las problemáticas más grandes del campo murguero. Más adelante, analizaremos quiénes intervienen en esta prueba de admisión y qué intereses económicos y poder se disputan.

Ahora bien, el origen del carnaval y su función social merecen especial atención. Al respecto, contamos con los estudios especializados de Milita Alfaro (2013), quien afirma que a partir de 1874, el Carnaval montevideano empieza a ser un escenario anticipatorio de la civilización, dado que, por primera vez, esa fiesta *descontrolada*, en la que predominaban los gritos, risotadas, desenfreno gestual y verbal, parodización de los símbolos de poder, se enmarca en tres días de locura, siendo regularizada por medio del Concurso de Agrupaciones Carnavalescas, el cual tuvo como escenario la Plaza Matriz. Este hecho construye una idea bastante original de lo que es el carnaval relacionado con el concurso y con ciertos cánones, no sólo estéticos, sino también éticos. En esa transición, las clases sociales más poderosas fueron esenciales, ya

que por medio de ellas es que se empiezan a delimitar las formas y los ámbitos de participación, como así también se trazan las primeras líneas estratégicas para poder disciplinar a la sociedad. En lo referido a las élites dirigentes de esa época, son las impulsoras de implementar un nuevo Carnaval, más precisamente, el que ellos más deseaban, el Carnaval *a la europea*. Siguiendo a Alfaro (2013), ya entrado el 1900, el batllismo jugó un papel primordial para la consolidación del Carnaval, convirtiéndolo en el festejo más representativo del país modelo que pretendía dicho gobierno, que se proponía otorgar así la diversión a la sociedad. Para ello, entre otras cosas, el Estado brindaba ciertos incentivos, para asegurar la participación y el brillo de la fiesta, otorgando premios al mejor disfraz o a las fachadas mejor decoradas, entre otros.

Según Lamolle (2005), los rubros, instaurados en 1894, empiezan a partir de 1900, a ser cada vez más exigentes. Los rubros son el sistema de valoración utilizado en el concurso oficial de Agrupaciones Carnavalescas y son evaluados por diferentes jurados. Se dividen en textos, música, comunicación con el público, movimientos, maquillaje y vestuario, y distintas subdivisiones, ya que a través del tiempo, los rubros han mutado. Uno de los que se ha implementado con mayor profesionalismo fue el de la puesta en escena, que refiere a la dirección (y que habilitó la entrada de teatristas dentro del carnaval): cómo se mueve la murga, cómo interpreta los textos y canciones, cómo se realizan los traslados y movimientos escénicos. También se producen otros dos cambios sustanciales, que perduran hasta el día de hoy: el otorgamiento de premios y la duración. Los premios cambiaron con el tiempo, se dejaron atrás las simbólicas coronas de flores y medallas para pasar a ser un monto de dinero. El hecho de que el premio sea dinero, convierte al concurso en un polémico campo en donde el valor de uso y el valor de cambio aceleran y consolidan la mercantilización del Carnaval. Alfaro (2013) señala que, poco antes de 1920, comienza a encargarse del concurso del Carnaval montevideano la I.M.M. (Intendencia Municipal de Montevideo). Es decir que hace cien años, el Estado interviene como un agente clave en la divulgación, circulación, legitimación y promoción del concurso del Carnaval.

En 1952 se crea D.A.E.C.P.U, Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos y Populares de Uruguay, con el cometido de poder regular los pagos, debido a que los espectáculos se empiezan a mercantilizar. Dichos directores de los conjuntos son los dueños responsables a nivel legal del nombre de la murga. Esta asociación nace en contra de una norma que pretendía hacer perder los derechos de aquellos títulos que no salieran durante dos años seguidos. De esta forma, D.A.E.C.P.U es el principal impulsor, junto con el apoyo del Estado y, sobre todo, de la I.M.M., de pasar de un carnaval *amateur* y artesanal a un carnaval más profesionalizado y mercantilizado. Ahora bien, la figura y el papel desarrollado por D.A.E.C.P.U merece especial atención, ya que ha sido un actor clave y central para mercantilizar y normativizar el carnaval. Para concursar deben existir *responsables o dueños del conjunto* que se afilien a D.A.E.C.P.U. como socios suscriptores. La persona que va a inscribir al conjunto (en este caso una murga) debe de ser la misma que reservó el título. Lo que la murga paga es la existencia del título del conjunto para poder participar del concurso. esta instancia se denomina *prueba de admisión*. El costo varía según la antigüedad: a mayor antigüedad que registre quien se presente como director responsable del título, más económico va a ser el pago del mismo. La prueba de admisión se realiza en el mes de noviembre (la murga debe presentar veinte minutos de su espectáculo) y el valor está expresado en UR, monto que en su totalidad queda en poder de D.A.E.C.P.U. El UR es una unidad de medida, cuyo valor es ajustado periódicamente en función del Índice Medio de Salarios, cuantificándose las variaciones en los doce meses anteriores (actualmente, 1 UR equivale a \$1260 pesos uruguayos). Si en veinte años de concurso el director o dueño (son sinónimos) actuó en los últimos quince, el valor de la prueba equivale a 25 UR. Si en quince años de concurso, el director o dueño actuó en los últimos diez, equivale a 40 UR. Si como director no se reúne ninguna

de las condiciones anteriores, el valor de la prueba es de 100 UR. Si el conjunto pasa la prueba de admisión puede participar del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, es decir, se habilita la existencia del título de la murga. Si el conjunto no pasa la prueba de admisión, D.A.E.C.P.U se queda con la mitad del total del dinero que la murga paga para dar la prueba.

