



FHCE (www.fhuuce.edu.uy) Montevideo, Uruguay, noviembre de 2010

ISSN 1688-7476

FEDERICO GRAÑA VIÑOLY
NAIRÍ AHARONIÁN PARASKEVAÍDIS

MURGAS Y DICTADURA
URUGUAY 1971-1974

Universidad de la República
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Departamento de Publicaciones - publikfhce@gmail.com
versión electrónica disponible en el sitio <http://www.fhuuce.edu.uy>



Murgas y dictadura / Uruguay 1971-1974

© Federico Graña Viñoly - Nairí Aharonián Paraskevaídis
fejogravi@gmail.com - nairi.aharonian@gmail.com

© Departamento de Publicaciones FHCE
publikfhce@gmail.com

Impresión: Delia Correa y Oscar Ríó

Corrección de estilo: Cecilia Bértola

**Diseño de portada
e interiores:** Wilson Javier Cardozo



ISSN 1688-7476
Depósito Legal 354037





1. Por qué *murga*

La hipótesis de partida de este trabajo asume a la *murga* como expresión privilegiada de la cultura de los sectores populares en Montevideo durante el período del golpe de Estado, considerándola fuente para relevar la reacción y opinión de estos sectores en el proceso de instalación formal de la dictadura cívico-militar. La *murga* puede ser considerada expresión cultural de los sectores populares por varias razones, partiendo de la base de que un producto cultural popular ha de ser definido no solamente por su contenido contrahegemónico, origen o masividad, sino también por la forma de producción. La extracción de clase, la no profesionalización de sus componentes (para este período), su masividad, el reconocimiento de otros representantes de expresiones culturales como producto popular y el desprecio que su estética despierta en la intelectualidad y en los sectores dominantes son algunos de los aspectos que se ha tenido en cuenta.

Esto, entendiendo que: uno, la cultura está en permanente cambio; dos, no es posible hablar de una única *cultura* popular sino de *culturas* populares; tres, que en el análisis de las producciones artísticas de los sectores subalternos no puede perderse de vista el permanente proceso de interacción, retroalimentación, permeabilidad y resignificación del pensamiento hegemónico sobre los sectores populares¹.

¹No es posible pensar que la cultura popular es generadora de expresiones casi puras del sentir de los sectores subalternos de una sociedad. Negar esto sería irresponsable, ya que implicaría concebir estos hechos artísticos como productos de laboratorios asépticos, puros, negando que las culturas populares, en tanto subordinadas, se desarrollan «en los marcos de la ideología hegemónica globalmente unificadora, que de alguna manera pretende fijar sus límites, pero que no arrasa con ella» (Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana, PEHESA, «La cultura de los sectores populares», en *Punto de Vista*, Año VI, N°18, Buenos Aires, agosto de 1983, p. 11), si bien «absorción de las ideologías dominantes y las contradicciones de las propias clases oprimidas»



Además, una de las características (y pauta reglamentaria) de los libretos de las murgas es la crítica a los acontecimientos del año, ofreciendo un insumo nada despreciable para una aproximación a la respuesta que frente al golpe de Estado tuvieron los sectores populares en Montevideo.

2. Qué es *murga*

La murga es una expresión coral polifónica, con una emisión vocal y una rítmica características, acompañada musicalmente por bombo, redoblante y platillos. Sus textos están basados principalmente en la sátira, la ironía y la crítica de nuestra sociedad y cuentan con una gestualidad basada en la mímica y en movimientos corporales que llegan hasta la dramatización, cuando se trata de la elaboración de un personaje.

1. *El coro masculino se estructura sobre una base general de tres voces: sobreprimos, primos y segundos. Los primos se subdividen en primos lisos y primos altos [1] y los segundos en segundos propiamente dichos y bajos. Los sobreprimos pueden segregar la tercia, con «carácter más solista [...] que suele «escaparse» del coro y contrapuntear con él» [1]. Las partes corales se alternan con partes solistas, dando lugar a estructuras estandarizadas. Y existen criterios armónicos muy determinados –con melodía principal que suele estar por debajo de la voz más aguda y con movimientos de voces insistentemente paralelos (o de apariencia tal, pues las voces suelen entrecruzarse)–, así como determinado repertorio de recurrentes contrapuntísticos. Las relaciones interválicas pueden ser fascinantes –y muy poco ortodoxas para una visión conservatoril–.*
2. *Quizás el elemento diferenciador por excelencia lo constituye la emisión de la voz, que es nasal, gangosa, sobre todo en el registro*

(García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1986, p. 15). Así, «la cultura de los sectores populares puede ser comprendida como un proceso, como un campo en perpetuo cambio y en tensión permanente con el de la cultura dominante –también él complejo y heterogéneo– y con otras esferas de producción simbólica» (Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana (PEHESA), ob. cit., agosto de 1983, p. 11).



agudo, y es proyectada con sabiduría a gran distancia para su audición a la intemperie (¿como la de los canillitas?). El criterio de emisión no se corresponde con los modelos de la tradición criolla (ni con la proyección del canto payadoril ni, obviamente, con el enfoque camerístico del estilo, ni con otra forma de canto de rastro detectable), sino que parece surgir de la nada. Y aquí es donde deberían centrarse las búsquedas de influencias culturales. [...]

3. La murga montevideana tiene una rítmica que le es propia, implícita en su modo de cantar y explícita en la batería de redoblante, bombo y platillos de entrecho, que la acompaña. Es imposible definir su espíritu con palabras, pero quizás podamos acercarnos a su explicación diciendo que es una rítmica morosa, en principio guaranga [1], que tiende a resbalar. Hay en ella influencias diversas, no muy explícitas, que incluyen gestos rítmicos de otras latitudes de América Latina, además de los de la propia región cultural (el complejo cultural de milonga y tango, lo afromontevideano).

4. Hay, coincidentemente, una géstica corporal particular, muy particular, y criterios de movimiento –coreográficos– característicos.

