

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 17, Núm. 29

abril-septiembre 2026

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



La murga de Montevideo como forma de teatro periodístico

Chiara Miranda Turnes*

* Universidad de la República, Uruguay
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7421-8243>
e-mail: chiara.miranda@fic.edu.uy

Recibido: 28 de octubre de 2025

Aceptado: 20 de diciembre de 2025

Doi: 10.25009/it.v17i29.2834

La murga de Montevideo como forma de teatro periodístico

Resumen

Este trabajo propone pensar la murga montevideana en relación con el “teatro periodístico” planteado por Augusto Boal. Para esto se exploran diferentes ejemplos de murgas que utilizan las técnicas propias del teatro periodístico en sus espectáculos, así como las similitudes entre este género carnavalesco y el movimiento Blue Blouse, originado en la Unión Soviética. Así mismo, se reflexiona acerca de las posibilidades de participación que ofrece la murga montevideana, para considerar si es posible entenderla como una forma genuinamente popular de teatro.

Palabras clave: carnaval; teatro del oprimido; cuplés; Boal; teatro popular; Uruguay.

The Murga of Montevideo as a form of Newspaper Theatre

Abstract

This article discusses the *murga* of Montevideo in connection with Newspaper Theatre, a technique proposed by Augusto Boal. To this end, it explores various examples of *murgas* that utilize Newspaper Theatre techniques in their performances, as well as the similarities between this carnival genre and the Blue Blouse movement from the Soviet Union. Finally, it reflects on the participatory possibilities offered by the *murga* of Montevideo, to consider whether it can be understood as a genuinely popular form of theater.

Keywords: carnival; Theatre of the Oppressed; cuplés; Boal; popular theatre; Uruguay.

La murga de Montevideo como forma de teatro periodístico

Introducción

El teatro periodístico propuesto por el creador brasileño Augusto Boal (1982) es una expresión artística y política, que busca “popularizar ‘los medios de hacer teatro’ para que el propio pueblo pueda servirse de ellos y hacer su teatro” (p. 46). Desarrollado inicialmente por el Grupo Núcleo del Teatro Arena de San Pablo durante la década de los 1950s y 60s, en ese entonces dirigido por Boal, tiene como premisa la utilización de “diversas técnicas simples que permiten la transformación de noticias de diarios o de cualquier otro material no dramático en escenas teatrales” (Boal, 2015, p. 52). Para quienes disfrutamos del carnaval uruguayo, la idea de un teatro hecho por el pueblo mediante la puesta en escena de noticias recuerda inmediatamente a la murga.

Con raíces en las comparsas, máscaras sueltas y sociedades carnavalescas de finales del siglo XIX (Alfaro, 2017), la murga montevideana¹ como género carnavalesco puede pen-

¹ Me refiero en este trabajo a la *murga montevideana* y no a la *murga uruguaya*, puesto que el recorrido histórico y los ejemplos planteados corresponden únicamente a conjuntos de la capital. Pese a que muchas de las características de la murga que se desarrollan aquí pueden encontrarse en conjuntos de distintos departamentos, el análisis no explora la diversidad que presenta el género en todo el país. Considero que no es adecuado utilizar el término de *murga uruguaya* cuando el análisis está centrado específicamente en los conjuntos del departamento de Montevideo.

sarse como un significante en expansión: la idea de murga significa cada vez más cosas e incluye expresiones cada vez más diversas en distintas partes del país y del mundo. Sin embargo, algunas características que se repiten en los diferentes conjuntos y se sostienen a través del tiempo permiten esbozar una definición del género. La murga² de Montevideo es una expresión artística que incluye canto (especialmente por medio de un *contrafactum* musical), humor y crítica.

Este género carnavalesco es conceptualizado por Gustavo Remedi (2001) como parte del “teatro del carnaval” que constituye un “género teatral por derecho propio” (pp. 146-147). Los cuplés de la murga –que suelen ser varios en cada espectáculo– pueden entenderse como pequeñas escenas que se cantan, enfocadas en temas de actualidad. Por otra parte, el *salpicón* o *popurrí*, que también compone este tipo de teatro, propone un repaso, igualmente cantado, de noticias recientes. La murga es hoy un género artístico de raíces populares, y no requiere educación formal ni una trayectoria específica en música o artes escénicas para practicarlo.

Este trabajo presenta, entonces, una exploración para entender la murga montevideana como una forma del teatro periodístico. Con tal propósito, se realiza un breve repaso conceptual de éste como expresión del teatro del oprimido se presentan ejemplos de espectáculos recientes de murga montevideana que utilizan las distintas técnicas del teatro periodístico y se reflexiona sobre las posibilidades de participación en la murga para encontrar puntos de encuentro con la propuesta de teatro hecho por el pueblo que plantea Boal.

El teatro periodístico como técnica de teatro popular

El teatro es entendido por Augusto Boal (2015) como “necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del ser humano y el teatro es una de ellas” (p. 17). El dramaturgo, director de teatro y pensador brasilero concibe el teatro como un arma, utilizada por las clases dominantes para ejercer su dominación, pero que también puede transformarse en liberadora mediante la creación de nuevas formas teatrales. A través del análisis de distintas experiencias de teatro latinoamericano popular del siglo xx, Boal (2015) identifica

² El término “murga” se utiliza tanto para referirse al género carnavalesco como para designar a los grupos que lo desarrollan. Es decir, se denomina murga tanto a esta forma de teatro como a los grupos artísticos que crean los espectáculos y los ponen en escena.

la destrucción de las barreras creadas por las clases dominantes. Primero se destruye la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad [...] Luego, se destruye la barrera entre protagonistas y coro: todos deben ser, a la vez, coro y protagonistas [...] Así tiene que ser la “poética del oprimido”: la conquista de los medios de producción teatral (p. 18).

Es en este marco que Boal (1982) propone el teatro periodístico como una vía para desmitificar la supuesta objetividad del periodismo, una experiencia en la que “el pueblo es agente creador, no sólo inspirador o consumidor. Es activo: *produce teatro*” (p. 46). Tal como su nombre lo indica, esta forma de teatro tiene por objeto la prensa, pero también se preocupa por los modos de producción del arte:

se propone demostrar que el teatro puede ser practicado por cualquier persona (aunque no sea un “artista”), en cualquier lugar (aunque no sea un “teatro”) [...] También podemos representar y defender nuestras ideas en el teatro sin que sea necesario recibirse en una academia de arte dramático (Boal, 1982, p. 48).

Es así que todo tema se vuelve potencialmente teatral y puede ponerse en escena bajo la premisa de la “desmitificación y desmontaje de las técnicas habituales del periodismo” (Boal, 1982, p. 49). La aplicación de las técnicas del teatro periodístico no se reduce a la prensa, y puede utilizarse para otro tipo de textos siempre que sea con dicho fin.

Para mostrar el grado de ficción involucrado en las noticias, discursos, actas y textos escritos diversos que pueden ser objeto de esta forma de teatro, Boal (1982) propone once técnicas distintas: lectura simple, lectura complementada, lectura cruzada, lectura con ritmo, lectura con refuerzo, acción paralela, histórico, improvisación, concreción de la abstracción, texto fuera de contexto e inserción dentro del verdadero contexto.