Por otra parte, la polémica sobre el Teatro de Verano es muy compleja, ya que se trata de un teatro municipal que, por una situación muy excepcional, es cedido por la Intendencia a D.A.E.C.P.U para su explotación durante la realización del Carnaval. Esta concesión ha generado y genera una polémica muy grande respecto de las normas municipales, dado que la misma se otorgó durante la última dictadura militar, para darle sustentabilidad económica al Carnaval. En los años 60, en el marco de la crisis, los premios del concurso comenzaron a hacerse cada vez más magros, lo que puso en peligro la continuidad del festejo. Ante este dilema, Oscar Víctor Rachetti Masanes, quien fuera intendente de la municipalidad de Montevideo entre 1969 y 1973, le ofreció a D.A.E.C.P.U la concesión del Teatro de Verano durante el tiempo que dura el Carnaval, por lo que, tanto la recaudación por venta de entradas como todo lo que allí se vende, es recaudado por dicha asociación. Esto se mantiene hasta el día de hoy, lo que resulta excesivo para algunos ciudadanos montevideanos, sean carnavaleros o no.

De los retablos del barrio a la producción de espectáculos capitalistas

Mientras dura el concurso oficial, se reparten escenarios a lo largo de la ciudad de Montevideo, popularmente conocidos como tablados, los que noche a noche reciben a los diversos conjuntos que participan del Concurso. Los tablados no realizan concursos: son escenarios que permiten a la población, a precios populares, ver los diversos espectáculos durante las noches que dura el carnaval. En cada escenario actúan por jornada entre cinco y siete conjuntos pertenecientes a las distintas categorías, siendo las murgas y los parodistas las más solicitadas por el público.

Los tablados, espacio escénico donde la murga despliega su actuación por lo general al aire libre, han sufrido varias modificaciones debido más que nada al propio desarrollo socio económico del fenómeno carnavalero. Aquellos pequeños escenarios artesanales, construidos por los vecinos del barrio, fueron quedando atrás, frente a la llegada de grandes escenarios con mayor capacidad y mejores condiciones para la actuación.

Los escenarios presentan distintas características para su funcionamiento y desarrollo. Existen 9 tablados comerciales: Rural del Prado, Monumental de la Costa, Malvin, Gigante del Buceo, Velódromo Municipal, Parque Rodó, Plaza 1 de Mayo, Rentistas y Movie, con una frecuencia de programación es de lunes a lunes. Se trata de empresas que otorgan escenarios con los recursos técnicos para llevar adelante la actuación. La entrada de domingo a jueves tiene un costo mayor que los tablados populares. Existen alrededor de dieciséis tablados municipales, en los que la frecuencia de programación es más acotada, de jueves a domingos, y la entrada es más barata. Es una obligación contraída por la I.M.M llevar allí, al menos una vez, a cada murga participante del Concurso Oficial. Estos tablados invitan, a través de sorteos cuyos resultados se publican en las redes sociales, a los vecinos y vecinas del barrio con entradas válidas para días determinados. Y, por último, existen escenarios más populares, llamados los "Ronda Momo". Se trata de cuatro escenarios muy precarios, ubicados en barrios pobres: Centro Cívico Tres Ombúes, Comisión de Fomento Oriental Colón, Unión de Trabajadores de Cutcsa y Aviación Civil. Estos escenarios son demasiado pequeños e incómodos para el despliegue que requiere la actuación de la murga, ya que se trata de tablados montados sobre la estructura de un ómnibus. El sonido es de mala calidad

y está sujeto a la disponibilidad espacial que es nula, por lo que los micrófonos están colgados. En estos escenarios las actuaciones de la murga no se llevan a cabo con la misma calidad que en los demás tablados, limitando inclusive su puesta en escena por falta de espacio. El público de los sectores más pobres no consume ni accede al mismo espectáculo que los sectores más pudientes. Por estas razones, entre otras, es habitual ir a ver el espectáculo de la murga del barrio o de la murga que despierta mayor simpatía al Teatro de Verano dado que, que por estar sujeto a la calificación del jurado y a los cánones del Concurso, se presenta de forma completa y en las mejores condiciones.