Existe, además, una característica particularmente interesante: la murga utiliza melodías populares del momento (especialmente las que han estado circulando en el tiempo transcurrido desde el Carnaval anterior), o de la memoria colectiva, y prefiere este recurso al de componer música nueva. La creatividad se focaliza en la fagocitación y el ensamblado de melodías preexistentes –que dan lugar a un proceso sintáctico nuevo– vertebradas por textos, estos sí escritos ad hoc.²

3. Censura y crítica

Los protagonistas de la cultura uruguaya coinciden en señalar que la «política cultural» de la dictadura en Uruguay consistía, en términos generales, en negaciones, exclusiones y persecuciones.³

Saúl Sosnowski señala que a pesar de la política dictatorial en Uruguay, «la cultura en tanto bloque [...] no pasó a un estado de re-

² AHARONIÁN, Coriún, *Músicas populares del Uruguay*, Universidad de la República-CSEP, Montevideo, 2007, p. 118

³ WAINER, José, «Ni tan cielo, ni tan azul», en *Brecha*, Montevideo, 26 de diciembre de 1986, p. 23.



misión» y que «la dictadura no logró el respaldo ni el tácito acuerdo de los intelectuales para sus proyectos tendientes a crear un nuevo orden». Esta hipótesis parece posible para el campo de la intelectualidad –ni que hablar para el que podría denominarse intelectualidad orgánica–, pero no es traspolable, al menos no automáticamente, al campo de las culturas populares.

En lo que respecta específicamente al ámbito del Carnaval, la censura «operaba como una verdadera caza de brujas entre las palabras, muchas veces más allá de la función que algunas de estas cumplieran en los textos». ⁴ A su vez, se sumaba un aspecto curioso: el hecho de que en estos textos las autoridades se arrogaban el derecho de introducir cambios ⁵.

Varias eran las dependencias estatales vinculadas a la organización y control del Carnaval: el servicio de actos, festejos y espectáculos públicos de la división Turismo del Departamento de Hoteles, Casinos y Turismo de la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM); la Dirección de Cultura de la IMM y la dependencia del Ministerio del Interior, encargada de publicar y hacer cumplir el *Edicto del Carnaval*; la Oficina de Espectáculos Públicos y el Instituto Nacional del Menor (del Ministerio de Educación y Cultura) y, por último, la llamada Comisión de Control –o Comisión de Censura– ⁶, que supo contar entre sus miembros con oficiales de las Fuerzas Armadas. A su vez,

⁴ MASLÍAH, Leo, «La música popular, censura y represión», en *La cultura uruguaya. Represión, exilio y democracia*, Montevideo, EBO, 1987, p. 117.

⁵ Masliah describe con humor la situación: «La lista de palabras que un extraño hechizo potenciaba como antidictatoriales ocupaba buena parte del diccionario. Los letristas de carnaval se veían relegados a la categoría de alumnos de un taller literario en el que la Policía ejercía la docencia, poniendo año a año el difícil ejercicio de modificar sólo cuatro o cinco palabras de cada estrofa de un texto sin modificar la métrica [...] y tratando de que las estrofas pudieran conservar algún sentido o –en casos de extrema pericia– el sentido original» (Ibídem). Comenta también que «al autor ‘culto’ de música popular se le pudieron prohibir canciones, se le pudo prohibir cantar, se le pudo incluso encarcelar o torturar; pero a su obra no se le faltó el respeto. En cambio, al otro se le dijo ‘me cambiás esto, esto y esto otro’, como si su trabajo fuera exactamente análogo a la mecánica automotriz. Y quizá lo sea, pero entonces no menos que el de la poesía ‘culto’ que ellos no se atrevieron a tocar» (Masliah, ob. cit., p. 123).

⁶ Varios libretos de murgas relevados en la Asociación General de Autores Del Uruguay (AGADU) traían el sello de «Aprobado por la Comisión de Censura», como es el caso de *La Castigada*, de La Milonga Nacional, de 1974.



la vigilancia de los espectáculos estaba a cargo de la Policía, sus «informantes y agentes de particular que trabajaban para el Servicio de Inteligencia».⁷

Se suma el contexto del concurso oficial de agrupaciones carnavalescas, en el que muchas de las murgas consideradas antioficialistas terminaban en los últimos lugares, fruto de decisiones de los jurados, en disonancia con la opinión de críticos y del público especializado: «En 1973 salimos en el vigésimo lugar y en 1976, en el puesto 22; como para decir ‘no salga más’», señala José María *Catusa* Silva, de Araca La Cana.⁸

Además, los conjuntos eran muchas veces «multados» a posteriori del concurso oficial por hacer caso omiso de las indicaciones de censura en sus actuaciones, como sucedió con las murgas La Soberana y La Celeste, a las que la Comisión de Censura decidió «castigarlas quitándoles 50% del premio que reciban».⁹

Del corpus documental relevado, pocos son los libretos que aluden en el período que se estudia a la censura. Los Nuevos Saltimbanquis, en 1971, aluden a la censura previa, pero sin cuestionarla sino, tomado en sentido literal, dándole la razón a la Comisión de Censura y aceptando sus razones: «Al fin el letrista trajo la canción de retirada y cuando fui a la censura estaba un poco zafado, con criterio y justicia, cuatro cuplé me tacharon».¹⁰

Ese mismo año, Los Patos Cabreros señalan con ironía que la censura no existe para quienes pagan sus apariciones en la televisión. El libreto de esta murga se queja claramente de las diferencias que se hacen con las murgas a las que sí se tacha y censura:

Están errados y también mal informados / ya se ha terminado, casi todita la restricción / Tanto la tele, la radio, como los diarios /

⁷ REMEDI, Gustavo, *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*, Montevideo, Trilce, 1996, p. 110.

⁸ DE ENRÍQUEZ, Xosé, *Momo Encadenado. Crónica del Carnaval en los años de la dictadura (1972-1985)*, Montevideo, Cruz del Sur, 2004, Montevideo, Uruguay, p. 79.

⁹ Ídem, p. 81.

¹⁰ DE ANDRAYA, *Coco*, «Presentación», Los Nuevos Saltimbanquis, 1971.