Sabrina Speranza (2019) identifica en el grupo soviético Blue Blouse, creado por estudiantes del Instituto Periodístico de Moscú en 1923, y en sus espectáculos de Living Newspaper un antecedente relevante para comprender el teatro periodístico de Boal. Los espectáculos de Blue Blouse –y de las compañías subsiguientes, inspiradas en el grupo original– son definidos por František Deák (1973) como una presentación de eventos sociopolíticos de actualidad a través de diez o quince números cortos, con el objetivo de interesar y divertir a una gran audiencia. Entre las técnicas que utilizaban se encuentran las piezas cómicas breves sobre temas domésticos e internacionales, la composición o animación de pósters en escena, los números musicales y las proyecciones fílmicas (Deák, 1973).

Cabe destacar que, aunque Boal no asocia en su propuesta el teatro periodístico con las formas carnavalescas, sí incluye a estas últimas dentro de las técnicas latinoameri-

canas del teatro popular. Es así que Boal (1982) define a las murgas, junto a las escuelas de samba, como

una de las formas teatrales más simples, en las que el pueblo manifiesta libremente sus ideas y emociones. Es, de todas las formas teatrales, la más “colectiva”, la que más inspira y estimula el trabajo en conjunto. Surge naturalmente en todas las manifestaciones populares festivas, y puede o no ser sistematizada por grupos organizados (p. 70).

Se entiende coherente, por tanto, explorar las características de la murga uruguaya como género carnavalesco en relación con el teatro popular y periodístico de Augusto Boal, y con el movimiento Blue Blouse como antecedente.

Similitudes entre el movimiento Blue Blouse y la murga montevideana

A partir de la caracterización del movimiento *Siniaia bluza* (conocido internacionalmente como Blue Blouse) que desarrolla Speranza (2019), como un antecedente relevante para la comprensión del teatro periodístico, resulta de interés identificar puntos de cercanía entre éste y la murga montevideana, en la búsqueda por comprender si es posible pensar a esta última como una forma de teatro periodístico.

Al describir los repertorios del movimiento Blue Blouse, Deák (1973) afirma que se basaban principalmente en eventos sociopolíticos de actualidad, presentados en una forma que apuntaba a la diversión de grandes masas, con un montaje de 10 a 15 fragmentos o momentos cortos utilizando diferentes técnicas. Encuentra entre sus principales formas dramáticas al desarrollo de *sketches* referidos a temas locales e internacionales desde un tratamiento cómico (Deák, 1973). Estas definiciones parecen muy cercanas a la estructura de la murga montevideana, centrada en los cuplés:

Los cuplés son un segmento esencial del género, son la parte más dialogada, mimética (en vez de narrada) y “teatral” (Diverso 1989, 2014), y son actuados por “los cupleteiros”, actores cómicos de carnaval, que se desprenden del coro. Los actores de cuplé hacen personajes dobles y triples, como en la Commedia dell’Arte, o en los casos de Chaplin o Cantinflas. Aquí, el actor actúa de sí mismo (de su propia persona artística), de murguista y cupletero y del personaje que le toque hacer en el cuplé (Remedi, 2021, pp. 471-472).

La utilización de formas musicales en el repertorio del movimiento Blue Blouse, como canciones populares y folclóricas para satirizar tópicos de actualidad (Deák, 1973), resulta similar al popurrí de las murgas montevidéanas, definido por Remedi (2021) como una serie de “cuartetos de crítica variada, medio bailadas, medio gestualizadas” (p. 471). Sobre la murga y otros géneros del carnaval montevidéano, afirma Alfaro (2016):

Junto a la afición por la sátira de costumbres, a lo largo de la historia nuestro carnaval ha demostrado y sigue demostrando un singular apego por los avatares de la escena política y por la crítica y la parodización de sus protagonistas y de sus conflictos (p. 46).

Esta caracterización del fenómeno reafirma sus similitudes con el énfasis en la parodia y los temas de actualidad de los repertorios presentados por las compañías del movimiento Blue Blouse (Deák, 1973). Otros recursos implementados por estos grupos también aparecen en distintos espectáculos recientes de murga montevidéana.

Las formas derivadas de la danza, la gimnasia y la acrobacia que desplegaban los grupos Blue Blouse en escena (Deák, 1973) son recursos que algunos conjuntos de murga deciden integrar en sus espectáculos. Un ejemplo puede encontrarse en murga *A Contramano* en el año 2003 (croata 845, 2016b) y en su cuplé de “Filomeno Delgado, equilibrista desequilibrado”, en que el murguista Albino Almirón canta numerosas estrofas colgado cabeza abajo para criticar la realidad uruguaya mediante un retrato del mundo del revés, mientras realiza otras acrobacias en escena.

En la diversidad de propuestas estéticas que presentan los conjuntos de murga montevidéana, se identifican también distintos casos que recuerdan a las técnicas derivadas de las artes plásticas, como el póster animado, la composición de pósters en escena y recursos similares utilizados por los Blue Blouse (Deák, 1973). Un ejemplo es el espectáculo de murga *La clave*, presentado durante el carnaval montevidéano de 2017 (Tenfieldoficial, 2017), escrito por Martín Sosa, Christian Ibarzabal y Gerardo Dorado. En un fragmento sobre los discursos de los políticos, la murga utiliza una serie de carteles con frases que van cambiando su sentido según el orden en que se coloquen, para construir narrativas sobre la situación sociopolítica del país.

Es posible, entonces, afirmar que existen múltiples similitudes entre la propuesta de las compañías del movimiento Blue Blouse, antecedente del teatro periodístico, y los espectáculos de las murgas montevidéanas de este siglo, tanto en su estructura como en la diversidad de recursos desplegados en escena.

Uso de técnicas del teatro periodístico en las murgas

A continuación, se presentan algunos ejemplos de espectáculos de murga montevideana del siglo XXI en los que se identifica la utilización de técnicas del teatro periodístico, tal como fueron definidas por Boal. No se trata de una sistematización exhaustiva de todas las ocurrencias o usos posibles de cada técnica, sino que se busca ejemplificar distintas formas en que algunas de las prácticas del teatro periodístico pueden identificarse dentro de los códigos de la murga como género. El objetivo de este apartado es demostrar que existen variados ejemplos de espectáculos de murga montevideana en los que se utilizan técnicas propias del teatro periodístico de Boal. Veamos cada una de ellas.

Lectura simple

La técnica más elemental del teatro periodístico propone, simplemente, leer la noticia “lisa y llanamente, sin comentarios. Consiste en extraer la noticia de la diagramación impuesta por el dueño del diario y leerla en voz alta. La noticia quedará así diagramada por la propia realidad objetiva, presente” (Boal, 1982, p. 51). Este recurso suele utilizarse en espectáculos de murga, al presentarse un fragmento de titular o declaración de alguna figura pública en el marco de un cuplé sin explicitar la crítica, la cual se genera a partir del contexto del espectáculo.

Un ejemplo claro de esta técnica puede identificarse en el cuplé del lenguaje, presentado por el grupo de murga Gente Grande durante su espectáculo 2024, escrito por Sofía Zanolli Sánchez, Matías Canzani Fernández, Joaquín de León Sena, Eugenia Globski Papaleo, Javier López Cleffi y Nicolás Rodríguez Ferreira. Tras varios chistes cantados sobre las “palabrotas” en la infancia, el coro entona:

Decir cosas feas es asunto grave
Antes de decirlas, es mejor callarse (Tenfieldoficial, 2024b, 6m10s).