A este panorama se suma la centralización de este fenómeno en la Capital, retroalimentando la dicotomía centro/periferia, y excluyendo y relegando espacios y zonas que están alejadas de Montevideo. Si bien las murgas viajan a los demás departamentos del territorio uruguayo y que también algunos de ellos tienen su propio Carnaval, el evento de la capital es el que se lleva el centro de atención y debate del resto. Según Alba (2016), en los restantes dieciocho departamentos del país, existen murgas y concursos de Carnaval, con menor presencia y duración que la del montevideano.

Como observamos, asociamos lo popular, la murga, el Carnaval, a una serie de identidades y funciones que desde la entrada del SXXI deberíamos re plantearnos. Este nuevo siglo trae la necesidad de actualizar ciertas categorías en relación al arte popular que se encuentra en constante movimiento. El Carnaval es una institución de fuerte arraigo en una parte de la sociedad uruguaya, de tradición popular hasta la primera mitad del siglo XX, pero que en la actualidad se ha transformado. Según Milita Alfaro

Cuando muchas veces los uruguayos definimos nuestro Carnaval por ser el más largo del mundo, estamos dejando de lado el rasgo que explica esa duración, y que yo creo que es bastante más importante: es el más teatralizado del mundo, y como ese festival de teatro, también desde tiempos muy remotos ha estado asociado a la competencia, al hacerse esta cada vez más sofisticada, ha determinado que el Carnaval dure mucho más de un mes (2018).

Los profetas de la bacanal se organizan. Desafíos y dificultades del trabajo artístico dentro de la murga

El trabajo en cooperativa y en comisiones (comisión letras, comisión producción, etc.) es una característica del funcionamiento de algunas murgas. Se tercerizan los rubros técnicos, es decir, puesta en escena (se utiliza este término para designar la misma tarea que refiere al director de teatro), iluminación, maquillaje, escenografía y vestuario, que no forman parte de la cooperativa. Estas actividades técnicas se cobran en negro y se negocian a través de la palabra, situación que también trae conflictos al interior de cada murga. El pago de las actuaciones de cada murga depende de donde actúa la misma. Si los tablados son comerciales, es el dueño quien les paga; si, en cambio, son tablados municipales, es la I.M.M. Los componentes de cada murga, además de los utileros, se distribuyen el pago según un sistema de puntos. El valor del punto depende de cada murga. Todos cobran el mismo puntaje por actuar y quienes se encargan de realizar además otras tareas para la murga, como la producción o la gráfica, cobran puntos aparte.

Debemos de aclarar que cada murga año a año vive una realidad distinta. Esta aclaración es pertinente, ya que demuestra lo cambiante en la cadena de producción al interior de cada conjunto y la variedad de reclamos e injusticias que se producen. Si bien los títulos (nombres de la murga) se conservan y muchos de los integrantes suelen ser los mismos durante años, existe movilidad de los y las murgueras, así como de su equipo técnico, (maquilladoras, vestuaristas, puestista en escena, utileros,

iluminadores, etc), dada muchas veces por decisiones artísticas o personales y, muchas otras, por incumplimientos o atrasos en los pagos. La realidad de cada murga también es diferente; hay murgas que trabajan de forma *más cooperativa* (por puntaje) y hay otras que hasta consiguen *sponsors* privados o particulares. Es decir, que cada acuerdo es puntual y personal, así como las deudas y las problemáticas que se suceden.

Ante la reiteración de estas situaciones, por primera vez en la historia, Dios Momo encuentra sindicalizados a sus seguidores: en junio de 2018, se crea S.U.C.A.U (Sindicato Único de Carnavalerxs del Uruguay), con la intención de intercambiar inquietudes y poner sobre la mesa aspectos fundamentales que, de forma irregular, año tras año, daban lugar a una prologada lista de injusticias laborales y vulneración de derechos. A los fines de esta investigación realizamos dos entrevistas: a Mariano Solarich, integrante del Consejo Ejecutivo (provisorio) e integrante de la Comisión de Deudas, además de ser murguista durante el Carnaval 2018, 2019 y 2020 de la murga Araca La Cana. Su función es recibir reclamos de artistas y utileros por incumplimientos de pagos (que aún se negocian a través de la palabra). También entrevistamos a Myriam Beatriz Bertolini Suárez, vocera de S.U.C.A.U y maquilladora de murgas.

El objetivo del Sindicato es trabajar colectivamente por un Carnaval más justo, digno, inclusivo, transparente e igualitario, según afirman los entrevistados. Para ello deben de ser reconocidos como uno de los actores fundamentales de esta fiesta, además de percibirse e identificarse como trabajadores del arte. Parte de los reclamos son un salario mínimo, derechos de imagen y participación en la organización del Carnaval. Existió un antecedente de conformación sindical durante los años 80' y principios de los 90', en los que se intentó crear T.A.C.U (Trabajadores Agremiados del Carnaval Uruguayo), pero la asociación no prosperó. Ambos entrevistados sostienen que el crecimiento del PIT-CNT (el Plenario Intersindical de Trabajadores - Convención Nacional de Trabajadores es la central sindical única de Uruguay creada en 1964) es un factor clave para explicar el nacimiento del sindicato del Carnaval. Esperan seguir creciendo y reconocen que este logro se debe a la ampliación de las bases en los rubros tradicionalmente agremiados, pero también a la sindicalización de nuevos sectores.