*pueden informarle al pueblo sin temor a la sanción / pero a las murgas le siguen tachando en parte / Lo que sin duda es un arte, el de la doble intención / solo la tele está libre de censuras / y porque cualquier caradura paga un millón.*¹¹

En 1974, Aguante la Tacada se quejaba de no poder dar cuenta de lo acontecido ese año a causa de la censura: «Han pasado muchas cosas / pero la censura no nos deja hablar / Los dados están echados / y lo que ha pasado tuvo que pasar.»¹²

En general, la censura previa a las murgas se justificaba por el uso de un lenguaje «soez y obsceno», que debía controlarse y cambiarse, y que en los libretos aparecen tachadas y con cambios sugeridos.¹³

En 1972, el libreto de la murga La Soberana fue censurado en dos ocasiones: antes de empezar el Carnaval y durante el desarrollo del concurso, «cuando la murga fue detenida y obligada a modificar los textos»¹⁴. Su despedida estaba dedicada al *Chueco Maciel*¹⁵, y los censores obligaron a José Alanís a modificar la letra de la retirada y a cambiar *Chueco* por *hombre*, eliminando toda referencia directa al personaje:

El hombre luchaba de noche y día / la vida expropiaba y la repartía / el hombre vivía, el hombre soñaba / y perdió su vida por lo que anhelaba. / Hay un adiós al hombre / que hoy a todos nos hermana, / compartiendo un quebranto / dice adiós La Soberana. / parte La Soberana por un camino consciente. /marcha La Soberana hacía

¹¹ DE ANDRAYA, *Coco*, «Couplet: ¡Qué barato que sale ser bueno, sobre todo con lo ajeno!», Patos Caberos, 1971.

¹² DE ANDRAYA, *Coco*, «Saludo presentación», Aguante La Tacada, 1974.

¹³ DE ENRIQUEZ, Xosé, ob. cit., p. 44.

¹⁴ Ídem. 52.

¹⁵ Julio Nelson Maciel Rodríguez, conocido como el *Chueco Maciel*, cayó abatido por la Policía en junio de 1971, con 20 años de edad. Su historia es narrada en una canción de Daniel Viglietti que lleva su nombre, y que termina diciendo «Los chuecos se junten bien juntos, / bien juntos los pies, / y luego caminen buscando la patria, / la patria de todos, la patria Maciel, / esta patria chueca que no han de torcer / con duras cadenas los pies todos juntos / hemos de vencer». Tanto la historia del *Chueco*, que robaba para sus hermanos y sus cohabitantes del cantegril, como el tono que esta adquiere en el texto de Viglietti son buenas razones para que la despedida de La Soberana fuera censurada en 1972.



un destino ferviente / vamos hacia una patria / defendida hasta la muerte. ¹⁶

«Constancia de la censura» son los libretos que la murga vendía en los tablados –impresos antes de ser censurada la letra– para ser comparados con los presentados ante la Comisión de Censura (que luego sellaba consignando «Aprobado por la Comisión de Censura»). Así, la retirada de La Soberana de 1972 aludía claramente a la letra del cantautor Daniel Viglietti, y decía en su texto no censurado:

Chueco Maciel, tu amor por los hermanos / puso un arma en tus brazos decididos / y saliste a buscar por tus hermanos / el pan que se le niega al oprimido / Tu vida fue una lucha incomprensible / tu vida fue un caer y levantarse / tu silencio fue un llanto de la vida / tu paso fue un querer recuperarse / El Carnaval hoy se hace un tanto amargo / el cantegril entiende tu mañana / solidaria en tu paso, a paso largo / hoy te canta en adiós La Soberana.

Dúo: con ojos febriles / hoy la muerte anda / y en los cantegriles / la pena se agranda / los niños son viejos / de miradas serias / y en sus cuerpecitos / golpea la miseria. [...]

Solo: el Chueco luchaba / de noche y de día / la vida expropiaba / y la repartía. [...]

Coro: vamos hacia una patria / defendida hasta la muerte / la patria anhelamos / habrá que conquistar

Solo: para todos o ninguno / la habremos de forjar / porque a nuestro destino / nadie la trampeará / nadie la trampeará. ¹⁷

Catusa Silva comenta: «A nosotros nos sacaron ‘la cadena de las fuerzas conjuntas’» en 1973¹⁸. Parte del cuplé en el que la murga decía: «A partir de este momento, la murga se integra a la cadena ofi-

¹⁶ DE ANDRAYA, *Coco*, «Couplet...», ob. cit., 1971.

¹⁷ ALANÍS, José, «Despedida», *La Soberana*, 1972, Archivo Personal, Archivo AGADU, N° de obra 57198. La censura, al implicar un cambio importante en la letra, afecta aspectos de la métrica.

¹⁸ El cuplé decía:

Comunicado. A continuación daremos lectura a un comunicado de la murga Araca la Cana. Fueron puestas a disposición de la justicia de carnaval las siguientes personas: Por asistencia pública en la ruina (en el grado de faltar medicamentos). Por coautoría de burocracia en los hospitales y tener berretines de ministro: Establo Purrete (alias El Tordo), domiciliado en Yanien Lapaz de los Sepultureros N° 149.



cial del rey Momo. Fueron puestas a disposición de la Justicia las siguientes personas...’, pero lo hacíamos igual en los tablados». ¹⁹

Ese mismo año, con censura por medio, el cuplé de La Soberana «Sol de los libres» pasó a llamarse «Sol de los humildes», diciendo: «Que a todos calor prodigo, como no hago distinciones me ven como un gran amigo...», ²⁰ en lugar de su letra original, que decía: «Sol de los Libres / nunca se esconda, y con verdades / ¡Siempre responda! / En nuestro pueblo / hay muchas nubes de confusión / que están cubriendo / el claro cielo de la razón». ²¹

Carlos Prado consigna también: «Un año –no me acuerdo el año– nos tacharon toda la letra. No concursamos, quedamos fuera de concurso. Salimos igual. Nos permitían salir pero íbamos en cana cada tres cuabras, te podrás imaginar. Eran los milicos los que te censuraban la letra». A pesar de la censura, señala Prado, el director de Diablos Verdes prefirió no modificar la letra y mantenerse al margen del concurso. «Salimos e hicimos lo que nosotros queríamos hacer, y cantamos lo que queríamos cantar. [...] No se corrigió la letra». ²²

Comunicado A: por falsificación de votos, privación de libertad. Por apropiación indebida de un submarino y atentado a los conjuntos de carnaval: Elioco Trevira (alias Jesé James), domiciliado en Cuando Me Entres. A Fallar N°1420. Por atentado a la constitución vacuna (en el grado de faltar el puchero). Coautoría de contrabandear ganado al Brasil. Asistencia a grandes ganaderos que se enriquecieron a costillas del sacrificio del pueblo y falsificación de veda: Bendito Ternero (alias El Toro), sin domicilio conocido.