Uno de los murguistas, ubicado en un extremo del escenario, comienza a dialogar con el resto del coro de murguistas, que contestan a sus preguntas con un grito y un movimiento exagerado de pierna al ritmo de la batería:

—Ah, cosas feas, como por ejemplo, a ver, ¿decir feiná?
—¿Fermacia?
—O como dijo el honorable fiscal Zubía, retrucando, que hay niñas de doce, perdón, de once años que están contentísimas de ser violadas... (Tenfieldoficial, 2024b, 6m16s).

Lo que la murga *Gente Grande* desarrolla es una lectura simple de las declaraciones del político y exfiscal uruguayo Gustavo Zubía en un programa matutino de televisión, donde dijo que existen casos en que “la mujer tiene 12 años y está contentísima de mantener relaciones con individuos de 26 años” (Desayunos Informales, 2024, 27m6s), entre otros comentarios del estilo.

La repetición de estas declaraciones en la murga, sin ningún otro recurso extra ni modificación, contribuyen a constituir este tipo de representación teatral, que puede entenderse como un ejemplo de aplicación de los principios de la lectura simple del teatro periodístico.

Lectura cruzada

En la aplicación de esta técnica propuesta por Boal (2015), “dos noticias son leídas en forma cruzada, una echando luz sobre otra, explicándola, dándole una nueva dimensión” (p. 52). Al ser presentadas de esta manera, “complementan el sentido la una de la otra” (Boal, 1982, p. 55).

Durante el carnaval 2003, en medio de una brutal crisis económica y social a nivel nacional, el grupo de murga Diablos Verdes presentó su espectáculo *La caldera de los diablos*. Con textos de Leonardo Preziosi, la murga obtuvo el primer premio en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. En su cuplé, el personaje del pecador es enviado a la cárcel de los pobres por su primer apellido, Álvarez, y luego a la cárcel de los ricos por su segundo apellido, Peirano.³

La murga aparece en escena vestida con chalecos a franjas negras y blancas, y gorros tipo quepis sin visera con el mismo estampado, una caracterización que recuerda a los uniformes que utilizan las personas presas en los dibujos animados. El coro presenta la cárcel de los pobres como un lugar donde los presos adelgazan y los motines son moneda corriente:

Porque en la cárcel de los pobres solamente tenemos hambre, todos los días hambre,
y con el señor ministro del interior tenemos mala onda, mala onda
Ay, ay, ay, ay, realmente la estamos pasando mal, muy mal, muy mal (croata845, 2016a,
19m52s).

³ En el año 2002, algunos meses antes de comenzar el carnaval en que Diablos Verdes presentó este espectáculo, los hermanos Peirano fueron detenidos por fraude bancario, responsables de una crisis que perjudicó fuertemente a la sociedad uruguayana.

Unos instantes después, cambian sus chalecos a franjas por esmóquines, y los gorros de preso por coronas doradas, y entonan la misma melodía de antes para cantar sobre la cárcel de los ricos como un lugar para engordar con amigos, ladrones de guante blanco:

Porque en la cárcel de los ricos solamente tenemos fiesta, toda la noche fiesta, y con el señor ministro del interior tenemos buena onda, buena onda
Cárcel central, acá los ricos no pasan tan mal, gozar, gozar (croata845, 2016a, 21m23s)

A continuación, el coro de la murga le indica a Álvarez Peirano que debe pasar “un ratito en cada lado”. El coro aparece en escena y se coloca en friso, algunos utilizan los chalecos a franjas mientras que otros llevan los esmóquines. Los murguistas alternan entre los gorros y las coronas, quitándose y colocándose cada accesorio al mismo tiempo, de forma coordinada, mientras cantan a coro con la melodía de “La rastrojera” (Velázquez, 1996):

[Utilizando las coronas] Unos muchos
[Las cambian por gorros] Y otros nada y eso no es casualidad
[Coronas] Alimentos de primera / [Gorros] De segunda calidad
[Coronas] Qué linda que está la cárcel / [Gorros] Qué feo que es el penal
[Coronas] Tenemos muchas visitas / [Gorros] Nadie viene a visitar
[Coronas] Queremos whisky / [Gorros] Queremos pan
[Coronas] Qué lindo es todo / [Gorros] No aguanto más
[Coronas] Un abogado / [Gorros] ¿En dónde está?
[Coronas] Pagué la fianza / [Gorros] No salgo más
[Coronas] Muy rico todo / [Gorros] Quiero morfar
[Coronas] Tomá un billete / [Gorros] Tomá un puñal
[Coronas] Mañana salgo / [Gorros] Me quedo acá
[Coronas] Qué divertido / [Gorros] Voy a llorar (croata845, 2016a, 22m10s).

Esta forma de diálogo que propone Diablos Verdes entre la cárcel de los ricos y la cárcel de los pobres contrapone las distintas situaciones de las personas privadas de libertad en Uruguay mediante la alternancia de descripciones, con un ritmo rápido y el recurso de cambio de gorros para señalar cada referencia. Esta forma de lectura cruzada permite un complemento de los sentidos que explicita la desigualdad.

Lectura con ritmo

Afirma Boal (1982) que “todo ritmo ‘filtra’ la noticia según las connotaciones que generalmente se [le] atribuyen” (p. 55), por lo que utilizar un determinado ritmo para leer una noticia “funciona como ‘filtro’ crítico de la noticia, revelando su verdadero contenido oculto en el diario” (2015, p. 52).

La propuesta de lectura con ritmo del teatro periodístico está fuertemente asociada con el acto de develar un significado oculto, algo que está activamente escondido. En las murgas montevideanas, esta técnica suele utilizarse con fines humorísticos y para presentar una crítica más velada.

Un ejemplo puede encontrarse en el cuplé sobre las *hinchadas* de fútbol del espectáculo 2016 de murga joven *La castrada*, escrito por Javier López Cleffi, Juan Manuel López, Pablo Colacce, Ivan Meresman Higgs, Santiago Cabezudo, Martina Bucheli, Maximiliano Boiani, Pedro Goloubinsteff y Alejandro Peluffo. Un detective, personaje hilo-conductor de la obra, recibe un llamado telefónico del gobierno, que desea aprovechar la desaparición de una serie de bombos para implementar un plan contra la violencia en el deporte. Un murguista aparece en escena y comienza a recitar en el tono de voz que suelen usar los locutores de radio:

En el marco de la búsqueda de la erradicación de la violencia en los escenarios del fútbol local, donde es evidente que el proteccionismo no ha dado resultados claros, generando así un efecto bola de nieve me derrito en tu piel si me tienes, el gobierno propone regularización. Una medida que busca cambios en los cantos de las hinchadas con el fin de evitar la estigmatización, darle a tu cuerpo alegría, Macarena ¡aaagh!, y fomentar una convivencia más armónica. A continuación, los dejamos con los primeros resultados de este plan piloto (TV Ciudad, 2017, 13m59s).

La inclusión de fragmentos de letras de canciones bailables, pero despojadas de su ritmo original durante el recitado (“bola de nieve me derrito en tu piel si me tienes” y “dale a tu cuerpo alegría, Macarena”) se presenta como indicio de lo que sigue. La murga aparece en escena vistiendo camisetas de distintos cuadros de fútbol y corbatas blancas. Se colocan en friso y sostienen libros en sus manos. Un murguista relata, en voz solemne:

¿Cómo me voy a olvidar cuando matamos una gallina? ¿Cómo me voy a olvidar? Fue lo mejor que me pasó en la vida (TV Ciudad, 2017, 14m16s).

El coro comienza a cantar letras reales de canciones que utilizan las hinchadas de fútbol uruguayo –cargadas de machismo, homofobia y aporofobia– con las melodías de “Canción

para mi muerte” (García y Mestre, 1972) y “El país de las maravillas” (Buscaglia y Moreira, 1985). La murga canta en tono suave y apacible, en postura solemne, lo que contrasta fuertemente con las letras violentas de las hinchadas:

Yo paro en una banda que es la más loca de todas
La que lo sigue al bolsilludo con el vino y con la droga
Para salir campeón
Y tú verás que hay que poner más huevo
Vamo' a matar a un manya y quemar el Cerro (TV Ciudad, 2017, 15m13s).

La lectura de las canciones de *hinchadas* del fútbol uruguayo con ritmos suaves y en tono solemne “filtra” las letras con nuevas connotaciones. No se trata en este caso de revelar una verdad oculta, sino de explicitar el nivel de violencia que estas canciones conllevan, y también de generar una situación o abordaje humorístico de la temática.

Lectura con refuerzo

A partir de la propuesta de Boal, Speranza (2019) define la lectura reforzada como la incorporación de canciones populares, *jingles* o publicidades en el relato de la noticia para facilitar un mejor entendimiento de la historia o el hecho. Un ejemplo de esta técnica puede encontrarse en el espectáculo 2020 presentado por el grupo de murga La Mojigata, puesto en escena tres meses después de las elecciones nacionales que dieron por ganadora a una coalición de partidos de derecha tras quince años de gobiernos del Frente Amplio, de tendencia progresista.

Este espectáculo tiene por nombre *La batalla cultural* y utiliza en distintos momentos la música (y parte de la letra original) de “La ola esperanza”, el *jingle* oficial de campaña del Frente Amplio. La propuesta comienza con una melodía de tono meloso y las siguientes estrofas:

Soy el mañana del mundo
De mí nació la esperanza
Porque es hermoso el futuro
Pero pa' todos no alcanza
Y nuestro mensaje cien por ciento amor
Y la cagamos con el margen de error (Tenfieldoficial, 2020, 0m35s).

Este inicio del espectáculo puede interpretarse como una referencia a la campaña del Frente Amplio durante 2019: el mensaje “cien por ciento amor” y la palabra “esperanza” re-

cuerdan al *jingle*, mientras que el “margen de error” parece vincularse con el relativamente pequeño margen de votos por el que la coalición de partidos de derecha obtuvo su victoria electoral. Este encuadre temático es relevante para comprender el uso de “La ola esperanza” en *La batalla cultural*.

El primer cuplé comienza con la murga en friso relatando una lista de motivos para estar “desencantados” con el Frente Amplio. El coro canta:

Cuando vengán a buscarnos pa’ la próxima elección
Hay que decirle en la cara que así no... (Tenfieldoficial, 2020, 7m13s)
Y la estrofa se interrumpe en la mitad, cuando el mismo coro comienza a cantar el *jingle*:
Vení, vení con lo bueno... vamo’
Vamos a hacerlo mejor, vamos a hacerlo mejor
Somos la ola esperanza... (Tenfieldoficial, 2020, 7m22s).

Tras un nuevo corte abrupto, la murga continúa cantando inmediatamente después con la melodía inicial:

A mí no me digas foca
No lo voy a permitir
Porque yo tengo autocrítica
Cualquier espanto no voy a aplaudir (Tenfieldoficial, 2020, 7m33s)

Comienza así una suerte de diálogo del coro de la murga consigo mismo, en el que las críticas al gobierno frenteamplista se ven interrumpidas por fragmentos del *jingle* de campaña, mientras se va construyendo un relato sobre el proceso de las elecciones y el crecimiento en la intención de voto de los partidos de derecha. La utilización de esta melodía, claramente identificable por el público local y con letra original, refuerza la temática que La Mojigata aborda en su cuplé sobre la campaña electoral del año previo. Pero no es únicamente en este fragmento del espectáculo que la murga usa el *jingle*.

La melodía de “La ola esperanza” aparece también en un cuplé que propone con ironía “desembarcar en el interior” para ganar la “batalla cultural”, y en el cuplé dedicado al “pastor Beracca” y su bancada parlamentaria evangelista.

Puede entenderse que el uso del *jingle* de la campaña frenteamplista que hace murga La Mojigata en diversos momentos de su espectáculo 2020, centrado en la idea de “batalla cultural” y la campaña del año anterior, aporta a la comprensión del espectáculo y a su cohesión, constituyéndose como una aplicación de los principios que guían la técnica de lectura reforzada.

Improvisación

Boal (2015) plantea que en esta técnica “se improvisa escénicamente la noticia para explorar todas sus variantes y posibilidades” (p. 52), y que “puede ser hecha a partir de un guion o no” (1982, p. 59). Un ejemplo de improvisación como forma de teatro periodístico corresponde a una escena presentada a mediados del siglo xx por Club de Teatro de Montevideo, en la cual “el público estimulaba a los actores y se producía una especie de ‘dramaturgia colectiva’ en la que el elenco y el público en conjunto escribían las escenas” (1982, p. 59).

La improvisación en escena es un recurso bastante común en la murga, utilizado por los cupleteros y cupleteras, principalmente en los momentos de diálogo hablado, con el que incorporan diferentes temas o chistes de actualidad en la puesta de cada espectáculo. Suele tratarse de improvisaciones breves y bastante puntuales, de unos pocos segundos.

La idea de “mecha” como agregado breve al espectáculo, improvisado en el momento o planificado previamente para una actuación puntual, está prevista en el reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, que al definir las características de la murga como género indica: “Las ocurrencias o mechas improvisadas que surjan de la escena serán un elemento positivo, pero las mismas no tendrán especial incidencia en la calificación del jurado” (Intendencia de Montevideo, 2019).

Un ejemplo bastante particular de improvisación en el género murga puede encontrarse en el espectáculo *Hagamos un pacto*, presentado en el carnaval 2024 por murga Mi Vieja Mula. En los primeros minutos, el cupletero (y letrista de la murga) Sebastián Mederos Plachot interpreta a un letrista de carnaval que decide hacer un pacto con el diablo para generar cuartetas de murga al instante sobre los temas que el público proponga:

Estoy un poco nervioso, alegre y confundido
Tal parece que hay un *chat* que escribe lo que le pido
Usted proponga el tema y tan solo en un instante
La inteligencia me dará la letra para que cante (Tenfieldoficial, 2024a, 7m12s).