S.U.C.A.U. se está ocupando de reclamar el cumplimiento de deudas atrasadas. Para abordar este tema ha tendido al diálogo con D.A.E.C.P.U, sin lograr una comunicación fluida, y ha elevado denuncias al Ministerio de Trabajo. Las deudas siguen vigentes. Además, el trabajador de Carnaval tiene derechos y no está cubierto si se accidenta, debe estar regularizado y protegido. Ya han contabilizado cuarenta incumplimientos por parte de los directores-dueños de los conjuntos que le hicieron llegar a D.A.E.C.P.U. Otra de las reivindicaciones de S.U.C.A.U refiere a los derechos de imagen. Los y las artistas del Carnaval no reciben dinero por los derechos de televisación y reproducción de su imagen. Conocer los términos del contrato de la transmisión del Carnaval es uno de los objetivos del sindicato. TENFIELD es la empresa que viene televisando al concurso del carnaval desde 2004 y acaba de firmar un contrato con D.A.E.C.P.U que extiende el derecho de televisación hasta 2026. Se trata de una productora audiovisual y sociedad anónima uruguaya creada el 14 de setiembre de 1999 y dedicada a la emisión en vivo de eventos deportivos tanto nacionales como internacionales a través de diversos canales de televisión, como VTV y VTV+. Posee los derechos exclusivos de transmisión en directo de los partidos de las divisiones del fútbol uruguayo, así como del básquet, el *vóley*, el *rugby*, el *handball*, el fútbol sala, el fútbol playa, el *hockey* sobre césped y el ciclismo. Según las entrevistas realizadas para este estudio y a partir de varias observaciones participantes realizadas en distintos clubes de ensayo, TENFIELD no cuenta con la aprobación entre los y las artistas, además de que se percibe a D.A.E.C.P.U como su aliada. Por esta razón, el gremio propone realizar un estudio de mercado que les permita conocer cuánto vale el Carnaval. Por último, S.U.C.A.U aspira también a participar en las mesas de negociación que actualmente comparten D.A.E.C.P.U y la

I.M.M para organizar la fiesta, dado que es en estas instancias dónde se definen cuestiones como la cantidad de conjuntos que van a participar del Carnaval, decisión que afecta la cantidad de fuentes de trabajo.

Ahora bien, ¿por qué es tan tardía la creación de S.U.C.A.U? ¿Son los propios artistas del Carnaval quienes no supieron o no quisieron asumir su condición de trabajadores del arte? Consideramos que existe, no sólo a partir de las entrevistas realizadas sino como resultado de años de observaciones participantes que he realizado y sistematizado, un concepto que reproduce la noción de que el arte sería un espacio autónomo y desligado de la lógica económica. Sin embargo, las murgas que deciden concursar en el Carnaval legitiman la figura de sus directores-dueños en relación a los títulos y apoyan la mercantilización de la industria carnavalera. Son los mismos artistas que además de ser socios de D.A.E.C.P.U (ya que es una obligación que contraen con la patronal), forman parte de S.U.C.A.U. Es decir, que son los propios artistas vulnerados y explotados que continúan retroalimentando el poder de ciertos sectores, con tal de no perder la oportunidad de ser parte del concurso del Carnaval. Es un costo realmente alto el que enfrentan los y las artistas.

En este sentido, coincidimos con Lorey (2006) en contextualizar, dentro del neoliberalismo, las prácticas hegemónicas que subjetivizan y que configuran las identidades murgueras actuales. Este nuevo fenómeno, que se presenta entre los trabajadores del arte de la murga y que podría extenderse hacia los trabajadores del Carnaval en general, consiste en la normalización que garantiza y reproduce la precarización laboral desde nosotros mismos. La hipótesis que desglosa la autora es aplicable a nuestro problema de investigación y consiste en comprender que se ha construido históricamente un pensamiento hegemónico burgués en el interior del campo de la cultura que impera y sostiene las relaciones políticas y económicas capitalistas. Quienes trabajan de forma creativa son sujetos fácilmente explotables, ya que soportan de forma sistemática malas condiciones de trabajo y de vida, porque creen en su propia libertad y autonomía. A este comportamiento se le denomina situación de precarización de sí.