Comunicado B: por omisión de asistencia a los ahorristas del Banco Mercantil. Por ser hincha fanático de River Plate. Por privación de libertad a seiscientos millones de pesos y asistencia a la rosca internacional: Peinaron Facio (alias El Sabandija), domiciliado en un banco central de la plaza Cagancha. Por extravío de la Conciencia. Por haber cambiado de camiseta sin pedir pase y coautoría de engaño a los jubilados: Paulino El Bendito (alias El Taimado), domiciliado en el barrio La Figurita. Hemos dado lectura a un comunicado de la murga Araca la Cana.

Los nombres que se utilizan en este libreto refieren a los ministros de la época, excepto el último que alude a Paulino González.

¹⁹ DE ENRÍQUEZ, Xosé, ob.c it., p 77.

²⁰ Ibídem.

²¹ Ibídem.

²² PRADO, Carlos, entrevista realizada en 2003.



Fue 1973 el año en el que se retiró de circulación el disco de Araca la Cana, que contenía la despedida «La murga compañera», cuyo texto era:

Recitado: Si el hombre en entrega total vive su vida / Si del hombre no existen deferencias [sic] / Por qué la lucha cruel de consecuencias / Que transformaron al mundo en cruel guarida. / Si el hombre al yugo se entrega sin reparos / Si da su vida en pos de una creencia / Por qué creemos que el llanto es experiencia / Si el hombre vive y muere sin amparo.

Por qué fronteras dividiendo infelices / Por qué se mata cual fiera sanguinaria / Por qué el dolor de tantas cicatrices.

Por qué vivir de eterna penitencia / Si es tu quehacer al que al mundo importa / Por qué a tu costa vive quien no aporta / Si es tu fragua que vive la apariencia.

Por qué no querer que suenen las campanas / Si la sonrisa precoz de un niño nos aguarda / Por qué dejar que el fuego abrace al mundo y arda / Y no extinguirlo con amor por el mañana. [...]

Trío. La humanidad de abajo es / La que persiguen sin cesar. [...]

Solo. El derecho a la verdad. / No lo borra la crueldad. [...]

En el recuerdo va aflorando la verdad / que el hombre debe / ser libre por igual / y grite a viva voz —Libertad.

Araca es la murga compañera / De un pueblo que construye / Su senda verdadera

Nace en Carnaval / Nuestro destino / Forjemos el futuro / Por el—camino

Pueblo tu arrogancia es una flor / Que aun marchita vive en su aromar

Nunca vivirás como un mendigo / Porque tú mismo encuentras / Para el traidor castigo.²³

También los nombres de los conjuntos se censuraban, como recuerda nuevamente Prado: «A partir de La Soberana apareció Momolandia, y a partir de Momolandia apareció La Reina de La Teja. Como La Soberana no estaba más, y no se podía poner nombres que hicieran referencia el uno con el otro, se le puso La Reina de La Teja. La murga primera que derivó de La Soberana fue la Momolandia».²⁴

²³ Ídem, p 79.

²⁴ PRADO, Carlos, entrevista realizada en 2003.



4. Qué dicen las murgas del golpe de Estado

Tratando de arribar a saber cuál habría sido la respuesta de las murgas frente a la disolución de las Cámaras y al golpe de Estado del 27 de junio de 1973, se procedió en una primera instancia a relevar los libretos de años anteriores, entendiéndose que más allá de la oficialización de la dictadura, el proceso que culminaría en esta se gestaba con anterioridad. Sin embargo, para el caso particular del golpe, es de recibo centrarse en las letras del verano de 1974.

En primer lugar, tomando en cuenta los textos de murgas a los que se ha podido acceder, cabe destacar que de un total de 13 murgas relevadas, cinco siquiera mencionan el golpe de Estado, ni nada relativo a la escalada represiva ni a la disolución de las Cámaras: Nos Obligan a Salir, Los Saltimbanquis, La Milonga Nacional, La Colombina y La Castigada. Estas murgas hablan del acontecer del año, pero no mencionan aspectos políticos ni sociales en las letras en ese año.

Aguate la Tacada parece posicionarse a favor del golpe de Estado, si bien en el verso anterior a los que se consignan a continuación se queja de la censura²⁵:

Coro: Estaba todo podrido / comprobó Juan Pueblo en esta ocasión, / el aire viciado se tomó los vientos / y por lo que vemos fue la salvación.

*Solo: Ahora la gente labura / no hay paro, ni huelgas, esa es la verdad.*²⁶

Si se toma el texto citado en forma aislada, y literal, aparece como fiel reflejo de cómo el discurso, tanto de los sectores dominantes como del aparato del Estado, puede permear la producción cultural de los sectores subalternos. La referencia a la pérdida de las libertades individuales y sindicales es significada como la fórmula salvadora

²⁵ Cfr: p. xx.

²⁶ DE ENRÍQUEZ, Xosé, ob. cit., p. 93.



para el reestablecimiento del orden y funcionamiento normal de la sociedad. El uso del término *salvación*, así como la mención al «aire viciado» son conceptos de actores políticos de derecha (de las Fuerzas Conjuntas y del propio presidente de facto, Juan María Bordaberry) y que los medios de comunicación reproducen.

En Diablos Verdes se observa un discurso lleno de metáforas, que habla de nuevos amaneceres y de nuevos hombres que serán forjados por la lucha del pueblo:

Coro: La esperanza de lograr, la realidad de sus sueños, que luchando con empeño por el bienestar social, que logre la humanidad, que las rejas tan oscuras sean templos de cultura, cantando a la libertad, que la opresión y el terror sean dejados de lado y que el mundo iluminado con los rayos del valor sepa enterrar el cañón en la entraña de la tierra, habrá eterna primavera llena de paz y de amor, por eso los diablos alzan en un canto de esperanza porque haya un mundo mejor, donde no exista egoísmo y el anciano como el niño gocen de más protección, que no sean los olvidados, que hoy viven abandonados en la miseria y dolor, recordando de por vida que fue la lucha de Artigas para lograr, mejorar el Uruguay.²⁷

En cambio, el discurso de La Soberana es mucho más duro con su opinión acerca de los votantes de los partidos tradicionales, llegando incluso a tratarlos despectivamente. Claro ejemplo es el texto del «Cuplé de las Elecciones», que La Soberana presentara en el Carnaval de 1972:

Siempre es el mismo este mecanismo / Que infantilismo con el fetichismo / El magnetismo del gran dogmatismo / Es un modismo del mercantilismo.
Urna: Con tanto ismo el humanismo / Se va al abismo / El patriotismo del pueblerismo / Es un espejismo / Si hay mutismo y hay entreguismo / No hay artiguismo.²⁸

²⁷ MACHÍN, Deonelli, «Popurrí», Diablos Verdes, 1972.