Mientras el coro continúa cantando sobre inteligencia artificial y carnaval, el cupletero-letrista baja del escenario y le pide a alguna persona del público que proponga un tema para que la murga critique, introduce el tema en un celular que lleva en la mano y canta la cuarteta que la aplicación de inteligencia artificial le genera.

Se trata de una forma bastante particular de improvisación, en la que se utiliza la aplicación como recurso para crear lo que la murga canta. Esto se enmarca en una reflexión sobre las herramientas de “inteligencia artificial” y una fuerte crítica al uso indiscriminado de esta tecnología en el arte.

Otro ejemplo particular de improvisación como técnica es el cuplé de “La tapadita” que integra el espectáculo *¿Quién da más?*, del grupo de murga Asaltantes con Patente, puesto en escena durante el 2023 con textos de Camilo Fernández, Christian Ibarzabal y Maximiliano Pérez Tellería.

Este cuplé tiene además la particularidad de centrarse en el “blindaje mediático” como problema y objeto de crítica. En él, Asaltantes con Patente entona con su canto una lista de noticias de corrupción e inoperancia del entonces gobierno, y las plantea como sucesivas operaciones de distracción, en un ritmo cada vez más acelerado:

Con el blindaje hay que estar re mil atento
No hay que olvidar que es pa’ tapar que el presidente
En una nota que brindó en su momento
Se le notaba la pelada incipiente
Y pa’ tapar ese momento vergonzoso
Salieron con la información de que a su perro
Le destinaba una cifra extravagante
Y que a las ollas [populares] le mandaba cuatro puerros (Tenfieldoficial, 2023a, 12m29s).

Se siguen así distintos escándalos y hechos de actualidad que la murga va nombrando, como excusas “pa’ tapar” cada suceso mencionado en la estrofa anterior:

Y pa’ taparlo salta lo de Montepaz
Y pa’ taparlo hubo faltantes de remedios
Y pa’ tapar fundieron Casa de Galicia
Y pa’ taparlo persiguieron a los medios (Tenfieldoficial, 2023a, 13m54s).

Hasta que finaliza el cuplé:

Pero por suerte acá estamos bien despiertos
Y no nos vamos a olvidar que este torrente
De información que es puro humo irrelevante
Es pa’ tapar lo de la pelada incipiente (Tenfieldoficial, 2023a, 14m2s).

Al avanzar el carnaval la murga modifica la propuesta, agregando nuevas líneas “pa’ tapar” a partir de sucesos de actualidad que cantan en los tablados, los cuales quedan plasmados también en su actuación durante la segunda ronda del Concurso Oficial:

Y pa' tapar saltó que el agua que es del pueblo
La privatizan a espaldas de la gente
Y pa' tapar quisieron fichar celulares
De estudiantes, funcionarios y docentes
Y pa' taparlo hicieron renunciar a Ache
Y Abdala del PIT CNT fue investigado
Y pa' tapar Colonia está sin guardavidas
Y pa' taparlo Peña no era licenciado (Tenfieldoficial, 2023b, 14m39s).

Tras esta segunda actuación, *Asaltantes con Patente* incorpora nuevas estrofas a su cuplé, que canta en los tablados descentralizados de Montevideo y presenta también en la tercera rueda del Concurso Oficial:

Y pa' tapar Fosatti le da cuatro años
Y pa' tapar le hacen la cama a Leal
Y menos mal que solamente hay tres ruedas
Porque si no esta parte no termina más (Tenfieldoficial, 2023c, 14m59s).

Si bien este ejemplo no implica una improvisación en escena, se entiende que este proceso de ajuste del espectáculo a partir de nuevos sucesos y noticias de actualidad, que se van incorporando a medida que avanza el carnaval, puede considerarse una aplicación particular de los principios que guían esta técnica del teatro periodístico.

Concreción de la abstracción

Boal (1982) define la concreción de la abstracción como una técnica que se vale de analogías o símbolos para tornar visibles “determinadas palabras o hechos que, por exceso de uso, han perdido la capacidad de despertar en el lector o en el espectador las emociones correspondientes” (p. 61). Propone encontrar una “imagen viva” que concrete escénicamente lo abstracto de ciertas palabras “muertas o gastadas” (p. 61).

Un ejemplo de concreción escénica de la abstracción puede encontrarse en el cuplé del derrame, perteneciente al espectáculo 2023 de la murga Queso Magro. Aproximadamente en la mitad de la actuación, el escenario queda vacío y aparece un murguista festejando. El resto del conjunto vuelve al escenario y dos de los murguistas dialogan:

—¡Es hoy! ¡Es hoy!
—Pará, Nico, no se entiende. ¿Qué es hoy?

—¡Hoy es el día del derrame, Martín!
—¿Lo qué?
—La teoría del derrame, Martín, ¿no la conocés?
—¿Cuál? ¿La que dice que a corto plazo hay que bajarle los impuestos a los más ricos y a las grandes empresas porque eso a largo plazo va a aumentar el bienestar de todo el pueblo?
—¡La tenés perfectamente!
—No, no tengo ni idea
—¡Sí, Martín! ¡Y es hoy! ¡Hoy es el día del derrame! (Tenfieldoficial, 2023d, 31m23s).

El coro se posiciona en friso sobre el escenario, y la murga comienza a cantar en tono de celebración aplicando un *contrafactum* musical a “La llamada” (Ferreira, 1957-1962):

Se viene el derrame, se puede sentir
Al fin el que más tiene ya va a repartir
Se dice que el derrame traerá bienestar
Porque la copa se va a desbordar
Por fin le llega al pueblo lo que se anunció
Es una teoría que alguno inventó
Es el capitalismo que funciona así
Y ahora al fin va a tocarme a mí (Tenfieldoficial, 2023d, 31m55s).

Tras algunas estrofas adicionales que remarcan el tono celebratorio, la murga comienza a correr por el escenario con copas alzadas, buscando dónde es que va a caer el derrame. Las luces bajan, el escenario queda casi a oscuras y el conjunto se coloca nuevamente en friso para comenzar a cantar con la melodía de “Querría” (Gómez Canca, 2015). A ritmo melancólico, que se contrapone al tono festivo del inicio del cuplé, las letras comienzan a referirse a una espera cargada de sed:

Querría yo creer en la mentira
De sentarme acá a esperar que derrame desde arriba
Sigo esperando la vida entera
Sigo soñando, quedando afuera (Tenfieldoficial, 2023d, 33m48s).

Con copas en el aire, la murga concreta lírica y escénicamente la idea abstracta que propone la teoría económica del goteo o efecto derrame:

Que acá estamos mirando la fiesta y muriendo de sed
Y mientras algunos se dan la gran vida, yo sigo esperando según tu teoría
Lo que a vos te sobra capaz se derrama algún día (Tenfieldoficial, 2023d, 34m36s).

Es posible identificar en este fragmento una aplicación de los principios que guían la técnica de la concreción de la abstracción. A partir de testimonios de quienes integran la murga, también se detectan otros principios del teatro periodístico en este cuplé, específicamente en cuanto a su construcción.

El espectáculo 2023 de Queso Magro fue creado en forma colectiva, con un equipo de cinco integrantes que se encargó de escribir las letras en diálogo constante con el resto de las personas que forman la murga. Sobre el cuplé del derrame, particularmente, sus creadores destacan una lógica de ida y vuelta:

Lo bueno que tenemos es que sabemos desapegarnos de las cosas que lleva cada uno. Se cambia, se retoca, no importa quién dijo qué [...] Cuando volcamos algo ya armado, lo barajamos de nuevo y lo reescribimos. Pasó este año con el cuplé del derrame. Lleva mucho tiempo de creación colectiva, pero al darle forma desde distintos ángulos, desde diferentes lados del humor, sale mejor (Hugo como se cita en Silva, 2023).

La concreción de la abstracción se materializa, entonces, a través de la utilización de recursos propios de la murga montevideana como el *contrafactum*, la puesta en escena y el canto coral, en un espectáculo creado en forma colaborativa.

Mediante los ejemplos presentados en este apartado, se identificaron variados usos de las técnicas propias del teatro periodístico en espectáculos de murga montevideana. Se destaca, también, que varios de los espectáculos citados fueron creados por amplios equipos de letristas, en lógicas no necesariamente colaborativas, pero sí de trabajo colectivo, al menos en algún grado. Estos casos permiten afirmar una cercanía entre los recursos del teatro periodístico de Boal y el tratamiento de las noticias de actualidad que realizan las murgas montevideanas.

¿Cualquiera puede hacer murga?

La idea del teatro periodístico se enmarca en la consigna de un teatro popular, que pone a disposición herramientas para que el pueblo pueda hacer teatro. Para explorar la concepción de la murga montevideana como forma de teatro periodístico no alcanza con identificar la utilización de sus técnicas dentro de los espectáculos, sino que es necesario también

preguntarse si el género habilita la participación popular desde un rol creador, tanto desde una perspectiva histórica como en el contexto actual. Al plantear las técnicas del teatro periodístico, Boal (1982) parte de la premisa de que

todas las personas son potencialmente “artistas de teatro”, así también todos los espacios son potencialmente “espacios dramáticos” y todos los temas son potencialmente “temas teatrales”. Todo puede ser teatralizado: las noticias de los diarios, los discursos políticos, los *jingles*, los libros didácticos [...] la Biblia, las películas documentales, las estadísticas, etc. (pp. 48-49).

En este mismo sentido parecen ir las conceptualizaciones de Remedi (1996) acerca del “modo murguero” de reelaborar la experiencia social “mediante la manipulación de múltiples códigos simbólicos –provenientes del discurso oficial, de los medios de comunicación de masas, de la cultura de la calle, de la experiencia cotidiana, del folclore y la tradición cultural–” (p. 11).

El empleo de estos códigos en la búsqueda de una “expresión, representación y crítica de la experiencia social, de participación masiva en las clases populares” (Remedi, 1996, p. 11), resulta cercano a la propuesta del teatro periodístico, en la medida en que es un proceso mediante el cual el pueblo tiene la posibilidad de adueñarse de las técnicas de diagramación propias del periodismo “y utilizarlas como armas de lucha por su propia liberación” (Boal, 1982, p. 50).

Rastrear los orígenes de la murga montevideana para intentar comprender su carácter popular no resulta sencillo. Alfaro (2017) problematiza el relato fundacional de la murga Gaditana que Se Va como supuesta cuna de este género carnavalesco uruguayo a principios del siglo xx, y encuentra numerosas incongruencias y contradicciones.

La afirmación, tan difundida popularmente, de que la murga viene de Cádiz, España, resulta más cercana al mito que a la historia. Basta destacar, a efectos de este trabajo, el señalamiento de Alfaro (2008) sobre las expresiones artísticas del carnaval bárbaro de finales del siglo xix involucradas en el proceso de surgimiento de la murga:

En aquellas décadas de excesos y desbordes lúdicos, el carnaval asumió la forma de una diversión masiva y niveladora en la que todo el mundo dejaba de lado obligaciones y jerarquías para entregarse por entero a un juego del que participaban pobres y ricos, blancos y negros, grandes y chicos, hombres y mujeres, jóvenes y viejos (p. 10).

Sobre los primeros años de la murga montevideana como género carnavalesco, Remedi (1996) plantea que “los integrantes de las murgas eran en su mayoría ciudadanos pertenecientes a la clase trabajadora de bajos ingresos: vendedores de diarios callejeros (canillitas),

peones de barraca de lana o de madera, empleados de ferretería o de frigorífico, albañiles, etcétera” (p. 90).

Cabría preguntarse quiénes creaban esos espectáculos, quiénes escribían las letras y de qué forma, más allá de que los primeros intérpretes de la murga pertenecieran a las clases trabajadoras. Sería interesante comprender, por ejemplo, qué tanto se habilitaba la participación de mujeres en el género murga, entre otras cosas.

Sin embargo, para intentar responder a la pregunta que guía este trabajo, resulta más relevante la situación actual de este género carnavalesco, por lo que se buscará comprender en qué grado la murga montevideana de la actualidad habilita la participación popular en su creación y puesta en escena.

Existen actualmente al menos cinco circuitos de carnaval montevideano en los que participan conjuntos de murga: el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, el Encuentro de Murga Joven, el Carnaval de las Promesas, Carnavalé y Más Carnaval. El Concurso Oficial es, indudablemente, el de mayor visibilidad y circulación, con 15 tableros descentralizados por Montevideo que permanecen abiertos durante todo febrero, y actuaciones que se transmiten en vivo por televisión y plataformas digitales desde el Teatro de Verano.

Se trata de ambientes diversos, algunos de carácter público, otros autogestionados, con distinto grado de participación de organizaciones vecinales y de empresas con fines de lucro, y permeados en mayor o menor medida por dinámicas de competencia. Existen conjuntos de murga que participan en más de un circuito, conjuntos que migran de un circuito a otro, y murgas que sólo se involucran en uno de los espacios durante toda su historia.

En relación con los diferentes ámbitos del carnaval montevideano y sus lógicas, pueden identificarse también distintos modelos de organización que se dan en los conjuntos: algunas murgas tienen “dueño” o “dueña”,⁴ mientras que otras funcionan de manera cooperativa. Los ejemplos utilizados en este trabajo corresponden a conjuntos diversos en sus dinámicas de funcionamiento y en los ámbitos del carnaval que habitan.

Las formas de creación de los espectáculos que desarrollan las murgas cooperativas presentan cierta coherencia con los principios que plantea el teatro popular de Boal. Esto se puede ver en la conformación de las comisiones de letras, donde se escribe colaborativamente, y de importantes espacios de diálogo con todo el colectivo.

A continuación, se exploran los procesos de escritura y creación de espectáculos llevados a cabo por dos murgas cooperativas, ambas surgidas en el Encuentro de Murga Joven

⁴ El rol de “dueño” o “dueña” corresponde a la persona que posee el título de propiedad del conjunto y registra a la murga ante los organismos pertinentes. Según el grupo de murga, puede solaparse o no con el rol de dirección artística.



Imagen 1. Espectáculo de murga Gente Grande. Teatro de Verano de Montevideo, enero de 2024. Fotografía de Camilo López-Moreira.

durante las primeras dos décadas del siglo XXI, y que actualmente participan en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas.

Este recorrido por ámbitos del carnaval montevideano es el más habitual para murgas que se organizan en formato cooperativo y que desarrollan colectivamente sus procesos de creación. En el caso de murga Gente Grande, existe una “comisión de letras” con varios integrantes del colectivo que escriben de forma colaborativa:

Es un trabajo totalmente en equipo. Cien por ciento, cien por ciento. Te diría yo que del... de todo el libreto, no hay nada que sea de un individuo que haya presentado esto y hayamos dicho sí. Todo tiene un gran filtro y una reescritura colectiva, prácticamente todo. Solemos trabajar mejor cuando alguien trae una pieza, y trabajar en base a esa pieza es por lo general lo que nos termina dando más resultados, termina siendo más eficiente que escribir de cero. Pero de hecho igual lo hemos hecho (J. L., comunicación personal, 16 de marzo de 2023).

Aparece, como elemento central en murga Gente Grande (ver Imagen 1), la escritura y reescritura colectiva a partir de preocupaciones o intereses que plantea alguna de las personas integrantes de esta comisión. En la murga Cayó la Cabra, los procesos de creación involucran a todo el conjunto de forma más activa, más allá de la comisión específicamente encargada de las letras:

Siempre hubo instancias de tallerear, de hacer cosas juntos, ya sea escénicas, de escritura. Qué tenemos ganas de decir, básicamente. Porque eso hace que después el espectáculo pase por otras partes del cuerpo y de la mente. Siempre la idea es ver ¿qué te pasa a vos?, ¿qué te está preocupando este año?, ¿qué tenés ganas de decir? Es como que lo hacemos medio entre todos. Después hay una comisión que sí centraliza un poco todo eso (M. S., comunicación personal, 20 de abril de 2023).

De acuerdo con quienes integran Cayó la Cabra, cada año se plantean espacios grupales en los que se exploran preocupaciones compartidas por las distintas personas de la murga y temáticas que se desean abordar. Una vez que la comisión elabora las letras del espectáculo, la propuesta vuelve al colectivo completo para una validación o revisión final:

Después, siempre que las letras llegan hay una instancia de compartir eso porque, a veces, yo qué sé, capaz que hay alguien que está cantando y que no está entendiendo lo que se está diciendo, lo que se quiso decir o no está de acuerdo. El intercambio siempre existe, hasta último momento, siempre hay instancia de charlas ya sea taller colectivo, taller de letras, o dentro de la comisión, ajustar y eso (M. S., comunicación personal, 20 de abril de 2023).

Estos testimonios dan cuenta de que, al menos en algunas murgas montevidéanas, la creación de los espectáculos se realiza de forma colectiva, en una búsqueda por promover la expresión de las distintas voces que integran los conjuntos de este género carnavalesco. Es necesario preguntarse, entonces, quiénes son las personas que efectivamente constituyen estos colectivos.

Pese a que varios de los circuitos del carnaval montevidéano son organizados por la Intendencia de Montevideo en su condición de gobierno departamental, no existen registros sistematizados acerca de las personas que participan en los diferentes espacios que componen el fenómeno.⁵ La imposibilidad de caracterizar sociodemográficamente a quienes forman parte de los conjuntos de murga montevidéana dificulta la pregunta acerca del carácter popular del género en los espacios de creación.

Los circuitos del carnaval montevidéano presentan diferentes requisitos formales de ingreso. En el caso del Concurso Oficial de Agrupaciones, es necesario superar una prueba

⁵ El equipo del proyecto “¿La fiesta de quiénes? Relaciones laborales y de género en la murga montevidéana” obtuvo, mediante dos pedidos de acceso a la información pública, los registros que la Intendencia de Montevideo posee en relación con quienes integran los distintos conjuntos participantes del Concurso Oficial de Agrupaciones, específicamente para los años 2023, 2024 y 2025. Estos datos incluían únicamente los nombres de cada persona y, en algunos casos, su rol dentro del conjunto.



Imagen 2. Espectáculo de murga joven La Castrada. Teatro de Verano de Montevideo, noviembre de 2016. Fotografía de Rodrigo Salandrú.

de admisión (que además tiene un alto costo monetario) para poder participar. En el Encuentro de Murga Joven y en el Carnaval de las Promesas existen restricciones etarias, que sólo habilitan la participación de personas menores de cierta edad (ver Imagen 2).

Ninguno de los ámbitos del carnaval montevideano tiene requisitos formales en cuanto a estudios o carrera profesional, y con más de 70 murgas (y más de mil murguistas) presentando sus espectáculos anualmente en los diferentes espacios, resulta verosímil pensar que no todos tienen formación ni experiencia profesional en canto o actuación antes de subir al escenario.

Aunque sobre estas personas murguistas no existen datos precisos que permitan caracterizarlas para comprender si el género habilita (en alguno de sus ámbitos) la participación popular, sí es posible identificar las barreras que impiden la plena inclusión de ciertos grupos sociales en la murga. Por ejemplo, de mujeres e identidades disidentes.

Una de las pocas mujeres que actualmente se desempeña como directora escénica de una murga participante del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, y que cuenta con varios años de trayectoria en el Encuentro de Murga Joven, explica la situación como sigue:

Todas las murgas que vienen del Encuentro se gestaron de forma cooperativa, se gestaron en un espacio donde ya las que estaban eran mujeres, entonces están abiertas a seguir generando espacios para las mujeres. Entonces es lógico que seamos las murgas que tienen más mujeres. Que seamos seis, siete, que haya mujeres dirigiendo, que haya mujeres en la batería, que haya mujeres habitando roles que tradicionalmente son de los varones (c. v., comunicación personal, 22 de marzo de 2023).

La diversidad de colectivos que habitan el Encuentro de Murga Joven incluye tanto murgas exclusivamente conformadas por mujeres y disidencias como murgas mixtas, con distintas proporciones de género. En el caso del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, participan actualmente algunas murgas sin mujeres en escena y otras con planteles casi paritarios a nivel de género, pero la mayoría de los conjuntos están conformados por una mayoría de varones y solamente algunas mujeres:

Pensando en las murgas más tradicionales, que se arman con un dueño o una persona que decide cómo armar [...] hay una cuestión de “ta, tenés que ser la mejor”. Para integrar este coro de murga tiene que ser la mejor cantante del mundo, tiene que ser la mejor cupletera y, si no, no se va a abrir ese espacio. Se pone la vara muy alta cuando lo comparas con otros varones, que capaz que cantan bien, capaz que interpretan bien, pero no se les exige ser los mejores para participar de esa murga. Es como que se pone la vara muy alta, entonces se dificulta mucho el ingreso a esas murgas (c. v., comunicación personal, 22 de marzo de 2023).

Es así que aparecen en algunas murgas “más tradicionales” o murgas “con dueño”, participantes del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, unas restricciones diferenciadas en clave de género, con mayores requisitos para las mujeres que para los varones.

Retomando la propuesta de Boal sobre el teatro periodístico, y la pregunta respecto a quiénes pueden efectivamente hacer murga y representar sus ideas utilizando este género carnavalesco como vehículo en Montevideo, estos testimonios son suficientes para problematizar la hipótesis de la murga como expresión popular en la que “cualquiera” puede convertirse en creador o creadora.

Sería necesario desarrollar una investigación a profundidad sobre las posibilidades de participación de diferentes grupos sociales atravesados por distintas desigualdades para obtener una respuesta cabal a la pregunta de si cualquiera puede hacer murga. Pero estos testimonios y exploraciones incipientes alcanzan para afirmar que los requisitos de participación son más exigentes para mujeres y disidencias en (al menos) algunos circuitos del carnaval montevideano.



Imagen 3. Espectáculo de murga La Mojigata. Montevideo, febrero de 2020. Fotografía de Diego Andrés Martínez.

Por lo tanto, no cualquiera puede hacer murga en cualquier ámbito del carnaval montevideano. Pero sí, ciertos conjuntos y espacios parecen ofrecer dinámicas de construcción colectiva de los espectáculos que resultan coherentes con la propuesta del teatro periodístico como una expresión de creación popular y participativa (ver Imagen 3).

A modo de conclusión

Durante este trabajo se buscó explorar la posibilidad de entender la murga montevideana como una forma de teatro periodístico. Se identificaron varios fragmentos de espectáculos de murga montevideana del siglo xx en que se ponen en juego técnicas del teatro periodístico, en los códigos propios de dicho género carnavalesco, que demuestran la cercanía en el empleo de recursos.

También se encontraron fuertes similitudes entre los elementos de la murga montevideana y los formatos artísticos presentes en los repertorios del grupo soviético Blue Blouse, antecedente del teatro periodístico. Es posible afirmar, a partir de lo analizado en este artículo, que la murga montevideana podría pensarse como una forma particular de teatro periodístico a nivel de recursos escénicos y tratamiento de las noticias de actualidad.

En cuanto a la concepción del teatro periodístico como una apropiación de las “técnicas ficticias de la diagramación [que] son utilizadas por los señores en contra del pueblo” para

“utilizarlas como armas de lucha por su propia liberación” (Boal, 1982, p. 50), sería necesario continuar indagando en las complejidades de la murga montevideana como fenómeno para comprender las posibilidades reales de participación que ofrece el género en su diversidad de ámbitos y circuitos.

Sin embargo, se identifican algunos conjuntos particulares, especialmente en los ámbitos menos mediados por las lógicas de competencia que existen dentro del carnaval montevideano, donde proliferan dinámicas de construcción colectiva de espectáculos que son coherentes con la propuesta participativa y popular del teatro periodístico.

En conclusión, considerando la complejidad de condiciones que atraviesan la murga montevideana, así como su diversidad artística, existen fuertes elementos de cercanía que permiten pensar este género carnavalesco como una forma de teatro periodístico, al menos en algunas de sus expresiones.

Fuentes consultadas

- Alfaro, Milita. (2008). *Memorias de la Bacanal. Vida y milagros del carnaval montevideano 1850-1950*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Alfaro, Milita. (2016). El carnaval del lenguaje. Risas y sonrisas de hace cien años. En Julio Osaba (Comp.), *Entre lo uruguayo y lo universal: siete escritos en busca del humor* (pp. 41-55). Biblioteca Nacional.
- Alfaro, Milita. (2017). *Murgas. La quimera del origen* [ponencia]. Primera Jornada Internacional de Estudios sobre la Fiesta. Cátedra Unesco de Carnaval y Patrimonio, Montevideo, Uruguay.
- Boal, Augusto. (1982). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. Editorial Nueva Imagen.
- Boal, Augusto. (2015). *Teatro del oprimido. Teoría y práctica*. Editorial interZona.
- Buscaglia, Horacio, y Moreira, Gonzalo. (1985). El país de las maravillas [canción]. En *Diez años*. Orfeo.
- croata 845. (2016a, 13 de enero). *Murga Diablos Verdes 2003 Actuación completa* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=VNpw85cJTL8>
- croata 845. (2016b, 13 de diciembre). *Murga Acontramano 2003 actuación completa* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0tyjy719hkI>
- Deák, František. (1973). “Blue Blouse” (1923-1928). *The Drama Review*, 17(1), 35-46.
- Desayunos Informales. (2024, 13 de febrero). *Gustavo Zubía: “La ley de violencia contra la mujer se pasa de rosca”* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=FEY-0m5A_IJo

- Ferreira, Pedro. (1957-1962). La llamada [canción]. En *Pedro Ferreira, el rey del candombe, y su orquesta Cubanacán. Grabaciones originales*. Ayuí Tacuabé.
- García, Charly, y Mestre, Nito. (1972). Canción para mi muerte [canción]. En *Vida*. Talent Microfón.
- Gómez Canca, Juan. (2015). Querría [canción]. En *De pana y rubí*. Maldito Records.
- Intendencia de Montevideo (2019, 26 de septiembre). *Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2020*. <https://montevideo.gub.uy/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/570-19-8000>
- Remedi, Gustavo. (1996). *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Ediciones Trilce.
- Remedi, Gustavo. (2001). Del carnaval como “metáfora” al teatro del carnaval. *Latin American Theatre Review*, 34(2), 127-152.
- Remedi, Gustavo. (2021). Humor y política en la escena plebeya. El discurso enrevesado en El cupletero de antes de Los Saltimbanquis. En Lucía Lora y Jorge Dubatti (Coord. y Ed.), *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral* (Tomo II, pp. 467-494). Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Speranza, Sabrina. (2019). Newspaper Theatre. The oldest branch of TO in the post-print present. En Kelly Howe, Julian Boal y José Soeiro (Eds.), *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed* (pp. 150-155). Routledge.
- Silva, Luis Diego. (2023, 18 de febrero). *Queso Magro: la rutina de lo extraordinario*. la diaria. <https://ladiaria.com.uy/carnaval/articulo/2023/2/queso-magro-la-rutina-de-lo-extraordinario/>
- Tenfieldoficial. (2017, 10 de febrero). *9na Etapa 2017 - La Clave* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6lzbc0vFOEE>
- Tenfieldoficial. (2020, 27 de febrero). *10ma Etapa 2020 - La Mojigata - Segunda Rueda* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BEuOJAytK9E>
- Tenfieldoficial. (2023a, 2 de febrero). *10ma Etapa 2023 - Asaltantes con Patente - Primera Rueda* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PgoQ89Wi_ZI
- Tenfieldoficial. (2023b, 16 de febrero). *10ma Etapa 2023 - Asaltantes con Patentes - Segunda Rueda* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=R0EBKs4vE4g>
- Tenfieldoficial. (2023c, 21 de febrero). *4ta Etapa 2023 - Asaltantes Con Patentes - Liguilla* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HhRLyrHElb0>
- Tenfieldoficial. (2023d, 25 de febrero). *1era Etapa 2023 - Queso Magro - Liguilla* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nJlgIscj5s>
- Tenfieldoficial. (2024a, 15 de febrero). *Mi Vieja Mula - Cuarta Etapa - Segunda Rueda - Carnaval 2024* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=qe77asiW080>

Tenfieldoficial. (2024b, 1 de marzo). *Gente Grande - Liguilla - Quinta Etapa- Carnaval 2024* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=If3g3xs55Gg>

TV Ciudad. (2017, 27 de enero). *Finales Murga Joven 2016 - La Castrada* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8jYfUOAB7pE>

Velázquez, Marcos. (1996). La rastrojera [canción]. En *Nuestro Camino / Antología*. Ayuí.