Las subjetividades murgueras entrevistadas y observadas en distintas instancias se identifican mucho con este discurso. Soportar estas condiciones laborales de explotación es muy común y está naturalizado, ya que en parte el concepto de *militante* o *militancia política* se encuentra asociado a la gratuidad del trabajo artístico. Estos conceptos construyen autopercepciones y conductas paradójicas, tales como controlarse, disciplinarse, regularse, que significan al mismo tiempo *decisiones propias*, *libertad de elección*, *empoderamiento*. A modo de ejemplo, citamos parte de un cuplé de la murga La Mojigata de 2018

Lo leí en una red social
que ofrecían para trabajar
sea usted su propio jefe
y asegúrese un buen pasar.
Para personas de mi edad
parece ser la solución
que sea yo mi propio jefe
nadie más me conoce como yo.
Ser jefe de mí mismo es la salvación
Como todos los patrones
a nadie doy explicaciones
el que soy yo que es mi empleado
lo juno bien es un abombado.
Me encaré frente al espejo

y me di un par de consejos
ahora yo soy tu patrón
se terminó tu revolución

Además de este comportamiento subjetivo, existen dentro del campo murguero expresiones que todos los entrevistados y murgueros reproducen, construyendo conceptos e identidades colectivas. El carnaval es parte de la *cultura popular*, afirman los y las entrevistadas. Sin embargo, la diversidad de sentidos y de acepciones evidencia conflictos y disputas por su definición. Mijail Bajtín (1941) aborda la cultura popular como inversión de *lo establecido*, como cultura de subversión y oposición a *la cultura oficial*. Nuestra hipótesis problematiza el carácter liberador y subversivo del Carnaval actual dentro de un concurso. Sólo se puede trastocar un orden establecido y arraigado, que en su desafío temporario y permitido, termina siendo reforzado. La carnavalesización está contenida en el sistema que se pretende invertir como la contracara de la misma moneda. No sería entonces una oposición a la ley, sino una forma de reforzarla. La creación en 2020 de “Más Carnaval”, proyecto independiente gestionado por artistas y agrupaciones nucleadas en S.U.C.A.U., constituye además de un hecho histórico sin precedentes, una contra hegemonía al concurso. Si bien en este artículo no profundizaremos en este proyecto, nos interesa señalar que se trata de una actividad reciente que propone actuaciones paralelas de distintas murgas jóvenes y de otras que han decidido no participar del Concurso, como son las conocidas Falta y Resto y La Gran Siete.

Desde fines del siglo XIX, el proceso de *disciplinamiento* de la sociedad uruguaya tuvo sus efectos en la evolución de la fiesta, transformación que continuó durante el siglo XX y da cuenta del carácter vital del ritual constantemente reinventado, hasta tomar la forma de espectáculo profesionalizado que separa a artistas y espectadores. Según Vidart (2014), el Carnaval actual es un mero espectáculo. El público contempla pasivamente y no actúa en espacios sociales, como lo hacía antes. El Carnaval de antaño era una fiesta colectiva en la cual todos eran actores y espectadores a la vez. Actualmente, hay murguistas por un lado y el público por otro, y, a pesar de que la murga rompa la cuarta pared, existe una separación física y espacial entre el escenario y el espacio que ocupa el espectador. Al respecto Milita Alfaro explica que la “sociedad va dejando de ser protagonista para convertirse en espectadora. El Carnaval comienza a ser una fiesta que se da al pueblo y a la cual se asiste en lugar de una fiesta que el pueblo se da a sí mismo” (1991: 17). Llegado el siglo XXI, la participación del público disminuye, ya que las propuestas son mucho más espectaculares y demandan un despliegue en pos de la actuación, dejando de lado la integración espontánea del público, siendo ésta una de las características principales de las actuaciones populares.

La composición socioeconómica del público receptor, así como la procedencia de quienes integran las murgas, es otra variable que problematiza *lo popular* del Carnaval dentro del Concurso. Su apropiación simbólica y material por parte de la clase media universitaria ha transformado lo que canta y critica la murga en su repertorio. A este cambio se le suman dos hechos que afectan a la fiesta y fomentan la exclusión de los sectores más bajos y vulnerables de la sociedad: el cobro de una entrada y las propias tensiones que devienen del Concurso ya que existen intereses económicos y simbólicos instalados dentro del campo murguero.

La coexistencia de los distintos factores que venimos analizando, como el cambio en la composición socio económica del público carnavalesero, el rol jugado por el Estado, TENFIELD y D.A.E.C.P.U, principales impulsores de la mercantilización y explotación del carnaval, la espectacularización y profesionalización de los espectáculos murgueros y la marcada precarización de sí que relatan los entrevistados, conforman parte del núcleo del problema de investigación. Existe una invisibilización de la dimensión laboral y económica del arte, así como una dificultad enorme que los y las artistas

enfrentan cuando *trabajan como artistas* o como *trabajadores de la cultura*. Al respecto analizamos que las subjetividades murgueras reconocen tener dos trabajos, uno que sostiene *la vida de civil*, con determinado horario y lugar de trabajo formal (muchos artistas son profesionales universitarios y muchos otros tienen oficios consolidados.), que hace posible la agitada actividad artística y laboral por los tablados de Momo durante las noches que dura la bacanal.