²⁸ ALANIS, José, «Cuplé de las Elecciones», La Soberana, 1972, Archivo Personal, Archivo AGADU, N° de obra 57198.



Otro aspecto que cabe destacar es que solo en los textos de La Soberana se observa un discurso que apoya la actividad guerrillera del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T). Ejemplo claro es la presentación de la murga para el Carnaval de 1972, que muestra metafóricamente a la sociedad como una jungla: se nombra a varios animales describiendo personajes del quehacer uruguayo y se hace referencia específica a un animal en particular: el topo. Del topo se halaga sus trabajos de ingeniería, sus túneles, aludiendo a la fuga de Punta Carretas:

*La fauna es tan infinita / si manejamos aquello / de que abundan
las chanchitas / y los oscuros camellos.
Pero hay una rara especie, / pues todo aquel que se precie / de locuaz,
va a conocerla.
En nuestra jungla de asfalto / nos vamos introduciendo / y aquí,
haremos un alto / para irnos conociendo.
El topo... es un animal / que a sus costumbres se aferra / y emerge
a la realidad / luego de andar bajo tierra.
Bajo tierra el topo escarba / de sus ingenios se vale / y a la corta
o a la larga / Él sabe bien donde sale.
Los túneles que elabora / con acierto y maestría / gran evidencia
atesoran / de mejor ingeniería.²⁹*

No es la única mención en ese momento ni al MLN-T ni, claro, al episodio que se llamó «El Abuso», la fuga del penal de Punta Carretas. Por ejemplo: «Ando buscando a mi prienda Romualda, por fin te hayo [sic] ya entraba a desesperar. / Pero acá entran y salen lo mismo que en el penal sin pedir permiso a nadie y sin tener que escarbar».³⁰

«Desde Punta Carretas salían cartas en hojillas, y a causa de ese asunto se armó flor de revoltijo, se hicieron mil sumarios, se tomó declaraciones, tanto los presidiarios como el que cuida portones, mas se corrió la bola, que un guardián, petiso y flaco, sacaba las hojillas si le daban pa' tabaco.»³¹

²⁹ Íbidem.

³⁰ MACHÍN, Deonelli, «Couplet», ob. cit., 1972.

³¹ MAESTRIANI, Carmelo, «Pericón», La Matraca, 1971.



Además de dar cuenta de la fuga de Punta Carretas, también se da del «Vuelo de las palomas», la fuga de las mujeres de la cárcel de Cabildo:

*Solo: Escaparse de la cárcel como se ha podido ver.
Coro: Hoy es cosa facilonga para el hombre y la mujer.
Solo: Ciento y pico de varones se escaparon del penal.
Coro: Pero la de las mujeres, esa sí que fue genial.
Solo: Una de las carceleras o las vio y al mismo tiempo este grito se lo oyó: se nos fueron por el caño, que purgante que les dio.
Coro: Si no agarró la honda [sic] o no entendió y tampoco el de al lado la agarró, espere de esta murga otra actuación porque este pericón se terminó.³²*

En relación con el MLN-T, más evidente aun es el «Cuplé de la Computadora» de 1971, en el que La Soberana pone a la murga a dialogar con una computadora que tartamudea, haciendo que esta diga una y otra vez «tupa»:

*Solo: Si yo quisiera andar paseando / Tranquilamente por la ciudad
/ Qué ocurriría, computadora, / En mi paseo habitual
Coro: Todos queremos tranquilamente / Andar las calles en libertad
/ Qué ocurriría, computadora, / Aunque precisés tartamudear
Computadora: Que tus... papeles / Urgentemente te exigirán / Que tu... paradero / Correctamente tendrás que dar
Solo: Si yo anhelara hacer un viaje / A otros países con ilusión / Tartamudeante, computadora, / Vivo esperando tu explicación
Coro: Si de repente a un país hermano / Uno anhelara feliz viajar
/ Qué requisitos al ser humano / Otros humanos le pedirán
Computadora: Que tu... pasaje / Muy bien sellado / Tendrá que estar / Que tu... pasaporte / Por si eres tú... / Tendrás que mostrar.³³*

³² *Ibíd.*, 1972.

³³ ALANÍS, José, «Couplet de la computadora», *ob. cit.*, 1971.



El remate del cuplé, más allá del juego de palabras anterior, es más una arenga que una sátira, aprovechando para incluir un discurso que remite al de la izquierda uruguaya:

*Solo: Si yo quisiera en nuestra tierra / Algunas cosas poder sembrar
/ Que me aconsejas, computadora, / Con tu constante tartamudear.
Coro: Si aquí tenemos muchas hectáreas / Pero se encuentran sin
cultivar / Tartamudeante computadora / Cómo se puede solucionar
Computadora: Que tu... parcela / Tal vez un día conseguirás /
Que tu... par de brazos / Para lograrlo te bastarán.³⁴*

Volviendo a Diablos Verdes, otro de sus libretos se centra en el ataque al eslogan «póngale el hombro al país», que el gobierno de facto utilizó en este período. Con respecto a esto, Antonio Iglesias recordaba: «Nos obligan a sacar ‘hombro’, nosotros decíamos entonces ‘póngale el lomo’. En muchos escenarios, cuando actuábamos, rodeaban el tablado con chanchitas, como para crear tensión. Al fin, en el tablado del club Piedras Blancas, un oficial bastante borracho asegura que habíamos dicho ‘hombro’, y detienen a toda la murga»³⁵:

*Pongo y pongo, señores, el lomo / ¿Dónde pongo, señores, el lomo?
/ Yo quise poner el lomo para salvar el país. [...]
Esta es la farsa que nació en la realidad, risas llegaron rompiendo
la oscuridad, con la ilusión de retornar al dulce sueño del amor y
la bondad / ¿Qué hermoso es recordar / nuestra niñez nuestro soñar
/ cuando la risa era el pan de nuestro ser / y la alegría toda la
fuerza vital. [...]
Y hoy al mirar en derredor / nos preguntamos cuándo triunfará el
amor. [...]
Hoy el que era niño es un trabajador / que va buscando el alba de
un mañana / en que la libertad ¡sea reina y soberana! [...]
Las flores ante él se inclinarán / las aves le entregarán su trinar /
irán hacia ese mundo de mañana / llevando la paloma de la paz.*

³⁴ Ibídem.

