

**Música, arte y cultura posdictadura: murga de mujeres estilo uruguayo en Chile.  
Sonido, fiesta, identidad y rebeldía**

Post-dictatorship music, art and culture: Women's Uruguayan-style murga in Chile. Sound, party, identity and rebellion

Raúl Suau

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO. CHILE.<sup>1</sup>

**Resumen.** Este artículo presenta la llegada, la instalación y la práctica de la murga estilo uruguayo en Chile desde sus inicios en 2005 hasta el desarrollo que ha tenido en los últimos años (2019). Como particularidad, se presenta con un marcado énfasis de género, lo que consolida su estilo y propicia un espacio de participación femenina, masa crítica y resistencia cultural que se ha instalado en la escena cultural en Santiago y Valparaíso. Metodológicamente, la estructura del texto se adaptó al formato de presentación del espectáculo murguero (presentación, salpicón, cuplés y retirada). Las preguntas que movilizan esta investigación son: ¿cuáles son las proyecciones de un género músico-teatral exógeno que se adapta a nuestra realidad local? y ¿cómo sale esta manifestación a disputar el discurso hegemónico al poder? Los hallazgos en este artículo nos permiten visualizar, a través del caso de la murga femenina, el alcance de los procesos transculturales que se entroncan con los procesos sociales en busca de la reivindicación de derechos.

**Palabras clave.** Murga en Chile, Transculturación, Feminismo y género, Canto social.

**Abstract.** This article presents the arrival, installation and practice of the Uruguayan style Murga in Chile. From its beginnings in 2005 to the development it has had in recent years (2019), as a particularity it is presented with a marked emphasis on gender, consolidating the style and promoting a space for female participation; critical mass and cultural resistance that has been installed in the cultural scene in Santiago and Valparaíso. Methodologically, the structure of the text is adapted to the presentation format of the Murguero show. (Presentation, splash, cuplés and withdrawal) In this way, the questions that mobilize this research are: What are the projections of an exogenous theatrical music genre that adapts to our local reality? How does the hegemonic discourse to power come out to dispute? The findings in this article allow us to visualize, through the case of the female murga, the scope of the transcultural processes that are connected with the social processes in search of the vindication of rights.

**Keywords.** Murga in Chile, Transculturation, Feminism and gender, Social singing.

---

<sup>1</sup> Licenciado en Música, Universidad de Chile. Magíster en Artes, mención Musicología, Universidad de Chile. Mail: [rsuau@academia.cl](mailto:rsuau@academia.cl)

## Introducción (*Presentación y saludo*)

El retorno a la democracia en Chile en 1989 permitió pensar los años noventa como una década que marcaría una diferencia radical respecto de los años de dictadura. La esperanza se centró en los gobiernos de la “Concertación”<sup>2</sup>, de quienes se esperaba que, en los planos político, social y cultural, hiciesen un reconocimiento a los actores y creadores que *se la jugaron* para obtener la ansiada democracia. Este tenía que ser un pilar fundante del nuevo momento que vivía el país. Sin embargo, esos años, al contrario fueron el comienzo de la *posdictadura*, entendida como la consolidación de un modelo económico neoliberal instalado bajo un estado de excepción y potenciado por los gobiernos de la Concertación. Quizás este proceso pueda ser resumido en la frase de Patricio Aylwin: “justicia en la medida de lo posible”<sup>3</sup>, concepto que también abarcó a la democracia, la cultura, los derechos humanos, la educación y la igualdad bajo el argumento del temor a que cualquier cambio político-social, económico o cultural instigaría un nuevo levantamiento militar.

Pero, siendo justos, no todo fue oscuro en la década mencionada. Fue también un momento en que la escena cultural capitalina comenzó a recuperar el espacio público. La fiesta, el carnaval y los temas de género comenzaron a ser tomados en cuenta en las iniciativas culturales no oficiales. Manifestaciones como el teatro, la música, la danza, la pintura y la escultura, el cine, pudieron recuperar su visibilidad en un espacio democrático frágil, que naturalmente se movilizó a los ámbitos no oficiales, ahí donde se había forjado antes la lucha por la democracia.

El movimiento teatral callejero, cuya expresión más visible fue la compañía Teatro Urbano Callejero (TEUCO), fundada por Andrés Pérez a mediados de los años ochenta, que luego cuajó en el proyecto del Circo Teatro, puso énfasis en hacer visible ese mundo popular. “El Gran Circo Callejero es una mezcla de poesía nunca ortodoxa, pero poesía de versos octosílabos; de chingana, teatro de máscaras chino, varieté circense, risas, drama y un texto hermoso” (Zegers 191)

El auge tardío de la salsa y el merengue dominicano en Chile a fines de los años ochenta se consolidó en los noventa con la llegada de una gran cantidad de *retornados*<sup>4</sup> que volvían al país cargados con los ritmos y cadencias del Caribe, lo que generó una escena particular.

En el ámbito musical mediático, la gran popularidad y masividad que obtuvo el grupo Los Tres<sup>5</sup> y su conexión con Roberto Parra<sup>6</sup> influyó en la conformación de un nuevo auditorio para reflotar el *jazz huachaca* y la *cueca chora* o *cueca brava* que existía desde hace décadas en la marginalidad urbana de Santiago, Concepción y Valparaíso. Surgen entonces lugares donde se quiere expresar este empoderamiento de la ciudadanía, pero

<sup>2</sup> El nuevo escenario político en los años noventa en Chile estuvo administrado por los gobiernos de la Concertación, conducido el primero por Patricio Aylwin y el segundo por Eduardo Frei, ambos demócratacristianos.

<sup>3</sup> Término ocupado en el gobierno de Patricio Aylwin Azócar y los sucesivos gobiernos de la Concertación para pactar acuerdos de justicia y gobernabilidad con los poderes fácticos de la posdictadura.

<sup>4</sup> Chilenos e hijos de chilenos que retornaban del exilio.

<sup>5</sup> Los Tres, disco *MTV Unplugged*, 1995.

<sup>6</sup> Roberto Parra, *Los tiempos de la Negra Ester (Jazz Huachaca)*, Alerce, 1991.

siempre desde un sector no oficial. Uno de los espacios en Santiago donde se articula un movimiento espontáneo en ese entonces fue el emblemático Parque Forestal.

Allí, donde se emplaza el Museo de Arte Contemporáneo se generó una primera muestra espontánea de un collage cultural latinoamericano, un muestrario variopinto de las culturas del continente en un espacio común, público y que se potenciaba con la llegada de migrantes de Perú, Colombia, Cuba, República Dominicana y Uruguay. Desde el año 2000 en adelante la recuperación de la participación ciudadana a través de los carnavales y la fiesta era un proceso en expansión en Santiago. El desafío fue romper el cerco de la desconfianza, el temor, el disciplinamiento y el silencio que dejó la herencia dictatorial.

La fuerza y el entusiasmo por la recuperación de los espacios comunitarios para la cultura fueron el punto de partida y es ahí donde se reeditaron diferentes manifestaciones de lo festivo en Chile, junto a las expresiones que aportaron y siguen aportando los migrantes. Es en ese ámbito artístico musical, teatral, callejero, carnalero y marginal que la expresión de la fiesta, la risa, el sonido, la diversidad sexual y el discurso de género tuvieron un espacio de construcción popular ciudadana y que surgieron y se resignificaron expresiones locales y migrantes: cumbia, rumbas, merengue, landós, morenadas, festejos, tinkus, diabladas, caporales, batucadas o candombe.

En ese escenario, la murga, como una manifestación cultural foránea – eminentemente masculina –, cobró una especial identificación desde su instalación en 2005 en Chile puesto que su resignificación se dio al conformarse como una agrupación mixta – lo que le aportó un sonido particular, ciertamente diferente al original –, que conserva, no obstante, todos los elementos que caracterizan al género: teatralidad, canto, discurso político y crítica social. Así, en Chile este proceso se ahonda al dar paso a agrupaciones mixtas y femeninas justo en el momento en que comienza un despertar social.

### **La génesis (*salpicón de actualidad*)**

En 2005 se realizó en Santiago, en la desaparecida Universidad Vicente Pérez Rosales (VIPRO), un primer taller de murga uruguayo a cargo del destacado murguista Edú Pitufu Lombardo<sup>7</sup>, un *perfecto desconocido* en Chile, pero que en Uruguay ya gozaba de prestigio en el medio del carnaval montevideano como brillante platillero de la murga Falta y Resto y director de las murgas Contrafarsa y La Matiné<sup>8</sup>. Edú Lombardo deslumbró a estos jóvenes estudiantes de pedagogía en música, que tomaron y atesoraron esa experiencia. Esa semilla germinó en ese grupo, mismo que siguió con la utopía y el sueño de hacer murga y carnaval en Chile, donde no existía esta tradición.

Al año siguiente, una murga de la ciudad de Salto, Uruguay, visitó Santiago y nuevamente se realizaron talleres. A partir de esa experiencia se consolidó la primera agrupación murguera chilena La Urdemales<sup>9</sup>, que funcionó como mentora de un movimiento que se fue posicionando en la escena artística de Santiago y Valparaíso. Las redes sociales hicieron el trabajo de ir masificando la iniciativa y La Urdemales comenzó a ser considerada como una agrupación destacada en Chile y reconocida en Uruguay, pues

---

<sup>7</sup> Véase <https://www.eumus.edu.uy/eum/content/19/04/eduardo-pitufu-lombardo>.

<sup>8</sup> Proyecto de murga con veteranos dirigidos por Edú Lombardo, 2004. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=xDH7RhHR2nw>.

<sup>9</sup> Murga La Urdemales, “Somos de Chile”, recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=2SjG\\_3\\_D4P8](https://www.youtube.com/watch?v=2SjG_3_D4P8).

tendió puentes de amistad con murgas uruguayas como Agárrate Catalina, con quienes han compartido escenario en ambos países. La Urdemales es –como dicen los charrúas aquí en Chile– la decana de las murgas y tiene a su haber más de cuatro montajes<sup>10</sup>, ha viajado a Argentina y a Uruguay y teloneado a grandes figuras de la canción rioplatense, como Alejandro Balbis, Edú Pitufu Lombardo y Jaime Ross.

Desde esta experiencia de la murga La Urdemales se comenzaron a realizar talleres de canto murguero, percusión, movimiento, teatralidad y maquillaje en los que se dio a conocer este género musical. Muchos jóvenes –hombres y mujeres– se entusiasmaron e impulsados por el desafío creativo fueron propiciando una escena local de la murga estilo uruguayo en Chile.

### **Cuplé 1: pero, ¿qué es una murga estilo uruguayo?**

Esta es una expresión popular que reúne puesta en escena, percusión, director, coro *vocal masculino* y que presenta un relato, un cuento sobre la realidad latinoamericana. Podríamos decir que es lo más cercano a la idea de un teatro musical. No es un musical o una ópera, sino que un relato popular, músico-teatral, con la siguiente estructura: Presentación, Desarrollo (salpicón-cuplés) y Retirada; con un tiempo determinado y con un carácter contestatario, irónico, satírico, profundo, político, reflexivo y comunitario.

En el origen, la leyenda cuenta que una murga gaditana de Cádiz llegó a comienzos del siglo XX a Montevideo y, por falta de recursos económicos, quedó ahí varada por un tiempo. Esta muestra de teatro musical que incluía cantos y algunos instrumentos permeó profundamente en los barrios populares, donde tomaron esta manifestación cultural foránea y le dieron una versión local. “Un grupo de uruguayos que decidieron imitar una manifestación artística española en tono de broma fue suficiente para que las murgas se constituyeran en unas de las expresiones populares más importantes” (Diverso 22)

La murga uruguaya es, entonces, fruto de un proceso de apropiación de un género exógeno que hace sentido en un determinado grupo cultural y que es potenciado por los aportes locales. Esta incorporación obedece al natural dinamismo de los procesos de intercambio cultural; es, en síntesis, un proceso transcultural.

Según Coriún Aharonián, una murga montevideana posee, al menos, cinco elementos característicos:

- 1.- El coro *masculino y masa sonora*.
- 2.- La emisión de la *voz nasal* (canillas, vendedores) capaz de proyectar la emisión vocal a la manera de la música lírica, pero con un timbre totalmente diferente.

<sup>10</sup> *Manicomio nacional* (2008), *La brújula* (2010), *Lugares del barrio* (2012), *Recuerdos en carnaval* (2014), *Una dé-cada una, 10 años de murga en Chile* (2016).

- 3.- Una rítmica propia (marcha camión, candombeado, milongón) y una gestualidad corporal particular.
- 4.- Un texto que adapta melodías de canciones conocidas y una estructura con desarrollo dramático (Saludo-Salpicón-Cuplé-Retirada).
- 5.- Trajes, maquillajes, puesta en escena y un fuerte arraigo popular barrial (115-116).

## **Cuplé 2: ¿qué es lo que sedujo a estos jóvenes en Chile que los llevó a formar esta agrupación?**

Diremos que la naturaleza de la juventud de *romper el estancamiento*, citando la frase de Los Prisioneros<sup>11</sup>. La forma de expresión de la murga, con contenido social, su discurso, en tono franco, sobre la realidad de nuestro país, capaz de denunciar y criticar con una dosis de ironía y humor susceptible de capturar la atención de quienes escuchan, sedujo definitivamente a estos jóvenes creadores.

Si bien el canto popular siguió en Chile la tradición de denuncia y crítica social, en el período posdictadura –década de 1990– entró en un *underground* producto de que no encajaba con la idea comercial neoliberal que dictaminó el rumbo de la mayor parte de nuestra música popular. Por tanto, el impacto que produjo en estos jóvenes conocer y ver un género teatral y musical de denuncia, con un texto inteligente e irónico, que se permite la risa –incluso de sí mismo–, con una energía vital y catártica, que remite a un colectivo creativo y que genera además un arraigo desde una base social (el club deportivo, la sede vecinal, la junta de vecinos, el comité de allegados), generó sentido, un aire fresco que irradió y pudo desenterrar, por un lado, la tradición crítica del canto popular y, por el otro, la tradición festiva de Santiago. En una entrevista realizada a Vicho Ramírez en Bacanal TV, este indica:

[...] de este núcleo que participamos ahí quedamos muy entusiasmados con esto que era muy nuevo, muy interesante, calzaba mucho con... la música, el carácter contestatario, orejudo y sobre todo catártico que era poder cantar las

---

<sup>11</sup> El grupo más influyente en Chile en la escena rock en los años ochenta y noventa.

cosas que te dolían durante el año, las cosas que pasaban, que eran problemáticas sociales profundas<sup>12</sup>.

Estos elementos de la murga, al ser expuestos en un territorio diferente, fueron captados por quienes primero conocieron el género. A partir de ahí, estos nuevos cultores propusieron algunos elementos inéditos propios o locales, en un proceso de transculturación cuyo resultado fue una agrupación de murga estilo uruguayo que transparentaba elementos identitarios de Chile.

**Cuplé 3: ¿y qué fuerza determinó a estos personajes a embarcarse en un proyecto donde –aparentemente– no había referentes? ¿En verdad no hay referentes?**

- Sobre la emisión nasal del canto:

El tema de la emisión vocal nasal de la murga de origen es una manera de proyectar la voz sin resentir el aparato vocal, acuñada por el grito del vendedor de la feria, el vendedor de diarios y el de helados en la playa (que se escucha a cuerdas de distancia) y de los cantores populares de cueca y también presente en la música caribeña, mexicana y llanera. Esta emisión vocal no es ajena, sino que, más bien, posee un arraigo en el mundo popular, tan familiar que en muchas de las manifestaciones musicales latinoamericanas está presente. En el ámbito de la cultura popular marginal santiaguina, la manera de cantar – nasal – en la cueca brava es explicada por Luis Castro Gonzáles, del grupo Los Chinganeros:

[...] en estas cuecas se hacen demostraciones de los buenos cantores, los cuales ejecutan un canto melismático, nasal, pero con voz melodiosa, cantos con requiebro, con modulaciones, que nace cuando se va flexionando la voz desde el vientre hasta arriba, se va “culebreando” y el aire choca con el paladar y ahí vibra (46).

- Sobre la puesta en escena:

Miremos la murga en el plano de la puesta en escena. Los trajes y el maquillaje, elementos que llenan de colorido la propuesta artística, solo se habían visto en Santiago en el mundo del teatro callejero, en los años ochenta y noventa, con el proyecto Circo Teatro

---

<sup>12</sup> Entrevista a Vicho Ramírez, director de La Urdemales, Bacanal TV. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xHHmVJa9m4A>.

de Andrés Pérez. Muchos de los jóvenes que adoptaron la murga a comienzos de la década del 2000 tenían una lejana referencia de esos espectáculos, pero esto, más que desalentarlos, implicó un desafío: cantar calzando un personaje, montar una escenografía, crear un discurso dramático, irónico y reflexivo, hacer adaptaciones y arreglos vocales. Al atreverse emprendieron una inmersión desde la música en el mundo del teatro y consiguieron su fusión, finalmente.

- Sobre la *rítmica percusiva*:

El desafío que implica la murga es el montaje coral acompañado de una rítmica muy particular. Se trata de una batería que consta de un trío: bombo, redoblante o caja y platillos, con un ejecutante para cada instrumento. El ritmo base es llamado *marcha camión*. “La marcha camión es el ritmo de murga por excelencia. Tanto, que fuera del ambiente de carnaval se lo suele llamar, precisamente, ritmo de murga” (Lamolle y Lombardo 110).

La *marcha camión* es un ritmo base en Uruguay. Está en ritmo binario, al igual que el tradicional *candombeado*. El proceso de afianzamiento y de *localidad* en Chile en este género se puede ver en la integración de los ritmos locales como la cueca, la tonada, los ritmos andinos y chilotes a este ritmo base.

Efectivamente, si bien la *marcha camión* fue la base de formación de la murga en Chile, poco a poco se han ido adaptando también ritmos locales, como la cueca, que es binaria compuesta y que trabaja el concepto de la hemiola, es decir, mezclar binario compuesto con ritmo ternario. A los mencionados patrones de la cueca y la tonada, se suman huaynos, cumbias y música mapuche, además de incluir sonoridades de la tradición local, como el guitarrón chileno.

- Sobre el *coro masculino y masa sonora*:

En Uruguay, la tradición de este género es de voces masculinas. La murga Agárrate Catalina integró, en 2005, voces femeninas, pero la recepción fue tibia. En Chile, desde su origen, la murga fue mixta y la mezcla del timbre vocal masculino y femenino desembocó en un *sonido local*. Es decir, desde la instalación de este género en el país el sonido jugó un papel identitario que permitió habitar, desde esta característica, un nuevo eje sonoro de la murga. Estos nuevos elementos fueron expresados en la formación de la primera murga en Chile, que comenzó a mostrar excepciones, como la de incluir *voces femeninas* dentro del elenco. Esto instaló el género con un elemento sonoro local, que ha permitido apropiárselo en un nuevo escenario de resignificación.

- Sobre el *empoderamiento femenino de la murga en Chile*:

En Chile, el proceso de instalación de la murga en estos quince años ha decantado en una expresión con arraigo por su tono contestatario, irónico, teatral y popular, pero, sobre todo, porque en Santiago y Valparaíso se han comenzado a formar murgas mixtas y femeninas. La expresión de género se manifiesta en la actualidad en varias agrupaciones: Samba y Canuta, Flor de Juanas, La Corre y Vuela, Anti Burga, Kiltra, en las que lo femenino es parte del discurso crítico junto con la nueva sonoridad ya descrita.

#### **Cuplé 4: ¿qué se está relevando aquí, solo un proceso de transculturación y resignificación?**

Ciertamente no, más allá de la apropiación hay algo potente y profundo. Varios elementos se entreveran y nos sitúan en otro plano. Ahondaré en uno de ellos que me parece significativo y que pone en relación la investigación musicológica y la contextualización política.

La llegada de la murga estilo uruguayo a Chile estableció un nexo histórico, social y político con los elementos locales que vibraban en la misma frecuencia que en su contexto original. Joseph Martí i Pérez ha llamado a esta sintonía los *entramados culturales*, una observación que le ha servido para complementar su concepto sobre los procesos de transculturación. Los entramados culturales vendrían siendo los elementos que persisten o están en un estado de hibernación en una determinada cultura y que pueden ser activados.

Cualquier producto cultural se entiende ligado a agentes sociales, formas, usos, funciones, significaciones, valores, etc. “Todos estos diferentes elementos constituyen un entramado cultural. La idea de nación y todo lo que ello conlleva no se corresponde a una cultura en el sentido holístico del término, sino que, sencillamente, constituye un entramado cultural más” (Martí i Pérez 5).

En la transculturación, el elemento cultural difundido experimenta un cambio de puntos focales. En este contexto, creo que tiene mayor interés pensar en términos de entramados culturales que en el de culturas, por su fácil y en ocasiones automática equiparación a la problemática idea de culturas nacionales.

Hemos visto tres elementos en la tradición local que juegan un rol importante como entramados culturales: la emisión vocal nasal desde las tradiciones populares, lo festivo del carnaval santiaguino silenciado y la tradición del canto social y de denuncia, elementos que, hasta la década del 2000 estaban subterráneamente esperando ser puestos en acción.

Junto a esto incide el contexto social y político, puesto que desde 2005 se pone en acción un movimiento social alejado de la influencia tradicional de los partidos políticos, es decir, desde una vereda no oficial. En ese momento surgen con fuerza movimientos de estudiantes, indígenas y pensionados y cobran protagonismo los temas de género y feminismo. Es en este ambiente donde la murga tiene un singular anclaje.

La resignificación de este género músico-teatral y poético ha despertado estos entramados culturales dormidos o sepultados en el tiempo. Como retazos perdidos, se ha rearticulado y germinado, cobrando sentido en nuevas generaciones sensibles a estas temáticas en un país donde el modelo neoliberal, el consumismo salvaje, la devastación de los recursos naturales, la inequidad ante la ley y la desigualdad social son parte del devenir.

#### **Retirada (conclusiones y hallazgos)**

Hemos dicho que en Chile es donde aparecen, por primera vez, murgas de elenco completo femenino –antes que en Uruguay–, en un contexto donde las luchas por los temas sociales y de género adquirieron una sustancial relevancia. El llamado movimiento de mayo de 2018<sup>13</sup> supuso un nuevo escenario político donde la murga femenina, con su carácter crítico, político y reflexivo, se insertó activamente, al igual que en los movimientos sociales que ha tenido Chile en la última década.

<sup>13</sup> Se alude al movimiento de tomas feministas en diversos colegios y universidades.



La murga ocupa el papel que históricamente había tenido la canción social –la Nueva Canción Chilena en los años sesenta y setenta y el Canto Nuevo en los ochenta– que, a través de sus trovadores urbanos, denunciaba, ironizaba y parodiaba situaciones de la coyuntura política. La instalación de la murga fue un paso más allá, ya que, junto al tradicional pregón de la justicia social, propuso temas desde la mirada feminista y de género. Reivindicaciones en torno a temas como el aborto, el femicidio, la igualdad de derechos y contra el patriarcado han sido expuestas en sus montajes, lo que ha incomodado, por cierto, tanto a la derecha como a la izquierda política.

Estas voces femeninas han articulado, en su timbrística, un nuevo discurso imbricado en los movimientos sociales recientes que reivindican la diversidad y la igualdad. Se habla de *murga cuequera* o *murga chilenera* para referir a experiencias como la murga de Flor de Juanas, creada en 2016 por Josi Villanueva, su actual directora. Esta agrupación se declara como una murga femenina que profundiza la raíz de la cueca y la tonada, que rítmicamente se aleja de la raíz uruguaya y que propone una apropiación local del género. Ellas afirman, en su sitio web, lo siguiente:

Flor de Juanas es la única murga cuequera de Chile. La murga es una mezcla de música, teatro y sátira en busca de alzar la voz de la mujer y rescatar identidad.

En sus tres años de vida ha alcanzado renombre por lo auténtico de su trabajo y por la contundencia del mensaje que brinda en escena<sup>14</sup>.

Por su parte, La Zamba y Canuta fue la primera murga de mujeres. Hoy por hoy es una muestra de colorido y fuerza en la puesta en escena y teatralidad, ironía y crítica que sorprendió favorablemente con su primer montaje, *Hecho en Chile*<sup>15</sup>. La murga Corre y Vuela también es una agrupación de mujeres y, al igual que las mencionadas, está hurgando en temas que reivindican, desde el feminismo, las demandas que se han ido levantando en la contingencia social actual en Chile. En su espectáculo *La otra mitad de la historia* destaca “El cuplé de la monja”, una muestra de la teatralidad, ironía y reflexión que nos brindan. La murga Antiburga, si bien nos es conformada en su totalidad por mujeres, sus temas sí están relacionados con el género, además de la identidad y la raíz de nuestro país. Entre sus sonidos rescatan el guitarrón y el canto en décimas<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Recuperado de <https://flordejuanas.cl/#lamurga>.

<sup>15</sup> Murga Zamba y Canuta, *Hecho en Chile*, teaser, 2017. Dirección audiovisual: Diego Villablanca, producción audiovisual: José Aguilar, Macarena Meza, Diego Villablanca y Macarena de la Hoz, posproducción audiovisual: Diego Villablanca. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6BIMDg6OQjw>.

<sup>16</sup> Murga Antiburga, *Carnavales de muerte* “Canto a lo poeta”, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZSXB8s5DAo4>.

En Valparaíso destaca La Kiltra, una murga mixta que tiene un gran potencial vocal y mucha versatilidad en la caracterización de sus personajes porteños. Junto a La Clandestina son actualmente los representantes del puerto en este género artístico.

En Santiago, otra murga mixta, Las Peras del Olmo, que tiene un par de años, se ha destacado por sus presentaciones y su carácter más bien anarco y punketa<sup>17</sup>. Desenfadados, reconocen que no cantan afinados –se autodenominan como la peor murga–, pero esto no fue un impedimento para armar su primer montaje y organizar un tablado donde se congregaron varias de las murgas de Santiago y Valparaíso.

Nacieron Chicharra es otra murga que sí remite al concepto de coro masculino de la agrupación clásica de estilo uruguayo, cuyo resultado timbrístico vocal los direcciona a Santiago de Chile. La más nueva –creo, si es que no salió otra ya– es la Norte Sur, que está preparando su montaje para 2020.

Hablar de murga en Chile remite también al concepto de *colectivo artístico*, pues existe un cooperativismo entre estas agrupaciones que nos desplaza a *otros tiempos*. Ese cooperativismo se vio en acción en el movimiento de mayo 2018, donde colegios y universidades fueron ocupados por *tomas feministas*. En esa ocasión, los temas de género, abuso y acoso, entre otros, coparon la agenda de estas instituciones y del gobierno, que se vieron obligados a instalar el tema en sus protocolos.

En ese marco, las murgas femeninas en Santiago fueron visitando cada escuela y universidad tomada, enseñando una canción originalmente de la murga uruguaya Falta y Resto, con letra de Soledad Castro Lazaroff y música de Jhoanna Duarte y Papina, que se transformó en el himno de este movimiento y con el cual –a modo de una retirada murguera que promete regresar al siguiente carnaval– termina este artículo.

---

<sup>17</sup> Gentilicio de *punk*.

*Hay ausencias que llenan cada  
lugar  
Y por eso acá estamos para cantar  
Por todas las mujeres que no  
podrán  
Y que por ser mujeres hoy ya no  
están.  
No es traición ni rencor  
Es la verdad.  
Muchos hablan de amor, de  
igualdad también  
Y hacen lindos discursos que  
suenan bien.  
Pero lo cierto es cierto,  
y en Uruguay seguimos siendo  
adorno y propiedad  
Y nos matan cada vez más.  
Rabia porque Lorena quería vivir  
Y a Karen su hijito la vio morir.  
Nelly, Valeria, Carmen y cuántas  
más.  
¿Alison Iribarne dónde está?  
Crimen, muerte y dolor  
Nada de amor.  
Una pregunta nos queremos hacer  
Tal vez Momo no viene porque es  
mujer.*

*En su cuerpo cansado de  
apechugar  
Ya no tiene más fuerza para bailar  
Y no logra olvidar ni en carnaval.  
Hay muchas formas de  
desigualdad.  
Si las más pobres son las que  
sufren más  
Que sea trabajadora nuestra  
canción  
Contra el capitalismo y la  
explotación.  
El abuso social es patriarcal.  
Hoy nos mueve el deseo y la  
decisión  
De que este canto se haga  
revolución.  
Porque un país posible tiene que  
haber  
Donde no falte nadie por ser  
mujer.  
Juntas vamos por más  
Ni un paso atrás.*

## Bibliografía

- Aharonián, Coriún. *Músicas populares del Uruguay: La murga y lo murguístico*. Montevideo: Universidad de la República, 2008. Impreso.
- Castro González, Luis. “El canto a la rueda y la casa de canto”. *Y se va la primera...! Conversaciones sobre la cueca: Las cuecas de la lira popular, transcripción completa*. Micaela Navarrete y Karen Donoso (comps.). Santiago: LOM, 2010. Impreso.
- Diverso, Gustavo. *La representación del carnaval*. Montevideo: Coopren, 1989. Impreso.
- González Farfán, Cristian. “Mujeres en la murga: Otro espacio que conquistó el feminismo en Chile”. *El Desconcierto* [Santiago, Chile] 15 marzo 2019: s.p. Web. Recuperado de: <https://www.eldesconcierto.cl/2019/03/15/mujeres-en-la-murga-el-otro-espacio-que-conquistó-el-feminismo-en-chile/>
- Lamolle, Guillermo y Edú Pitufo Lombardo. *Sin disfraz, la murga vista desde adentro*. Montevideo: TUMP, 1998. Impreso.
- Marti Josep. “Transculturación, globalización y músicas de hoy”. *Revista Transcultural de Música* 8 (2004): s.p. Web. Recuperado de: <https://digital.csic.es/bitstream/10261/38563/1/JMarti-2004-TRANS%20-%20Transculturaci%C3%B3n,%20globalizaci%C3%B3n%20y%20m%C3%BAsicas%20de%20hoy.pdf>
- Zegers Nachbauer, María Teresa. *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*. Santiago: Departamento Programas Culturales, División de Cultura, Ministerio de Educación, 1999. Impreso.

---

Recibido: 30 de Noviembre de 2020  
Aceptado: 06 de Junio de 2021