Becker (2008) piensa la actividad artística denominando *mundos del arte* a las relaciones y redes de cooperación que se desarrollan en este sector. Considera que la actividad artística es un trabajo en el cual existe la cooperación y la división del trabajo al igual que en otros sectores laborales. Esta organización de los mundos del arte articula una red de productores, personal de apoyo, distribuidores y público. La complejidad de las redes varía acorde a las características del mundo particular. Los y las murguistas se consideran y auto perciben como trabajadores del arte; sin embargo, sus tareas desarrolladas para la murga alimentan la situación de trabajo precario, autoempleo, sin contratos e incluso sin remuneración, al *trabajar por amor al arte*. Existe un imaginario social dentro del campo artístico murguero que considera a la gratuidad como parte intrínseca del trabajo artístico, promoviendo que este problema no sea percibido por la sociedad en su conjunto, retroalimentándolo.

Quienes trabajan en el Carnaval y más específicamente en la murga se identifican, se sienten y se piensan trabajadores del arte y de la cultura; sin embargo, no están regularizados como tales. Todas las negociaciones son de palabra y sostienen el multi-empleo, porque es la única forma de hacer Carnaval. La mayoría de los y las entrevistadas tienen un trabajo en relación de dependencia en otro rubro totalmente distinto al artístico. En muchos casos son profesionales universitarios (contadores, médicos, abogados, etc.), donde además realizan tareas docentes. Otra gran cantidad son docentes en distintos niveles de enseñanza, formal y no formal. Los ensayos no son pagos, salvo excepciones, en las que cobran un monto fijo y donde el arreglo monetario es realizado con el dueño de la murga a través de la palabra, sin firmar ningún tipo de contrato. Esta es la situación más problemática que enfrentan los artistas, porque no se perciben como trabajadores con derechos. La jornada laboral murguera se inicia, dependiendo de cada murga, a partir de las 19 horas en los clubes de ensayo, hasta las 23 horas, horario que también varía según la organización de cada conjunto. Cuando las murgas se acercan al estreno de su espectáculo, que se refiere a la primera actuación que se brinda en el Teatro de Verano para el concurso oficial, las jornadas son más extensas, sin olvidar que hay otros trabajos como los de vestuario, letras, maquillaje, iluminación, puesta en escena, que se llevan a cabo a medida que la murga va incorporando el espectáculo en su integralidad y que también son acordados a través de la palabra, sin ningún tipo de amparo legal.

La enseñanza de la murga. La profesionalización de un oficio artístico callejero

El creciente interés público en el fenómeno de la murga ha posicionado al Carnaval dentro de un proceso de legitimación de las artes populares que conllevó a la ampliación de nichos laborales y de circuitos de circulación de estas artes, además de ser una atracción turística y una imagen desde la cual el Estado uruguayo se muestra. Las disputas al interior del campo murguero evidencian maneras diferenciales de relacionarse con las tradiciones genéricas (“murgas eran las de antes”), y con el componente crítico y transgresor de las prácticas llevadas a cabo por la renovación de murga joven. Existe en la formación cultural tensiones en torno a las modalidades de trabajo y la definición de los estilos artísticos. Las maneras en que los artistas se posicionan frente al mercado y las industrias culturales marcarán, en el terreno de

las representaciones, algunas distinciones entre “los viejos murguistas” y “la gurisada joven”, en las que se insertan naturalizaciones que establecen dicotomías entre el arte y el trabajo. Los conceptos de trabajo y arte arrastran significaciones que remiten a una larga historia de oposición. Si pensamos en los sentidos históricos de trabajo, en la actualidad se presenta como un término reducido, utilizado casi exclusivamente para designar al empleo regular y estable. Sin embargo, la especialización de trabajo como referencia al empleo pago es el resultado de las relaciones productivas capitalistas.

Dentro del contexto actual, en 2017 se crea la Escuela del Carnaval cuyo objetivo es profesionalizar artes y oficios del Carnaval, ya sea en el rubro maquillaje, vestuario, actuación, baile y coreografía, cabezudos y muñecos, percusión, armado de tambores, armado de carros alegóricos, escenografía, batería, coro, sombreros y tocados, etc. El ex Presidente de la República Tabaré Vázquez asistió al lanzamiento del instituto de capacitación sobre Carnaval creado mediante un convenio firmado en enero, entre el Instituto Nacional de Educación y Formación Profesional (I.N.E.FO.P) y la organización D.A.E.C.P.U. El Presidente reivindicó su apoyo a esta actividad cultural y expresó que su gobierno continuará fomentándolo. No obstante, como ya mencionamos, D.A.E.C.P.U. se encuentra muy cuestionada dentro del campo murguero, dada su cercanía con la empresa TENFIELD, que provoca suspicacias respecto de sus intereses económicos y políticos.

Esta adecuación de la murga a un nuevo contexto marcado por el comienzo de legitimación del género artístico, implicó un crecimiento en la demanda de talleres, fortaleciendo a la enseñanza como opción de trabajo. En primer lugar, cabe destacar las innovaciones en los modos de enseñanza, apuntando a una formación profesional similar a la de los artistas de tradición familiar o barrial. Otro elemento a tener en cuenta se relaciona con la creciente profesionalización de los murguistas. A diferencia de los inicios en los que los *carnavaleros* transmitían los conocimientos en el modo en que ellos los habían recibido, de manera asistemática e imitativa, las nuevas camadas de artistas y docentes comenzaron a generar estilos pedagógicos diferenciales. Porque, así como la apertura de nuevos espacios involucró la ampliación de ámbitos de inserción laboral para muchos artistas, a través de la docencia, también implicó la diversificación de estilos genéricos. Esto a su vez generó un circuito más amplio de circulación de estas artes, ya que en cada uno de estos espacios culturales comenzaron a realizarse espectáculos y muestras.

Conclusiones

El hecho de que los procedimientos actorales de la murga provengan de la actuación popular, no implica que actualmente estas actuaciones se lleven a cabo únicamente en escenarios populares. Las murgas uruguayas realizan giras por todo el mundo, llevando sus espectáculos de forma profesional, capitalista y precarizada, ya que ninguna murga como colectivo está asegurada. Varias murgas se han presentado en distintos teatros comerciales de la Argentina (La Trastienda, Teatro Gran Rex), así como en el resto de la región e, inclusive, en Europa. El Estado uruguayo, desde la dirección del Ministerio de Turismo, promueve dicha fiesta como parte de un patrimonio cultural que atrae turistas de todo el mundo. El Carnaval como teatro callejero (y actualmente masivo) se ha ido transformando en el transcurso de las últimas décadas magnificando su alcance en varias áreas, tanto en el plano específico de la construcción del espectáculo y el costo de inversión que esto implica, como en la cantidad de público que a ello accede a través de los medios masivos de comunicación, del ingreso al Teatro de Verano y a los diferentes escenarios ubicados en todo el país (tablados fijos y móviles, teatros cerrados o anfiteatros al aire libre). La murga se convierte en una categoría del carnaval hacia fines del siglo XIX y hoy es la categoría que más se ha expandido a

lo largo y ancho del mapa. La profesionalización y consecuente encarecimiento de la puesta en escena de las agrupaciones implicó la crisis definitiva del tablado barrial y su sustitución por los supertablados, escenarios gestionados con la lógica empresarial. En forma paralela, el público también sufrió una transformación, significativamente se produjo un corrimiento del perfil socioeconómico y cultural hacia una identificación cada vez más marcada con la clase media. Estos procesos influyeron fuertemente en la reformulación estética y conceptual de los espectáculos carnavalescos, en particular en el caso de las murgas, pero no únicamente en esta categoría.

Las actuaciones de tradición popular se re inventan construyendo nuevas identidades artísticas para las subjetividades actuales, que continúan tensionando los conceptos de trabajo y arte. Éstos se fueron produciendo y entretejiendo, a través de sentidos hegemónicos a lo largo de la historia. Se ha cristalizado la idea de que el trabajo es el espacio dignificante por excelencia, es el vehículo de ascenso y de salvación, mientras que el arte se asocia al juego y el placer. Se asientan las complejidades para vincular la práctica artística con la laboral. Si bien la mayor parte del tiempo los artistas realizan diversas estrategias para *vivir* del arte que desarrollan y por ende comprenden sus prácticas como artístico-laborales, frecuentemente en el plano de los ideales hemos registrado una apelación a la noción de *compromiso, gusto o vocación* en torno a la realización de la práctica artística en oposición a la búsqueda de ganancias monetarias o al fin utilitarista que enmarcaría al ámbito del trabajo. Estas subjetividades, construyen un dispositivo, conocido desde la óptica foucaultiana como sujeto moderno libre, el escenario propicio para (re) producir *la precarización de sí*. Éste, entre otros comportamientos que caracterizan a los productores de la cultura del Carnaval, se ha podido reflejar ante la falta de organización colectiva de los propios artistas en gremios o agrupaciones que demanden y defiendan derechos laborales, y si bien incluye una diversidad de factores, denota la dificultad a la que se enfrentan estos artistas para conjugar arte y trabajo. La creación tardía y formal de S.U.C.A.U es un hecho histórico sin precedentes en la historia del Carnaval uruguayo que pone en evidencia *la precarización de sí*; así como la creación de la Escuela, legitimada por el Estado.