³⁵ Ver cuadros adjuntos.



Una de las dificultades para determinar el posicionamiento de los sectores populares en este proceso se vincula con el papel de la censura y la represión. Se hace difícil para el subgrupo de murgas que no hacen referencia directa al hecho concreto del golpe definir si se trata de un posicionamiento a favor (ya que en sus textos se retoma también el discurso hegemónico vinculado al orden y la hermandad oriental) o simplemente de un proceso de autocensura.

Cabe señalar que muchas veces los letristas de una murga lo son de otra, lo que no es dato menor a la hora de determinar si el compromiso con un posicionamiento es del conjunto, de los componentes, de su director o del letrista.

Cuanto más avanzaba el autoritarismo, más eran permeados por el discurso hegemónico los textos de las murgas. Muchos conjuntos se referían a los tupamaros como malhechores, ladrones o asesinos, o a las fuerzas de izquierda como aquellas que intentaban implantar «ideas foráneas», utilizando el mismo término que el propio gobierno. En ese tono se refiere Patos Cabreros, en 1972, al Frente Amplio, en su despedida dedicada a *Pepino*, fundador y director desde 1917 de esa murga:

Y llenos de orgullo gritarle al mundo: Viva mi Uruguay, bendita tierra, cuna de amor y paz. Esto es mi Uruguay, ya no podrán cambiarlo por miles de años. Fuera los que acá ideas foráneas quiéranos implantar. Esta libertad nuestros mayores la legaron y en nuestras venas está.

Hoy no hay vencidos ni vencedor. De la lucha la llama perdió su ardor. Orientales: unámonos. Nuestro sudor solo el trabajo da frutos de amor.³⁶

Esta murga era la misma que planteaba el fin de la censura ese 1971. Sin el contexto de la presentación, el texto hasta podría ser interpretado como irónico, pero definitivamente no lo era.

³⁶ MÁRQUEZ, Juan José, «Despedida», Patos Cabreros, 1972, Archivo Personal, AGADU N° de obra 57173.



5. A modo de cierre

Si bien es imposible demostrar en su cabalidad cuál fue la reacción de los sectores populares frente al golpe de Estado –siempre desde el corpus documental que se relevó y partiendo de la base de que la murga como expresión cultural de los sectores populares puede asumirse en tanto producto subalterno–, sí es posible afirmar que esta no fue ni remotamente homogénea. Porque si bien existió una minoría de conjuntos que desde los inicios de la escalada represiva levantaron un discurso de denuncia y crítica así como de defensa de las organizaciones populares, también estaban aquellos grupos que se autocensuraron o permanecieron indiferentes. Por último, existió aquella minoría que no dudó en celebrar el quiebre institucional.

En resumen, las tres murgas que claramente se identifican con el discurso de izquierda están casualmente, de alguna u otra forma, vinculadas por sus dueños, componentes o letristas a orgánicas partidarias.³⁷

³⁷ Antonio Iglesias de Diablos Verdes, vinculado al Partido Comunista del Uruguay (PCU); José Pepe Alanís, vinculado al MLN-T. No es tan claro el caso de José María *Catusa* Silva.



Bibliografía y fuentes

- AHARONIÁN, Coriún, Entrevista realizada el 25/04/2003.
- AHARONIÁN, Coriún, *Músicas populares del Uruguay*, Montevideo, Universidad de la República—CSEP, 2007.
- ALDRIGHI, Clara, *La izquierda armada. La ideología, ética e identidad en el MLN-T*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2005.
- ALFARO, Milita, *Memorias de la bacanal. Vida y milagros del carnaval (1850-1959)*, Montevideo, EBO, 2008.
- ALFARO, Milita, *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*, Tomo I «Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1973-1904)», Montevideo, Trilce.
- BARRIOS, Graciela y PUGLIESE, Leticia, «Política lingüística y dictadura militar: las campañas de defensa de la lengua», en Marchesi, Aldo et al., *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*, Montevideo, Trilce, 2004.
- BENEDETTI, Mario, en *Cultura en debate. La cultura uruguaya en la recuperación democrática*, Montevideo, Ed. Casa de la Cultura del PCU, 1986.
- BLIXEN, Carina, *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido, 2006.
- BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza, 1991.
- CAETANO, Gerardo, RILLA, José, *Breve Historia de la dictadura*, Montevideo.
- CHOUITEM, Dorothée, «El tabaldo y la puesta en escena de la alteridad», en *Lieux et figures de la barbarie*, Cecille-EA 4074, Université Lille 3, 2006—2008.
- cocimano, Gabriel Darío, «El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval», en *Gazeta de Antropología*, en: http://www.ugr.es/~pwlac/G17_28Gabriel_Dario_Cocimano.html.
- CROATTO, Leonardo, *Canto popolare in Uruguay dal 1973 al 1984*, Roma, Tesis de Maestría, inédito, s/d.
- CURI, Jorge, «Sobre teatro independiente e independencia en el teatro», en Coloquio de la Cultura, Cinemateca Uruguaya, Montevideo, 18-21/11/1986.
- Directores de Agrupaciones y Espectáculos Carnavalescos y Populares del Uruguay, *Reglamento del Carnaval*, Montevideo, DAECPU, 2000.
- DE CARVALHO NETO, Paulo, «La murga del carnaval montevidiano», en «Separata Humanitas», *Boletín Ecuatoriano de Antropología*, II: 1, Quito, Editorial Universitaria, 1960.
- DE ENRÍQUEZ, Xosé, *Momo Encadenado. Crónica del Carnaval en los años de la dictadura (1972-1985)*, Montevideo, Cruz del Sur, 2004.
- DIVERSO, Gustavo; *Murgas. La representación del carnaval*, Montevideo, 1989.



