

Porosidad de las fronteras entre géneros del carnaval uruguayo. El caso de murga Sing a Roos



Chiara Miranda Turnes

Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República, Uruguay.

chiara.miranda@fic.edu.uy

<https://orcid.org/0000-0002-7421-8243>

Fecha de recepción: 28/07/2025.
 Fecha de aceptación: 06/09/2025.

Resumen

Este trabajo propone problematizar las fronteras entre los géneros del carnaval uruguayo, expresados en la estructura de “categorías” que delimita el Concurso Oficial de Agrupaciones de Montevideo, a través del estudio de la murga joven Sing a Roos. Con este fin, se presenta una breve caracterización de la murga y el parodismo como géneros del teatro del carnaval uruguayo, seguida por distintos ejemplos de espectáculos carnavalescos de reciente puesta en escena que tensionan las fronteras entre géneros, tanto en el marco del Concurso Oficial de Agrupaciones como en el Encuentro de Murga Joven. Posteriormente se desarrolla un estudio del espectáculo *Desvirtuado* presentado en 2024 por la murga Sing a Roos. La estrategia metodológica incluye el audiovisionado de registros de su puesta en escena, un análisis del libreto, y una entrevista grupal a las personas que crearon el colectivo de la murga. Se considera también la evaluación del espectáculo realizada por el jurado del Encuentro. Se concluye que el espectáculo *Desvirtuado* juega con las fronteras entre géneros carnavalescos al incorporar tanto elementos estilísticos como recursos centrales del parodismo en un espectáculo de murga, y en este proceso, permite visualizar la porosidad de estos límites entre “categorías”.

Palabras clave: Teatro del carnaval; Murga; Parodismo; Géneros carnavalescos; Carnaval uruguayo

The Porosity of Borders Between Genres of Uruguayan Carnival: A Study of the *Murga* Ensemble Sing a Roos

Abstract

Through a study of the murga group Sing a Roos, this paper problematizes the boundaries between genres of Uruguayan Carnival, as expressed in the “categories” that

define the Official Competition of Montevideo. To this end, the paper briefly defines *murga* and parody as genres of Uruguayan Carnival theater, and provides various examples of recently staged carnival shows that stretch the boundaries between genres, both within the framework of the Official Competition and the Youth *Murga* Contest. This is followed by a study of the show *Desvirtuado*, presented in 2024 by the *murga* ensemble Sing a Roos. The methodological strategy of the investigation includes the interpretation of audiovisual recordings, an analysis of the performance text, and an interview with the people who created the collective. The evaluation of the show by the Contest jury is also considered. The paper concludes that the show *Desvirtuado* plays with the boundaries between carnival genres by incorporating stylistic elements and key aspects of parody into a *murga* show. In this process, the performance visibilizes the porosity of the limits between “categories”.

■ Keywords: Carnival Theatre; *Murga*; Parody; Carnival Genres; Uruguayan Carnival

Introducción

El carnaval uruguayo es un carnaval teatralizado. Alfaro (1991, 1998, 2014) y Remedi (1996, 2001) definen el fenómeno de los siglos XX y XXI como un “teatro del carnaval”, conformado por espectáculos cuya creación implica gran preparación e involucra a numerosas personas en roles técnicos especializados, para ser presentados ante el público en diferentes escenarios con tiempos claramente definidos. Aunque las expresiones del carnaval uruguayo son múltiples y diversas, existe una clara tendencia que delimita los roles de quienes hacen carnaval y quienes participan como espectadores y espectadoras.

En este marco, el ámbito de mayor visibilidad y circulación de espectáculos del carnaval uruguayo es en la actualidad el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de Montevideo, organizado anualmente por el gobierno departamental junto a DAECPU —entidad privada que nuclea a los dueños de conjuntos—. Esta instancia de competencia delimita cinco categorías carnavalescas, definidas en un reglamento oficial aprobado por la Intendencia de Montevideo, a las que las agrupaciones deben adscribir para participar: murgas, parodistas, humoristas, revistas, y sociedades de negros y lubolos.

Los conjuntos carnavalescos que participan de este ámbito presentan sus espectáculos en los más de veinte tabladitos distribuidos por la ciudad y concursan mediante una serie de actuaciones en el Teatro de Verano; estas últimas se televisan en vivo y luego se difunden por plataformas de streaming. Algunos conjuntos también realizan giras por otros departamentos del Uruguay y por ciudades del exterior, principalmente en Argentina. Es así que el circuito asociado al Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de Montevideo, y las categorías que lo componen, se consolidan como una referencia fundamental (aunque no la única) para otros carnavales de la ciudad y del país.

El concurso oficial presenta fuertes vínculos con otros eventos carnavalescos de la capital como son el Encuentro de Murga Joven o el Encuentro Carnaval de las Promesas, ambos organizados por la Intendencia de Montevideo. Además de las relaciones simbólicas que se establecen entre estos espacios en torno a las formas de desarrollar los espectáculos y lo que se espera de cada género carnavalesco; numerosos conjuntos y personas que participan de alguno de estos dos ámbitos también forman parte del circuito del concurso, en simultáneo o con posterioridad.