El campo carnavalesco se consolida y muestra las tensiones que año a año crecen. Las disputas de poder, intereses marcados y hasta a veces contradictorios al interior del campo, posicionan y reafirman la heterogeneidad y la complejidad del mismo. El proceso de reconocimiento y legitimación posiciona a los artistas actuales y trabajadores sindicalizados ante dilemas que nos vuelven a ubicar frente a ciertas disyuntivas. Existió un cambio profundo para quienes desarrollaban con cierta autonomía relativa su práctica artística, situación que provocó una fuerte identificación de la formación cultural con nociones de autogestión e independencia. A partir de la reciente creación de S.U.C.A.U que implica para los y las murgueros reconocerse como trabajadores/as asalariados/as, nos planteamos ciertas preguntas ante este nuevo contexto. ¿Cómo articulan y dialogan con las subjetividades artísticas, el mercado, las empresas y el Estado, actualmente interesados en la murga? No es casual que por primera vez en la historia del Carnaval oficial del Uruguay los trabajadores del arte se estén organizando como sindicato y que el proyecto “Más Carnaval” sea un espacio no televisado e independiente, donde se lleva a cabo un evento sin concurso con características populares (la entrada es a la gorra) y artesanales (los tablados son armados por los vecinos, cooperativas barriales, aficionados, miembros de S.U.C.A.U. o los propios artistas). Al mismo tiempo que en Uruguay se está produciendo este proyecto alternativo al concurso, durante el fin de semana de carnaval 2020 (22 al 24 de febrero), se organizó el Primer Concurso de Murgas estilo uruguayo en la ciudad de Mar del Plata, Argentina (evento que será objeto de próximas investigaciones). La murga se expande por la región cada vez más rápido, como fenómeno artístico y social, produciendo nuevas identidades y prácticas. Esta es una de las razones más importantes para seguir ahondando en su complejo análisis.

Bibliografía

- » Alba, A. (2017). “La murga: territorio de redes culturales”. *Revista Conjunto* Nº 186, Casa de las Américas. La Habana, Cuba. 30-37
- » Alba, A, Pallares, R, (2016). “Las murgas en los noventa”. *Cuadernos del CLAEH* (Centro Latinoamericano de Economía Humana), Vol. 35, Nº 104, 225 - 231.
- » Alfaro, M. (1991). *Carnaval: Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte. El Carnaval heroico (1800-1872)*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- » Alfaro, M. (1998) *Carnaval, Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento*. Montevideo. Trilce.
- » Alfaro, M. (2008). *Memorias de la bacanal: Vida y milagros del Carnaval montevideano (1850-1950)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- » Alfaro, M (2013). “Claves de una simbología y sus variaciones. Las andanzas de Don Carnal en América”. *Revista Todavía. Pensamiento y Cultura en América Latina*. Nº 30, (en línea). Consultado el 30 de enero de 2020 en <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia32/30.fiestao1.html>>
- » Becker, H. (2008 [1982]). *Los mundos del arte*. Wilde: Ed. Universidad Nacional de Quilmes.
- » Bourdieu, P. (1988). “Espacio Social y Poder Simbólico”. En *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- » Carriquiry, C. (2017). *Poéticas de murga uruguaya: tradición, profesionalismo y rupturas. Estudio comparado temático-formal de cuatro casos entre 2005 y 2010*. Tesis de Maestría en Teoría e Historia del Teatro, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República. Montevideo. Uruguay.
- » Diverso, G. (1989). *Murga. La representación del Carnaval*. Edición del autor. Montevideo.
- » De Enriquez, X. (2004). *Momo Encadenado. Crónica del Carnaval en los años de la dictadura (1972-1985)*. Montevideo: Cruz del Sur.
- » Gramsci, A. (1967). *La formación de los intelectuales*. México: Ed. Grijalbo.
- » Graña, A. (2010). *Murgas en dictadura. Uruguay 1971-1971*. Trabajo presentado en las IX Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales, Udelar, Montevideo.
- » Lamolle, G. (2005). *Cual retazos de los suelos. Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular*. Montevideo: Ed. Trilce.
- » Lorey, I. (2006). “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales”. *Brumaria*, 7:1-18.
- » Velo Peón, F. (2004). “Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa”. En Tarrés, M. *Observar, escuchar y comprender, sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. México: FLACSO.
- » Vidart, D. (2014). *Tiempo De Carnaval*. Montevideo: Ediciones B.
- » Williams, R. (1977). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Editorial Península.

- » Zubieta, A M. (Comp.) (2000). *Cultura popular y cultura de masas*. Buenos Aires: Paidós.

Otros recursos

- » Alfaro, M. (2018). <https://www.elobservador.com.uy/nota/gremio-de-Carnava-leros-tiene-su-lista-de-deberes-2018620500>
- » Castro Lazaroff, S. (2018). <https://latinta.com.ar/2018/10/por-una-traicion-de-genero-la-murga-falta-y-resto-no-saldra-en-Carnaval-este-ano/>
- » Keoroglian, M. (2016). <https://www.montevideo.com.uy/ZZZ-No-se-usa/Keoro-glian-sobre-las-murgas-de-derecha-e-izquierda--uc298262>
- » Lamolle, G. (2019). <https://callefebrero.com/2019/06/12/guillermo-lamolle-reune-a-la-gran-siete-pero-fuera-del-Carnaval-oficial-vamos-a-alejarnos-de-la-enfermedad-de-los-puntajes/>