- EAGLETON, Terry, *La idea de Cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona, Paidós, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor «¿De qué hablamos cuando hablamos de lo popular?» en *Materiales para el debate contemporáneo*, Montevideo, CLAEH, 1986.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen, 1986.
- GRAMSCI, Antonio, *Literatura y cultura popular*, Tomo I, Buenos Aires, *Cuadernos de Cultura Revolucionaria*, 1974.
- GUERRA, Fabio, «Explíqueme por qué tosió. La radio durante la dictadura», en *Brecha*, Montevideo, 4 de agosto de 2000.
- LAGO, Sylvia, «Saber esperar», en *Brecha*, Montevideo, 19 de diciembre de 1986.
- LAMOLLE, Guillermo, LOMBARDO, Edú «Pitufo», *Sin Disfraz. La murga vista de adentro*, Montevideo, TUMP, 1998.
- LAURNADIE, Olga, «Positivas transformaciones de nuestra cultura», en *La Hora*, Montevideo, 4 de octubre de 1986.
- MARCHESI, Aldo, «Desde el 'enemigo interno' a la 'reconciliación'», en *Brecha*, Montevideo, 6 de junio de 2003.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, «Cultura popular», en ALTAMIRANO, Carlos (dir.), *Términos críticos de sociología de la Cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- MARTÍNEZ CARRIL, Manuel, en *Cultura en debate. La cultura uruguaya en la recuperación democrática*, Montevideo, Ed. Casa de la Cultura del PCU, 1986.
- MASLÍAH, Leo, «La música popular, censura y represión», en *La cultura uruguaya. Represión, exilio y democracia*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1987.
- MIRZA, Roger, «1973-1984: Entre la represión y la resistencia», en Pérez Coterillo, Moisés, *Escenarios de dos mundos. Itinerario teatral de Iberoamérica*, T. IV, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988.
- PRADO, Carlos, entrevista realizada en 2003.
- Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana (PEHESA), «La cultura de los sectores populares», en *Punto de Vista*, Año VI, N° 18, Buenos Aires, agosto de 1983.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, Vigésima segunda edición.
- REMEDÍ, Gustavo, *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*, Montevideo, Trilce, 1996.
- RIAL, Juan, *Partidos políticos, democracia y autoritarismo*, Tomo II, Montevideo, Centro de Informaciones y Estudios del Uruguay (CIESU)-diciones de la Banda Oriental (EBO), 1984.
- RICO, Álvaro, «Del orden político democrático al orden policial del Estado», en *Brecha*, Montevideo, 6 de junio de 2003.



- RICO, Álvaro, *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura. Uruguay 1985-005*, Montevideo, Trilce, 2005.
- SANTOS, Laura, PETRUCCELLI, Alejandro, MORGADE, Pablo, *Música y dictadura. Por qué cantábamos*, Colección «Claves para todos», Buenos Aires, Capital Intelectual-e Monde Diplomatique, 2008.
- SOSNOWSKI, Saúl, «Represión, exilio y democracia», en *La cultura uruguaya. Represión, exilio y democracia*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1987.
- THOMPSON, E P, *Costumbres en Común*, Barcelona, Crítica, 1995.
- WAINER, José, «Ni tan cielo, ni tan azul», en *Brecha*, Montevideo, 26 de diciembre de 1986.
- WILLIAMS, Raymond, *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.
- YÁÑEZ, Ruben, «La represión de la cultura uruguaya por su nueva función en torno al programa popular ante la crisis», en *La cultura uruguaya. Represión, exilio y democracia*, Montevideo, EBO, 1987.
- ZUBIETA, Ana María, *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

Libretos de murgas

- ALANÍS, José, *La Soberana*, 1971, Archivo Personal, AGADU N° de Obra 57104.
- ALANÍS, José, *La Soberana*, 1972, Archivo Personal, Archivo AGADU, N° de obra 57198.
- DE ANDRAYA, *Coco*, Los Nuevos Saltimbanquis, 1971.
- DE ANDRAYA, *Coco*, Aguante La Tacada, 1974.
- GAMERO, Eduardo, *Diablos Verdes*, 1971.
- LOMBARDO, Eduardo, *La gran Muñeca*, 1995.
- MAIDANA, Amílcar, *La Castigada*, 1974.
- MACHÍN, Dionelli, MARTÍNEZ, Homero, MAIDANA, Amílcar, Rabindranath, *La Nueva Milonga*, 1972.
- MACHÍN, Dionelli, MARTÍNEZ, Homero, MAIDANA, Amílcar, Rabindranath, *Diablos Verdes*, 1972.
- MAESTRANI, Carmelo, *La Matraca*, 1971.
- MÁRQUEZ, Juan José, *Patos Cabreros*, 1971.
- MÁRQUEZ, Juan José, *Patos Cabreros*, 1972, Archivo Personal, AGADU N° de obra 57173.
- MODERNELL, Carlos, *La Milonga Nacional*, 1974.
- SILVA, José María *Catusa*, Araca la Cana, 1973, Archivo Personal, Archivo AGADU, N° de obra 57303.
- SOTO, Carlos, *La Milonga Nacional*, 1968.

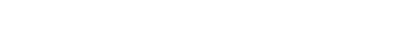


	1969	1970	1971	1972
LETRAS				
Aguante la tacada				
Araca la cana			Tomás Cortés	
Curtidores de hongos				
Bacanal en el infierno				Leandro Robella
Asaltantes con patente				Carlos Soto, <i>Doble Filo</i>
Don bochinche y compañía			Leandro Robella y Juan Kermele	
La censurada				Deonelli Machin, <i>El Diablo</i> , y Jorge Sclavo
La castigada				
La bohemia				
Don timoteo			Deonelli Machin <i>El Diablo</i>	Amílcar Maidana y Héctor Santana (<i>Bastillo</i>)
La matraca			Carmelo Maestriani	Carmelo Maestriani