A continuación, se propone problematizar las fronteras entre la murga y el parodismo como géneros del carnaval uruguayo mediante el estudio de la murga Sing a Roos, agrupación participante del Encuentro de Murga Joven. Con este objetivo, se desarrolla una breve caracterización conceptual del carnaval de Montevideo y los dos géneros a estudiar, seguida de algunos ejemplos de espectáculos en los que se identifica un desdibujamiento de las fronteras que lo delimitan. Posteriormente, se explicita la estrategia metodológica desarrollada para el estudio de Sing a Roos y los principales elementos del análisis, seguidos de una serie de conclusiones y nuevas preguntas.

El carnaval uruguayo y sus géneros

Mijaíl Bajtín define el carnaval como “un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores” (2012, p. 242) en el que “todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar” (1987, p. 9). Afirma Bajtín que durante la fiesta “todos participan, todo el mundo comulga en la acción. El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se vive en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la vida carnalesca” (2012, p. 242). Esta conceptualización del carnaval como vivencia de carácter lúdico, cargada de desenfreno, presenta una importante distancia con el carnaval montevideano de la actualidad.

A principios y mediados del siglo XIX, el carnaval de Montevideo habilitaba la inversión de roles y órdenes sociales al concentrar “en ‘tres días de locura’ la rotunda exteriorización de todas las tendencias y conductas ‘bárbaras’ de aquella sociedad” (Alfaro, 1991, p. 39). Este carnaval “heroico” de “la alegría, la jarana, las risotadas, el desenfreno gestual y verbal, [...] la libertad nacida de la suspensión temporaria de las reglas del trabajo y de las jerarquías, la relativización de la vida” (Alfaro, 1991, p. 22) encuentra su fin durante las últimas décadas del siglo, como parte del proceso de disciplinamiento de la sensibilidad uruguaya (Barrán, 1990; Alfaro, 1991, 1998).

La disociación entre lo serio y alegre, así como la desvalorización de la risa, lo vulgar y lo lúdico en pos de una exaltación del trabajo por sobre el placer (Barrán, 1990) derivan en la emergencia de un nuevo carnaval “civilizado” y “moderno” preocupado por “clasificar, organizar, jerarquizar, establecer categorías, dividir en zonas, delimitar fronteras, encauzar a los individuos” (Alfaro, 1998, p. 34) como premisas fundamentales de la recomposición de la fiesta. El Estado aparece en este proceso como actor fundamental (Alfaro, 1991, 1998). Es así que, progresivamente, en un proceso definido por Alfaro como de “impulso y freno”, el carnaval montevideano se teatraliza y delimita los géneros que lo componen en una obsesión por encontrar “un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar” (Alfaro, 1998, p. 35).

Este nuevo carnaval deriva en una forma de teatro desarrollado por agrupaciones de “actores-cantantes-danzantes-músicos, y donde la gente participa de un espectáculo con papeles muy bien definidos, ya como actor, ya como espectador, ya como trabajador del carnaval, ya como empresario” (Remedi, 2001, p. 146). El establecimiento de desfiles y concursos, así como el surgimiento de los tablados dan forma a este nuevo carnaval que consolida géneros carnalescos con características específicas, que se diferencian entre sí.

La murga uruguaya como género carnalesco encuentra sus orígenes a principios del siglo XX. Alfaro identifica en determinadas comparsas, sociedades carnalescas y máscaras sueltas de finales del siglo XIX la “prehistoria del género” con “demoledoras cuartetitas [...] contra los gobiernos de turno” en algunas agrupaciones y “orquestra de

bombo, platillo y tambor” en otras (2017, p. 3). Más allá del mito sobre el posterior origen gaditano de la murga, la historia de Los Piripitipi y los relatos que intentan situar en una fecha exacta el inicio de un género artístico —un interesante debate desarrollado por Alfaro (2017)— es en 1911 que la murga se consolida como categoría en el concurso de carnaval de Montevideo (Alfaro, 2014). Se trata de una expresión carnavalesca que se distingue por “su gestualidad, estructura, coreografía, vestuario, maquillaje, arreglo coral, instrumentación [...] Por medio de ‘su soberana’ el pueblo hace uso de su juicio y palabra, expresa sus preocupaciones y puntos de vista, aporta sus interpretaciones de la vida social” (Remedi, 2001, p. 131).

Puesto que la delimitación de la murga como género carnavalesco está fuertemente asociada a su lugar en el concurso oficial, es relevante considerar las definiciones que su reglamento brinda. De acuerdo a la versión más reciente de esta normativa, aprobada anualmente por la Intendencia de Montevideo, la murga es “una de las más elocuentes expresiones del folclore uruguayo. Esta tiene como característica esencial criticar, satirizar y divertir, con un lenguaje popular y con un coro que, además o por encima de sus atributos técnicos sea afinado y claramente entendible” (Intendencia de Montevideo [IM], 2024b).

Además de destacar la importancia de la batería —bombo, platillo y redoblante—, la musicalidad, el rendimiento grupal por sobre las interpretaciones individuales y el vínculo con el público, el reglamento del concurso establece que los textos de murga deberán priorizar “la sutileza, la picardía y el doble sentido por sobre lo grosero y lo soez, así como el espíritu carnavalero. La crítica de actualidad, la sátira, lo irónico y lo poético, así como el ingenio, apostando a la creatividad” (IM, 2024b). La claridad en el sentido y la calidad son destacadas dentro de la normativa oficial sobre la murga, género carnavalesco que es definido como el “mayor exponente del cotidiano vivir de los uruguayos. Por tal motivo, sus textos deberán abordar - en alguna medida - nuestra propia realidad, nuestra idiosincrasia y los hechos acaecidos durante el año como reflejo fiel de nuestra identidad” (IM, 2024b).

El surgimiento del parodismo como género es posterior al de la murga. De acuerdo con Alfaro, esta expresión carnavalesca nace en la década de los años mil novecientos cuarenta “basada inicialmente en la mera parodización de canciones de moda” y tras “el rápido agotamiento del recurso incorpora en los años 50 la reinvención en clave humorística de obras clásicas de la literatura universal” (2014, p. 32). Afirma Remedi que en la década posterior “esta forma de teatro plebeyo—pobre, cursi, ‘sin valor’ y ‘de mal gusto’, en suma, ‘terraja’, dirán sus detractores—no solo se consolida, sino que empieza a disputar el centro de la popularidad de los escenarios del carnaval” (2024, p. 221).

Progresivamente, los espectáculos comienzan a abordar temáticas contemporáneas y cada vez más locales, una tendencia que se profundiza “en los años 90 cuando, junto a una primera parodia “clásica”, la segunda y más impactante comienza a apelar a relatos que evocan sucesos o personajes muy presentes en nuestra memoria colectiva o en la vida cotidiana de la gente” (Alfaro, 2014, p. 32). En el siglo XXI, los espectáculos de parodismo comienzan a construirse en “megaproducciones” definidas por Remedi como “espectáculos de gran despliegue y sofisticación [...] de la que participan profesionales (escritores, directores, actores cómicos, técnicos) venidos del teatro comercial, del teatro ‘culto’ y de la televisión” (2024, p. 222).

El reglamento más reciente del Concurso Oficial de Agrupaciones indica que los espectáculos de esta categoría deberán “parodiar el argumento de obras, historias de hechos y/o personas de público y notorio conocimiento en una imitación generalmente burlesca, realizada en tono jocoso, pudiendo, en determinados pasajes del

espectáculo, tener matices dramáticos, según la propuesta de cada conjunto” (IM, 2024b). La normativa define la “esencia” del parodismo como “la capacidad de generar una versión burlesca y caricaturesca del argumento o historia original. Resulta fundamental la modificación del argumento base, a los efectos de no caer en una representación literal del mismo” (IM, 2024b).

En adición a la centralidad de las parodias, el reglamento establece otros elementos que deben estar presentes en los espectáculos de parodismo: “Para desarrollar su espectáculo cada conjunto de parodistas deberá: cantar, realizar bailes y coreografías, usar vestuario, hacer una o varias parodias dentro del mismo. El acompañamiento musical podrá ser orquestal. Se podrá utilizar pistas secuenciadas” (IM, 2024b). Se menciona también la posibilidad de contar con “cuadros de presentación y despedida” que se establecen como “optativos” pudiendo ser o no parodias (IM, 2024b).

Para comprender las características de este género carnavalesco, es necesario plantear someramente algunos de los debates teóricos que atraviesan la noción de parodia. De acuerdo con Linda Hutcheon (2000) no existen definiciones transhistóricas del concepto de parodia, sino que este ha variado según los contextos temporales y espaciales de su utilización. Entiende esta autora que la parodia como síntesis bi-textual es una repetición con diferencia, que implica necesariamente una distancia con el texto parodiado. Esta distancia, usualmente irónica, puede tener un tono lúdico o constructivo así como de menosprecio o destructivo (Hutcheon, 2000).

Bajtín, por su parte, enfatiza la doble orientación de la palabra en la parodia: hacia el objeto del discurso y hacia lo parodiado. Si no se conoce lo parodiado, se cae en el riesgo de percibir “la estilización o la parodia tal como se percibe el discurso habitual, dirigido tan sólo a su objeto” y perder la esencia del fenómeno: “la estilización se percibirá por nosotros como estilo, la parodia solamente como una mala obra” (Bajtín, 2012, p. 341). Por su parte, Genette entiende que “la parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad” (1989, p. 27). Afirma este autor que conocimiento de la obra original se constituye no solo como condición de lectura, sino que “forma parte de la definición del género, y —en consecuencia, aquí mucho más obligada que en otros géneros— de la perceptibilidad, y, por tanto, de la existencia de la obra” (Genette, 1989, p. 30).

Tensionando las fronteras entre géneros carnavalescos

Así como las características de los géneros carnavalescos no son estáticas y las definiciones de cada categoría varían en los distintos reglamentos del concurso oficial a lo largo de los años (IM, 2009; IM, 2019; IM, 2024b), las fronteras entre géneros tampoco son completamente fijas: existen varios ejemplos que demuestran la porosidad de estos límites, inclusive en el marco del concurso oficial y su estricta reglamentación.

Una de las formas en que las fronteras entre géneros carnavalescos pueden tensionarse ocurre cuando un espectáculo de una categoría incluye fragmentos en el código de otra. Un ejemplo reciente de este recurso es la realización de una breve murga de porteros del barrio Carrasco en el espectáculo 2025 de parodistas Zíngaros (Tenfieldoficial, 2025, 25m25s). En este fragmento de la actuación, parte de los componentes conforman un coro de murga que utiliza una melodía popularizada por murga Asaltantes con patente para hacer una crítica de actualidad en tono humorístico, desplegando numerosas características del género murguero como parte de la parodia *El libro del momón*.

Otro caso más extremo es el espectáculo de humoristas Los Choby's durante el carnaval 2023, construido enteramente sobre escenas supuestamente descartadas por conjuntos de otros géneros carnavalescos en “un complejo entramado de intertextualidad, en vínculo con espectáculos y conjuntos pertenecientes a todas las categorías del carnaval durante un extenso rango temporal, que se remonta a mediados del siglo XX” (Miranda Turnes, 2024b, p. 273).

Son también humoristas Los Choby's quienes despliegan otra modalidad de transgresión de fronteras entre géneros con la creación de parodistas Tus Etor's Salados. En el concurso de carnaval 2013, los dueños e integrantes del conjunto de humoristas deciden intentar participar en la categoría de parodistas con el título Tus Etor's Salados. Tras no lograr superar la prueba de admisión que el concurso exige a los nuevos conjuntos, participan igualmente del carnaval como humoristas con el título de Los Choby's, pero comienzan su espectáculo con la presentación de parodistas Tus Etor's Salados (croata 845, 2020, om10s). Posteriores espectáculos de humoristas Los Choby's desarrollados en el Concurso Oficial de Agrupaciones incluyen fragmentos en los que el conjunto anuncia el comienzo de Tus Etor's salados y realiza breves parodias que parecen atenerse al reglamento de la categoría parodistas durante su duración (Tenfieldoficial, 2022, 38m45s; Tenfieldoficial, 2024, 35m30s).

La particularidad del vínculo entre Tus Etor's Salados y Los Choby's radica tanto en su sostenibilidad en el tiempo como en la consolidación de una identidad propia del conjunto de parodistas, que solo aparece en el marco de espectáculos de humoristas Los Choby's pero sostiene personajes y estéticas a lo largo de los años. No se trata simplemente de la utilización de los códigos de una categoría en otra, sino de la existencia de un nuevo conjunto de un género que aparece en los espectáculos de otro.

En este sentido, resulta interesante señalar un cambio entre el reglamento del concurso oficial entre 2020 y 2025, que parece acortar la distancia entre los géneros de humorismo y parodismo. En la normativa del carnaval 2020, se establece respecto a la categoría de humoristas “la libre comicidad de escenas, situaciones o personajes no pudiendo basarse en argumentos de una obra literaria, hecho o suceso real” con la posibilidad incorporar hechos reales y personales únicamente “usados en forma breve y esporádica y que no sean determinantes en la base argumental del espectáculo” (IM, 2019). Para el carnaval 2025, se elimina la prohibición de basar espectáculos de humorismo en argumentos o hechos reales, y se matizan las restricciones para su utilización, indicando que la categoría

se basará en la libre comicidad de escenas, situaciones o personajes valorándose la originalidad. También podrá incluir historias y personajes ya creados o reales, siempre y cuando estos elementos no sean determinantes en la base argumental del espectáculo. Incluir personajes y hechos del acontecer cotidiano, o personajes y circunstancias conocidos en la cultura popular enriquece la propuesta. Sin embargo, esta utilización pasará el límite no ajustándose a la categoría cuando la vida real del personaje y sus circunstancias, o la trama de una obra preexistente sean determinantes en la base argumental de la propuesta. (IM, 2024b)

Esta nueva definición del humorismo resulta más cercana a la reglamentación del concurso respecto al parodismo como género, con espectáculos basados en obras, historias y personajes públicamente conocidas en tono cómico. Además de estos ejemplos de desdibujamiento de fronteras en el circuito del concurso oficial, otros ámbitos del carnaval de Montevideo, con reglamentos y condiciones más flexibles, parecen ser más propicios para la transgresión entre géneros.

El Encuentro de Murga Joven surge en 1998 a partir de una serie de talleres descentralizados de murga impulsados por la Intendencia de Montevideo junto al Taller Uruguayo de Música Popular (Brum, 2001). Los talleres tenían como objetivo la difusión del género murga entre personas jóvenes, con apoyo de un plantel de docentes de vasta experiencia en carnaval, apuntando a conseguir “un adecuado equilibrio entre la función social e integradora que plantea el trabajo musical y los necesarios resultados de calidad artística motivadores de cada experiencia” (Brum, 2001, p. 16).

Actualmente, el Encuentro de Murga Joven puede definirse como una política cultural en la que conviven lógicas de formación artística y participación juvenil con otras asociadas a la competencia (Miranda Turnes, 2024a), en una constante tensión entre los diferentes intereses que confluyen anualmente en su desarrollo. Se trata de un ámbito organizado e impulsado por el Estado, a través de la Intendencia de Montevideo, en conjunto con un privado. De acuerdo a su reglamento más reciente, referido a la edición desarrollada en octubre de 2024, el Encuentro de Murga Joven se define como “un espacio de expresión juvenil en el que predomina el carácter de encuentro de grupos artísticos que eligen la herramienta estética del género Murga como vehículo expresivo” (IM, 2024a).

La expresión artística se presenta como foco de esta política pública de juventud, cuyo objetivo central “es el de crear y sustentar un espacio de participación que -a través de procesos grupales-, promueva la convivencia creativa, la construcción de identidad y la diversidad estética” (IM, 2024a). Desde la normativa del Encuentro, la murga se menciona como vehículo expresivo o herramienta estética, sin dar una definición de qué implica hacer murga ni delimitar sus características. Además, se plantea explícitamente una necesidad de renovación del género carnavalesco, así como una intención de promoverlo desde el Encuentro de Murga Joven: “la búsqueda y promoción de esta diversidad resulta medular en la creación de nuevos lenguajes artísticos en el género murga, que permitan preservar y renovar en forma permanente esta expresión artística popular referente de la identidad de nuestra ciudad” (IM, 2024a).

Es así que, aunque este ámbito parece limitarse al género murga desde su nombre, la normativa que regula la participación resulta extremadamente laxa en relación a los requisitos de participación: se solicita únicamente la utilización de la “herramienta estética del género” en la creación de los espectáculos artísticos. Quizás por eso sea en este marco que se identifican algunas de las transgresiones más interesantes en materia de fronteras entre géneros carnavalescos de los últimos años.

Un caso destacado es el de Madison's, agrupación carnavalesca participante del Encuentro de Murga Joven en su edición 2022. El espectáculo que presentan en esta instancia no es de murga sino de parodismo, y así lo define el conjunto en escena. Tras una presentación que incluye canto, bailes y coreografía, el conjunto presenta una parodia que genera una versión burlesca y caricaturesca de la película Titanic, cumpliendo con varias de las características establecidas como centrales al parodismo en el reglamento del concurso oficial. El tipo de melodías utilizadas, las coreografías y los vestuarios son los que se estilan en los espectáculos de parodistas de la actualidad, inclusive en la forma de abrir el telón, con cada componente representando a un personaje diferente y una escenografía en varias alturas (Momocronicas, 2022, 2m25s).

Desde la propia actuación, Madison's se plantea discursivamente como un espectáculo de parodismo. Relatan en escena el proceso por el cual la murga supuestamente comienza a armar una parodia como cuplé, y luego eso se convierte en la totalidad de su espectáculo. Un diálogo entre dos integrantes da cierre a la presentación dejando claro el carácter del espectáculo: “—¿Me podés explicar qué es esto, Fatiga? Por

favor te pido. —Parodismo. —Sí, ya sé que es parodismo, boludo, el tema es por qué” (Momocronicas, 2022, 4m39s).

Al finalizar la parodia, justo antes de la despedida, el conjunto hace referencia al reglamento del Encuentro de Murga Joven en el que están participando:

- Me encantó esto, estoy re copado. Pero tengo un problema, porque estamo’ con los gurise’ ahí atrás, todos re-emocionados, salimos, coso, ¿y qué se me dió a mí?
- ¿Qué se te dió?
- Agarré un reglamento.
- Uy, qué mal. (Momocronicas, 2022, 28mo8s)

A partir de allí, comienzan a incorporar elementos que funcionarían de “herramientas murgueras” como el traje de murga, el sombrero de murga, y unos pequeños platillos.

Más que jugar con las fronteras entre géneros carnavalescos, la propuesta de Madison’s parece tensionar los límites del Encuentro de Murga Joven como espacio. No se posicionan como un espectáculo que articula o combina elementos de murga y parodismo, sino como un espectáculo de parodismo que incorpora un par de detalles del género murga para poder cumplir con el reglamento del Encuentro a nivel formal y presentar su propuesta artística en este espacio. Por supuesto que al hacerlo, cuestionan las fronteras entre géneros carnavalescos, pero como parte de un proceso que parece más enfocado en los límites del Encuentro como espacio que en las fronteras entre géneros.

Otro caso de interés en el Encuentro de Murga Joven es el de Sing a Roos, colectivo creado en el año 2024 que se encuentra actualmente preparando su segundo espectáculo hacia el Encuentro 2025. Se desarrolla a continuación un análisis en profundidad de este conjunto desde la perspectiva de los géneros carnavalescos que le atraviesan.

La estrategia metodológica propuesta incluyó el audiovisionado del espectáculo 2024 de Sing a Roos a partir de registros propios de audio y registros públicos en video, análisis del libreto 2024 del conjunto y de la devolución otorgada por el jurado del Encuentro de Murga Joven al colectivo en ese mismo año. También se realizó una entrevista grupal con cinco personas que integran el conjunto y estuvieron involucradas en su creación, así como la observación de un ensayo hacia la creación y puesta en escena del espectáculo 2025.

Estudio de murga Sing a Roos y su espectáculo *Desvirtuado*

El colectivo de murga Sing a Roos surge hacia el Encuentro de Murga Joven 2024, a iniciativa de un grupo de jóvenes radicados en Montevideo con varios años de experiencia en distintos conjuntos participantes del espacio. Tras un mundial de nombres desarrollado por el colectivo —con fases de grupo, semi finales y una gran final en vivo— resulta ganador el título Sing a Roos, un juego de palabras con el nombre del conjunto de parodistas Zíngaros y el cantante uruguayo Jaime Roos. En palabras de sus integrantes “ahí empezó el chiste este de los parodistas. Ahí fue: nos llamamos Sing a Roos: vamo’ a fondo” (Federico Dobal, comunicación personal, 5 de julio de 2025). La murga había definido como premisa que el nombre elegido no determinara la temática del espectáculo “pero cuando vimos que era Sing a Roos... no sé quién fue que dijo ‘bo, tenemos que hacer cosas de parodistas’” (Gabriel Pereira, comunicación personal, 5 de julio de 2025).

El espectáculo 2024 de la murga, presentado por primera vez en el Encuentro de Murga Joven en octubre y noviembre de ese año, y posteriormente en tablados de la Red de Escenarios Populares durante febrero de 2025, tiene por nombre *Desvirtuado*. La propuesta comienza con una presentación que se ajusta al género murguero: gran presencia del coro así como de la batería (compuesta por bombo, platillo y redoblante), temáticamente abocada a la murga joven y las experiencias del colectivo en el ámbito del Encuentro, desde un código humorístico:

Yo le digo mi viejo disculpá pero estudié murga joven
¿Qué agitás? ¿Te pensás que esto es algo sencillo?
Pedalear, pedalear del Capurro al Cerrito
Pa cantar dos minutos y con solo 3 micros
Y ocho y media vender sorrentinos
Y asamblea dos o tres al mes (Colacce, Pereira y Cornú, 2024)

El vestuario es murguero, colorido, cargado de brillo, con capas holgadas que acompañan los movimientos de la murga al bailar y sombreros grandes. En la décima estrofa de la presentación, tras unos pocos minutos de actuación, aparece la primera referencia al parodismo y al dueño histórico de parodistas Zíngaros, Ariel Sosa: “Sing a Roos se va a plantar acá / Treinta minutos de alegría en el carnaval / Como dijo Sosa Ariel, lo cito a él / Están bravos los Sing a Roos / (Acá se camina, plumífero)” (Colacce, Pereira y Cornú, 2024). Mientras un solista canta estos versos, la batería cambia su ritmo para uno más plenero y la murga acompaña con una coreografía frente a la línea de micrófonos que incluye movimientos de brazos coordinados y una vuelta (Momocronicas, 2024, 6m12s) en una clara referencia al parodismo como género.



Figura 1. Actuación de murga Sing a Roos en tablado Molino del Galgo durante febrero 2025. Registro propio

El espectáculo prosigue con una introducción al espectáculo a cargo de dos solistas, un cuplé del mundo virtual, un cuplé del chisme, un (breve) cuplé del cuarteto de Roos, una canción final y una despedida. Tras la presentación y la introducción, la murga aparece vestida con trajes de parodistas: las integrantes mujeres llevan blusas color púrpura y polleras doradas brillantes con distintos largos, los varones utilizan chaquetas largas del mismo color púrpura con bordes brillantes en dorado y galeras a tono. La murga utiliza estos trajes durante todos los cuplés y la canción final, lo que habitualmente se conoce como “medio” del espectáculo.

Este “medio” se atiene a los criterios generales que guían a la murga como género, con crítica de actualidad y mucho humor cantado, con ironía y sátira; pero algunos fragmentos merecen particular atención. El cuplé del cuarteto de Roos introduce a cuatro murguistas en escena, que se van presentando como Jaime Roos, Jaime Dos, Jaime Tos —que se presenta entre toses—, y Jaime Pos —que aparece en escena disfrazado de aparato utilizado para cobrar con tarjeta, comúnmente conocido como pos—. A continuación, los cuatro Jaimes utilizan la melodía de *Colombina* (Roos, 1991) para cantar la letra de *Soy un capón* (El Cuarteto de Nos, 1994) con algunas modificaciones mínimas, como la introducción de la frase “dijo el murguista a la muchacha” de la canción original de Jaime Roos.

Se despliega aquí el recurso del contrafactum, central al género murga, que consiste en utilizar la melodía de una canción conocida con una nueva letra, habitualmente creada para la ocasión. En este caso, sin embargo, se combina la letra de una canción conocida con la melodía de otra, y la gracia está precisamente en este cruce: conocer las dos canciones originales parece ser necesario para apreciar el humor. Este fragmento podría interpretarse como una parodia de cualquiera de las dos canciones, o de ambas a la vez, especialmente si se considera que *Colombina* cuenta una historia de amor o atracción entre un murguista y una muchacha que forma parte del público del tablado. Es importante recordar aquí que el parodismo como género del carnaval montevideano surge asociado a la parodia de canciones de moda.

La canción final, por su parte, comienza con una solista acompañada de guitarra que en voz dulce canta “Una canción final / Puede ser lo que quieras vos / ¿Qué importa? / Mandame ya la pista dos” (Colacce, Pereira y Cornú, 2024). Allí comienza a sonar una “pista” musical, común en el parodismo y explícitamente mencionada en el reglamento del concurso oficial, mientras la murga entra al escenario y comienza a pedir palmas. La canción final incluye distintas solistas, la pista de fondo y una coreografía interpretada por la murga sobre el fondo del escenario, con amplios movimientos de brazos. Desde la platea, el público levanta banderas y luces, como suelen hacer las hinchadas de parodistas (Momocronicas, 2024).

La letra de la canción final refiere, precisamente, a lo que se espera de una canción final de murga. Desde un tono satírico, la murga relata la estructura clásica de guitarra y voz, con solistas emotivos y un coro que entra al final, “Momentos más tranquilos / Sin chistes ni vestigios de humor / Con reflexión / Un embole” (Colacce, Pereira y Cornú, 2024). Este momento puede interpretarse como una estilización paródica (Bajtín, 2012) de las canciones finales de murga a través, precisamente, de los códigos del parodismo como género. También podría entenderse como una cita con distancia (Hutcheon, 2000) de las características habituales del parodismo en materia de música, vestuario, coreografía y vínculo con las hinchadas. La canción final de Sing a Roos 2024 parece parodiar las canciones finales de murga y también, tal vez, al parodismo como género.

Al observar las trayectorias e intereses de las personas que crearon Sing a Roos, aparecen vínculos con el género murga desde la infancia, y en algunos casos un cierto interés —bastante leve— por el parodismo, pero con mayor distancia. Uno de sus integrantes manifiesta

Yo creo que en la murga no hay nadie que sea ultra fanático de los Zíngaros o del parodismo como género, sino que a partir de... Yo creo que el grupo colectivamente se sube mucho al chiste, llevar a fondo... y a fondo. Un acuerdo tácito, también, de “vamo’ pa’ delante, el guiño al parodismo tiene que estar (Leonardo Pereira, comunicación personal, 5 de julio de 2025)

La devolución realizada por el jurado del Encuentro de Murga Joven al colectivo tras finalizar su participación en el espacio plantea que “la murga plantea el juego bien clarito con su nombre; una coordinada tan bizarra como interesante que conjuga dos íconos de nuestra cultura popular, anticipando que lo que vamos a ver no va a ser ni murga, ni parodistas” (material provisto por la murga, comunicación personal, 5 de julio de 2025). Esta interpretación del espectáculo de Sing a Roos por fuera de ambos géneros no es compartida por el colectivo, que se posiciona claramente como murga

Somos una murga porque estamos en el Encuentro de Murga Joven, nos parece divertido hacer algunas cosas imitando a parodistas, pero siempre terminamos en que hacemos las cosas que a nosotros nos parecen divertidas, que disfrutamos [...] y en el trayecto de copiar, imitar, burlarnos un poco del parodismo... eso, nos divierte eso, y lo hacemos por eso” (Lucía Rodríguez, comunicación personal, 5 de julio de 2025)

Las referencias al parodismo que atraviesan el espectáculo de Sing a Roos aparecen, de acuerdo con sus integrantes, a partir de una búsqueda colectiva por profundizar en aquello que les divierte, no como un desafío explícito a los géneros y sus delimitaciones.

Conclusiones y nuevas preguntas

Entonces, Sing a Roos, ¿desafía las fronteras entre géneros carnavalescos? Del análisis desarrollado puede afirmarse que el espectáculo *Desvirtuado* puesto en escena durante 2024 despliega todos los elementos característicos de la murga como género —crítica, humor, sátira, predominancia del coro y batería de murga— pero también otros del parodismo.

La murga Sing a Roos parodia elementos de la murga como género, haciendo una imitación burlesca de las canciones finales, por ejemplo, y utilizando los códigos del parodismo como género a modo de vehículo para esta parodia. A su vez, su utilización de los códigos del parodismo durante el espectáculo parece ser una parodia del parodismo como género carnavalesco, una cita desviada de su contexto. Resulta particularmente interesante en este sentido la inclusión del público en el espectáculo como parte de los códigos del parodismo, desdibujando los límites de la murga en tanto conjunto que sube al escenario.

La parodia que realiza Sing a Roos, tanto del parodismo como de la murga en tanto géneros carnavalescos, parece tener un tono lúdico y también ambivalente. De acuerdo con Bajtín, la risa carnavalesca es profundamente ambivalente, y por eso permite la “parodia sacra, o sea, la parodia de textos y ritos sagrados” (Bajtín, 2012, p. 249). Si el reglamento del concurso oficial y las categorías que define son lo sagrado ¿no sería carnavalesco también transgredir esos límites?

Cabe preguntarse qué lugar ocupan la murga y el parodismo dentro del carnaval y qué valoración se hace de cada género en los diferentes ámbitos de la fiesta. Existe una política pública de juventud vinculada al carnaval que el gobierno departamental desarrolla desde hace más de veinte años enfocándose únicamente en la murga. En este marco, más laxo a nivel de reglamento, aparecen propuestas que tensionan los límites de la murga como género.

La respuesta del jurado al espectáculo *Desvirtuado* es definirlo como algo que no es ni murga ni parodismo, mientras que el colectivo artístico se posiciona claramente como una murga y define su creación como parte de ese género. Se hace necesario

preguntarse qué es, a fin de cuentas, la murga, y qué es el parodismo. ¿Es que las murgas no parodian personajes y obras como parte de sus espectáculos? ¿Acaso los parodistas no hacen crítica de actualidad con picardía y dobles sentidos? ¿Hasta qué punto son estáticos los elementos característicos de cada género?

Afirma Bajtín que el carnaval “celebra el cambio mismo, el propio proceso de transformación y no el objeto del cambio. Por decirlo de alguna manera, el carnaval es funcional y no sustancial. No absolutiza nada sino que proclama la alegre relatividad de todo” (2012, p. 245). El espectáculo de Sing a Roos no solo juega con las fronteras entre géneros sino que también permite visualizar lo frágiles y porosas que pueden llegar a ser esas fronteras, en un acto de carnavalesca provocación.

Referencias

- » Alfaro, M. (1991). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte: el carnaval "heroico" (1800-1872)*. Ediciones Trilce
- » Alfaro, M. (1998). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Ediciones Trilce
- » Alfaro, M. (2014). *Carnaval y otras fiestas*. Comisión del Bicentenario
- » Alfaro, M. (2017). Murgas. La quimera del origen [ponencia]. *Primera Jornada Internacional de Estudios sobre la Fiesta*. Montevideo, Uruguay. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/52337>
- » Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial.
- » Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- » Barrán, J. (1990). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura "bárbara" (1800-1860). El disciplinamiento (1860-1920)*. Ediciones de la Banda Oriental.
- » Brum, Julio. (2001). *Compartiendo la alegría de cantar. La experiencia de la Murga Joven en Montevideo 1995-2001*. IMM-TUMP.
- » Colacce, P., Pereira, G., Cornú, F. (2024). *Desvirtuado. Cantate un Jaime* [Libreto]. Sing a Roos
- » croata 845. (2020, 13 de mayo). *LOS CHOBYS 2013 - ACTUACIÓN COMPLETA - croata845* [video]. YouTube. youtu.be/8o2oy6Clefc?si=k6b42fYhx7TMI5FI
- » El Cuarteto de Nos. (1994). Soy un capón [canción]. En *Otra navidad en las trincheras*. Ayuí / Tacuabé.
- » Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- » Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. University of Illinois Press.
- » Intendencia de Montevideo (2009, 3 de diciembre). *Reglamento del Concurso Oficial. Carnaval 2010*. montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/2500/611-09-2500
- » Intendencia de Montevideo (2019, 26 de septiembre). *Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2020*. montevideo.gub.uy/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/570-19-8000
- » Intendencia de Montevideo (2024a, 5 de julio). *Reglamento del 27º Encuentro de Murga Joven 2024*. montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/434-24-8000
- » Intendencia de Montevideo (2024b, 9 de diciembre). *Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2025*. montevideo.gub.uy/asl/asl/sistemas/gestar/resoluci.nsf/WEB/8000/771-24-8000
- » Miranda Turnes, C. (2024a). El encuentro de Murga Joven de Montevideo: evolución de una política cultural. *kult-ur*, 11(21). doi.org/10.6035/kult-ur.7768

- » Miranda Turnes, C. (2024b). *Un mosaico de “restos”: análisis del espectáculo 2023 de humoristas Los Chobys desde la intertextualidad* [ponencia completa]. Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo. Montevideo. hdl.handle.net/20.500.12008/45026
- » Momocronicas. (2022, 28 de noviembre). *MADISON’S* [video]. YouTube. youtu.be/u_w_vfhR6vA?si=5Pam2leTfz43OZxp
- » Momocronicas. (2024, 25 de noviembre). *SING A ROOS* [video]. YouTube. youtu.be/vSV1rhJZdBc?si=ouaiG4mfAyoWtJyB
- » Remedi, G. (2001). Del carnaval como “metáfora” al teatro del carnaval. *Latin American Theatre Review*, 34(2), 127-152.
- » Remedi, G. (2024). Escena plebeya y teatralidad popular: Hermenéutica de las parodias del carnaval. (A propósito de Terraja, de agrupación de parodistas Los Muchachos). *A contracorriente*, 21(2). 217-246.
- » Roos, J. (1991). Colombina [canción]. En *Estamos rodeados*. Orfeo.
- » Tenfieldoficial. (2022, 26 de octubre). *3ra Etapa 2022 - Los Choby's - Liguilla* [video]. YouTube. youtu.be/85j3VEW5dgc?si=vNYA4KUzCvOT_G7C
- » Tenfieldoficial. (2024, 2 de marzo). *Los Chobys - Liguilla - Sexta Etapa - Carnaval 2024* [video]. YouTube. youtu.be/QZiaNHm4Nrw?si=jBUf9ASAH9wmL7PZ
- » Tenfieldoficial. (2025, 21 de febrero). *Zíngaros - Décima etapa - Segunda rueda - Carnaval 2025* [video]. YouTube. youtu.be/lzHdpn-BY3Q?si=QkXZO-5JgoDjmvKx