LETRAS	1969	1970	1971	1972
La milonga nacional	Carlos Modernel			Carlos Modernel
La nueva milonga	Nelson Acuña y Coco De Andraya			Dionelli (<i>El Diablo</i>) Machin y Homero Martínez, Amílcar Maidana, Rabindranath
Las lechuzonas	Coco de Andraya			
La sediciosa			Leandro Robella y Juan Kemerle	
Las cuarenta			Tito Zibechi	
La pimpinela escarlata			No se consigna	
La nueva ola				Deonelli Machin, <i>El Diablo</i>
Las marionetas			Edgardo Montañes	Edgardo Montañes
La soberana	José Milton Alanís		José Milton Alanís	José Milton Alanís
La sugestiva				





	1969	1970	1971	1972
LETRAS				
Los adoquines				
Los diablos verdes	Eduardo Gamero		Eduardo Gamero	Deonelli Machin, <i>El Diablo</i>
Los nuevos saltimbanquis			Coco de Andraya	Coco de Andraya
Los patos crónicos				José Francisco Blanco
Los saltimbanquis				Ángel Ponton, <i>Ventajita</i>
Nos obligan a salir	Deonelli Machin, <i>El Diablo</i>			
Patos cabreros			Juan José Márquez (Cocina)	Juan José Márquez, <i>Cocina</i>





	1973	1974	1975	1976	1977
LETRAS					
Aguante la tacada		Coco de Andraya			
Araca la cana	José María Catusa Silva López		José María Catusa Silva López	José María Catusa Silva López	
Curtidores de hongos				Carlos Modernel	
Bacanal en el infierno					
Asaltantes con patente					
Don bochinche y compañía					
La censurada	Deonelli Machin, <i>El Diablo</i>				
La castigada		Amílcar Maidana			
La bohemia					Amílcar Maidana
Don timoteo					Deonelli Machin, <i>El Diablo</i>
La matraca	Carmelo Maestriani				





	1973	1974	1975	1976	1977
LETRAS					
La milonga nacional		Carlos Modernel	Carlos Modernel		Deonelli Machin, <i>El Diablo</i>
La nueva milonga	Amilcar Mайдana				Germán Sánchez Muradas, <i>Mantequita</i>
Las lechuzonas				Coco de Andraya	
La sediciosa					
Las cuarenta					
La pimpinela escarlata					
La nueva ola					
Las marionetas	Tito Zibechi	Juan José Márquez, <i>Cocina</i>			
La soberana					
La sugestiva				Leandro Robella	





	1973	1974	1975	1976	1977
LETRAS					
Los adoquines		Tomás Cortés			
Los diablos verdes					
Los nuevos saltimbanquis	Coco de Andraya	Coco de Andraya			
Los patos crónicos					
Los saltimbanquis					Amílcar Maidana
Nos obligan a salir					Deonelli Machin <i>El Diablo</i>
Patos cabreros					





LETRAS	1969	1970	1971	1972
Aguante la tacada				
Araca la cana			Tomás Cortés	
Curtidores de hongos				
Bacanal en el infierno				Leandro Robella
Asaltantes con patente				Carlos Soto, <i>Doble Filo</i>
Don bochinche y compañía			Leandro Robella y Juan Kermele	
La censurada				Deonelli Machin, <i>El Diablo</i> , y Jorge Sclavo
La castigada				
La bohemia				
Don timoteo			Deonelli Machin <i>El Diablo</i>	Amilcar Maidana y Héctor Santana (<i>Bastillo</i>)
La matraca			Carmelo Maestriani	Carmelo Maestriani





	1969	1970	1971	1972
LETRAS				
La milonga nacional	Carlos Modernel			Carlos Modernel
La nueva milonga	Nelson Acuña y Coco De Andraya			Dionelli (<i>El Diablo</i>) Machin y Homero Martínez, Amílcar Maidana, Rabindranath
Las lechuzonas	Coco de Andraya			
La sediciosa			Leandro Robella y Juan Kemerle	
Las cuarenta			Tito Zibechi	
La pimpineia escarlata			No se consigna	
La nueva ola				Deonelli Machin, <i>El Diablo</i>
Las marionetas			Edgardo Montañes	Edgardo Montañes
La soberana	José Milton Alanís		José Milton Alanís	José Milton Alanís





LETRAS	1973	1974	1975	1976	1977
Aguante la tacada		<i>Coco de Andraya</i>			
Araca la cana	José María <i>Catusa</i> Silva López		José María <i>Catusa</i> Silva López	José María <i>Catusa</i> Silva López	
Curtidores de hongos				Carlos Modernel	
Bacanal en el infierno					
Asaltantes con patente					
Don bochinche y compañía					
La censurada	Deonelli Machin, <i>El Diablo</i>				
La castigada		Amilcar Maidana			
La bohemia					Amilcar Maidana
Don timoteo					Deonelli Machin, <i>El Diablo</i>
La matraca	Carmelo Maestriani				





	1973	1974	1975	1976	1977
LETRAS					
La milonga nacional		Carlos Modernel	Carlos Modernel		Deonelli Machin, <i>El Diablo</i>
La nueva milonga	Amílcar Maidana				Germán Sánchez Muradas, <i>Mantequita</i>
Las lechuzonas				Coco de Andraya	
La sediciosa					
Las cuarenta					
La pimpinela escarlata					
La nueva ola					
Las marionetas	<i>Tito Zibechi</i>	Juan José Márquez, <i>Cocina</i>			
La soberana					





El objetivo de la colección *Avances de Investigación* es fortalecer la difusión del rico y valioso trabajo de investigación realizado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE). Asimismo, estimular la discusión y el intercambio a partir de estos *pre-prints*, preservando la posibilidad de su publicación posterior, en revistas especializadas o en otros formatos y soportes.

La colección incluirá no sólo versiones finales e informes completos sino –como lo sugiere su propia denominación– avances parciales de procesos de investigación, incipientes o no.

Las versiones de *Avances de Investigación* estarán disponibles simultáneamente en soportes impreso y digital, pudiendo accederse a las versiones digitales de cada uno de los trabajos en el sitio web de FHCE.

La colección, continuadora de las ediciones de *Papeles de trabajo* y *Colección de estudiantes*, consiste en una serie de pre-publicaciones que integra (ahora en una única serie) trabajos seleccionados a partir de llamados específicos abiertos a estudiantes, egresados y docentes de la FHCE.

Departamento de Publicaciones
Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación

