

Teatro de los tablados. El público y el ensayo de dos murgas del interior de Uruguay: *Nunca más* de Colonia y *Sale con fritas* de Mercedes

Daniel Román Quijano Sosa

Consejo Formación en Educación
Consejo de Educación Secundaria
Universidad del Trabajo del Uruguay

*Gracias a vos, hermosa tierra
La murga ensaya hoy para salir*

Rubén Rada

Resumen

El siguiente artículo está basado en la visita y observación a dos ensayos de las murgas, *Nunca más*, de la ciudad de Colonia, y *Sale con fritas*, de la ciudad de Mercedes, en varias oportunidades, entre los años 2018 y 2019 y también sobre las conversaciones con los integrantes y amigos de la murga o parroquianos que los presencian. Quiero mostrar la dinámica que los murguistas realizan durante la confección del espectáculo y cómo se relaciona con el barrio y su público que es diferente del público de los tablados o de los concursos, principalmente por el tiempo de convivencia y los vínculos que se forman.

Palabras clave: murga - ensayo - el público - espectáculo - carnaval.

Theater of the tablados. The audience and the rehearsal of two murgas from the interior of Uruguay: *Nunca más* from Colonia and *Sale con fritas* de Mercedes

Abstract

The following article is based on the visit and observation of two trials of the murgas, *Nunca más* from the city of Colonia and *Sale con fritas* from the city of Mercedes, on several occasions, between 2018 and 2019 and also on the conversations that I have had with the members and friends of the murga or parishioners who attend. I want to show the dynamics that the murguistas perform during the preparation of the show and how it relates to the neighborhood and its audience that is different from the audience of the tablados or the contests, mainly due to the time of coexistence and the links that are formed.

Keywords: murga - essay - the public - show - carnival.

Introducción

La intención de mi trabajo es conocer qué es lo que sucede en la “cocina” de un espectáculo de murga y las relaciones que se establecen entre el local de ensayo, los murgueros, las personas que asisten, sin estar relacionados directamente con la murga, y el proceso desde que los integrantes se reúnen, simplemente a conversar.

Como dicen Alfaro e Ibarlucea (2015) en su trabajo *De la bacanal al escenario*:

Tal como ocurre en muchas otras sociedades, el carnaval es la fiesta popular más significativa en Uruguay, por este motivo, el conjunto de actividades vinculadas al carnaval se constituye en una referencia identitaria colectiva fundamental (1).

Esta frase me dio pie para pensar sobre las relaciones internas de un conjunto de carnaval, para reflexionar desde los vínculos que he formado con algunos de los integrantes en las visitas y entrevistas que hemos tenido en estos años de investigación sobre el tema.

La murga como teatro de los tablados (Remedi, 1996) tiene una larga tradición en Uruguay, aunque hay diferencias entre las murgas del interior de la República y la capital. Por nombrar una de ellas: las murgas del interior son más amateur al mejor estilo cooperativo, contrarias a las de Montevideo que se han profesionalizado e incluso convertido en verdaderas empresas.

El teatro del carnaval (murgas, parodistas, humoristas, revistas, comparsas...) y, en especial la murga, no ha sido considerado como un subgénero por parte del teatro convencional. Ocurre algo similar con el teatro comunitario que se desarrolla en Argentina a partir de la crisis de 2001. Lola Proaño, que ha estudiado esta manifestación nueva, dice al respecto:

Estas producciones han sido caracterizadas muchas veces como de menor calidad estética que el teatro producido por sectores que corresponden tradicionalmente al teatro independiente, al teatro oficial o al teatro comercial. En alguna ocasión escuché calificarlas de “parateatro” poniendo no solo en duda de manera implícita, su calidad teatral y estética sino negando que estas prácticas pertenezcan a lo que denominamos teatro (2013: 29).

Sin embargo, al igual que el teatro comunitario las murgas y, en especial, las murgas del interior del país, “corporizan la voz de grupos que se sienten marginados, expresan una visión del mundo alternativa y no obedecen a los parámetros políticos y sociales contemporáneos del neoliberalismo en la organización” (29).

La murga, como dicen los propios murgueros, “sale”, es decir, se organiza, ensaya y se presenta en los escenarios cada febrero, buscando ser escuchada por los distintos públicos de los concursos en los diferentes departamentos, los jurados, los críticos de los diarios y radios del interior, y también manifestando un pensamiento que se entronca con aquello que por lo general no se dice de la política, la sociedad y la realidad uruguaya. Define su expresión en función de las condiciones sociales, económicas y culturales que se manifiestan en Uruguay y la región, y busca así un acercamiento a lo popular, entendiendo este término como lo hacía Gramsci, sectores subordinados desde los puntos de vista socioeconómicos y culturales. Pero también se acerca a otros tipos de públicos, porque en su evolución desde lo marginal ha podido llegar, gracias a murgas emblemáticas, como es el caso de Agarrate Catalina, a distintos sectores sociales que antes no frecuentaban el carnaval y ahora sí, por la gran difusión mediática y aceptación, incluso, en otros países.

La visión de la murga se relaciona con la concepción popular del hombre y de la vida. No es monolítica, es contradictoria, producto de cierto modo de hegemonía no alineada. Rompe con el sentido común de la visión generalizada, de las voces más establecidas y proporciona otra mirada, al menos distinta. Porque lo popular es parte de un sistema que está en relación con lo hegemónico. Siguiendo el pensamiento de Gramsci, el carnaval y específicamente la murga es un terreno en disputa, lleno de elementos heterogéneos, como campo y como proceso. Como teatro popular que es, se construye a través de las fricciones y enfrentamientos que se han producido entre una cultura impuesta y otra que resiste y se retroalimenta; se entronca con los distintos movimientos teatrales populares que, a partir de la Segunda Guerra Mundial, surgen en América Latina con el objetivo de adquirir un

cierto nivel de conciencia política en busca de la unidad y la manifestación de la realidad histórica a través de formas culturales propias.

Carlos Fos dice respecto del teatro comunitario en el prólogo del libro de Proaño, *Teatro y Estética Comunitaria* (2013):

Pero el teatro está allí para ejercer resiliencia ante las pretensiones de escamotear los cuerpos y fagocitar las fiestas. Se vuelve una expresión revulsiva que puede cuestionar los cimientos mismos de lo establecido. [...] En ese territorio personal se libra una batalla, muchas veces desigual. En ella el individuo pelea por conservar esa condición por no ser pulido en sus singularidades. [...] Son espacios de construcción de lo colectivo, sin violencia indeseada, sin repeticiones estereotipadas, sin ecos alienantes. [...] Las sociedades han sido fundadas en los encuentros personales; ellos son los que fomentan las relaciones, las alimentan y les dan sentido positivo (17).

Estas condiciones que expresa Fos se manifiestan en los espectáculos murgueros: lo colectivo y las singularidades de la voz popular. A través de ellas la murga expresa el pensamiento y el sentir de aquellos que están más acallados, buscando primeramente la exposición de una situación inicial, luego el desarrollo de un conflicto y, por último, la reflexión y la nueva formulación de la situación inicial. Carlos Fos dice al respecto:

Al poner en voz alta lo que les ha ocurrido, sienten que son escuchados, se reconfiguran como sujetos políticos y se abrazan a una identidad fluctuante e impredecible interpretada como el flujo constante de la experiencia en el marco colectivo. [...] cada grupo humano se siente parte de un pasado común, pasado que no entienden como alejado de su presente, sino que lo define, atravesándolo (18-19).

El ensayo

El ensayo de la murga, como parte de las actividades vinculadas al carnaval, es el preparativo de toda una estética y propuesta de los conjuntos murgueros y como tal tiene sus particularidades bien definidas. Se realiza en la noche cuando los integrantes dejan sus trabajos y sus familias para reunirse (aunque algunas familias se integran y acompañan). Por lo general, cuando comienzan las reuniones son dos o tres veces a la semana, pero dos meses antes de la presentación oficial en los concursos, son todos los días. El ensayo, si bien tiene la finalidad de ser la base de la construcción de un espectáculo, no es el espectáculo en sí: es el proceso de construcción y como tal está lleno de elementos bien distintos en cuanto a las conductas de los participantes que no se verá reflejado cuando suban al escenario. Los vínculos son otros, las conversaciones, casi todas cotidianas el vaso de *whisky* que calienta la garganta como el cigarro o el termo y el mate, forman parte del paisaje del local en donde se prepara la murga. Sentados en rueda cantan a la orden del director escénico, y cuando descansan, se distienden fumando o bebiendo de algún vaso “escondido” debajo de la silla. Todos estos elementos forman parte de una dinámica aceptada por todos.

Para desarrollar el artículo me basaré en la asistencia a dos ensayos de murgas del interior del país, *Sale con fritas* de Mercedes y *Nunca más* de Colonia, que he visitado en estos últimos dos carnavales, y en donde he registrado a través de entrevistas, fotos, conversaciones y reflexiones los testimonios de integrantes de las murgas y del público que concurre asiduamente a ellos. En el caso de Murga *Nunca más*, los visité en la ciudad de Colonia en el año 2018 y 2019 en el Club Atlético Juventud, en la rambla de Colonia del Sacramento, barrio de clase media alta, durante tres noches en ambas ocasiones, en donde realicé registros filmicos y de audio y también entregué algunas preguntas que luego me las contestaron por audio de WhatsApp.

Siempre me ha llamado la atención cuando visito una murga los lugares en donde se reúnen, por ejemplo, murga *Sale con fritas* se reúne en el club Sud América, en el barrio del Hospital de Mercedes, allí en su mayoría son obreros de Conaprole y de Pamer (fábrica papelera), queda cerca del río, en zona inundable. A las personas las veo siempre muy involucradas: conversan entre ellas sobre el espectáculo en ciernes, lo comparan con propuestas de años anteriores, cantan las letras e incluso encuentran los momentos de dramatismo o de comicidad y corrigen en silencio. Pero también están los niños que corren, juegan, gritan, cantan, algún perro pasa por delante de los coreutas, los mira y

sigue, y todo forma el paisaje del ensayo. En fin, son un integrante más que si bien no participa en el equipo murguero, pues muchos de ellos solo son vecinos, están ahí como fieles testigos de la construcción del hecho teatral. También están aquellos otros que llevan su silla todas las noches y en familia, en silencio respetuoso, hasta que el ensayo termina, y luego parten en silencio como llegaron. Se encuentran también los parroquianos en las cantinas de los clubes y que, en apariencia, pareciera que no atienden lo que ocurre a su alrededor. Sin embargo, en su gran mayoría se conocen y se saludan, algunos tímidamente y otros con más efusión.

Es interesante observar que todos ellos son parte de un mismo espacio. Entonces: ¿qué función cumplen en el entramado de este hecho cultural?, ¿por qué están ahí además de gustarle y ser fanáticos de la murga? Desde lo colectivo, ¿cuál es la pertenencia que desarrollan en ese espacio? ¿Cómo son vistos por los murguistas? ¿Cómo ven ellos a los murguistas?

Jorge Dubatti diría que allí ocurre un *convivio*, es decir, la voluntad de vivir juntos, y vivir juntos la experiencia de la murga en el barrio, el club, el ensayo. La murga así es un acontecimiento de la cultura viviente.

A la murga se la puede definir como una expresión artístico-popular, y en el interior de la República y específicamente en el litoral, la integran personas de los más diversos oficios y profesiones: desde profesores, arquitectos, policías, empleados de comercio, entre otros. La sátira de los acontecimientos sociales y un modo específico de representación recogen lo que la gente ve, oye y dice a propósito de los hechos ocurridos en el año, tomados en forma irónica y en su aspecto reidero.

En el ensayo, la murga prepara cada año su propuesta para los concursos regionales. A diferencia de las murgas de Montevideo, que participan en un solo concurso, porque el reglamento así lo establece. En el interior existen varios regionales o departamentales (Soriano, San José, Salto, Paysandú, San Carlos, Fray Bentos y Trinidad) a donde van a competir. La característica principal de los concursos regionales es que están organizados por las intendencias departamentales anfitrionas, menos el de Salto que cuenta con una comisión de carnaval formada por los propios murgueros, porque en Salto solo existe el concurso de murga. La duración del concurso oscila entre dos fines de semanas, como es el caso de Trinidad o Fray Bentos, o quince días como en San José o Soriano. Las murgas y demás manifestaciones de carnaval van participando entre los concursos que les quedan más cerca, pues entre las comisiones organizadoras de los distintos departamentos coordinan que las fechas no se superpongan, de forma que cada conjunto tenga tiempo de participar en varios lugares en distintos días. Para incentivar a los conjuntos, muchas comisiones o direcciones de cultura ayudan con dinero o con nafta para que agrupaciones puedan viajar a los distintos puntos del país en donde haya un concurso de carnaval. Las murgas *Nunca Más* y *Sale con fritas*, por ser de departamentos vecinos, por lo general compiten en los mismos lugares, aunque este año la murga de Colonia solo participó en San José (que es uno de los más grandes) por problemas económicos. *Sale con fritas* participó en Soriano, Paysandú, Fray Bentos, Trinidad y San José y obtuvo primeros y segundos premios.

Cecilia Carriquiry, en su tesis de maestría, señala sobre el ensayo de las murgas montevidéanas:

Las murgas que pasaron a la liguilla el año anterior ensayan habitualmente de octubre a enero, las que deben dar prueba de admisión, comienzan sus ensayos en general en agosto y si son seleccionadas continúan con los mismos hasta enero. El ensayo se realiza en un club o en la sede de un sindicato o asociación particular. Esos espacios son abiertos al público y en general cuentan con una cantina con servicio de comidas y bebidas; donde los vecinos de la zona, familiares y amigos de la murga, suelen concurrir asiduamente a mirar el desarrollo progresivo de la construcción del espectáculo. Dicha concurrencia se intensifica con la llegada del verano y con las fiestas de fin de año, licencias y demás eventos sociales comunes que ocurren en los meses de diciembre y enero (2017: 52-53).

El ensayo de las murgas estudiadas se desarrolla en dos etapas bien diferenciadas. Una primera etapa, que se realiza en invierno, en donde la murga ensaya muy sola, dos o tres veces a la semana, dos horas aproximadamente, con algún familiar y la cantina. Es un ensayo más íntimo, más solitario y muchas veces lo finalizan comiendo alguna buseca o guiso. Y una segunda etapa, uno o dos meses antes del concurso, cuando la murga empieza a ensayar con la amplificación y todos los accesorios durante más horas, y en momentos culminantes todos los días de la semana. El entorno cambia,

la gente se acerca, se llena de niños del barrio. Como dicen los murgueros: “se olfatea el aire de carnaval”. Lo interesante de todo esto es que la convivencia se hace más intensa; son muchas horas compartidas y se forman vínculos más fuertes que dan identidad no solo a la murga como grupo, sino también al club y al barrio como un espacio de pertenencia.

Podemos pensar en la murga como una manifestación de la subalternidad: si los que la integran (al menos en el interior) pertenecen a las clases menos beneficiadas, la murga es el espacio e instrumento en donde ellos se manifiestan y de alguna manera se convierten en protagonistas. Si pensamos, como lo hacía Gramsci, que la subalternidad se construye tratando de entender tanto la subjetividad de los integrantes de un grupo determinado como su potencial de transformación por medio de la conciencia, en la murga ocurre una convergencia y unificación subjetiva en donde los individuos pueden decir lo que ocurre desde su lugar original.

Estas interrelaciones nos sirven entonces para observar la práctica cultural de un fragmento de la sociedad, su ideología y su sistema de valores. Por lo tanto, el espacio de la murga y del ensayo permite sentir más que concebir de manera abstracta la propia continuidad de un grupo. Podríamos pensar en que este momento es un momento de subversión del orden en donde el lugar “me muestra a los demás y a mí mismo” de manera distinta, lo que Hannah Arendt llama el “espacio de aparición”. Porque hay una resignificación, no solo del lugar que de club social pasa a escenario de ensayo, sino también de los que participan en ese convivio que también se ven, sienten y relacionan de manera distinta a su vida cotidiana.

Podemos parafrasear a Augusto Boal cuando dice que el foro es el espectáculo, el encuentro entre los espectadores, que defienden sus ideas, y los actores, que contraponen las suyas. En cierto modo, es una profanación: se profana la escena, altar donde, normalmente, solo los actores tienen derecho a officiar. Se destruye la obra propuesta por los artistas para construir otra, todos juntos. Teatro como aprendizaje colectivo (2004: 20). El ensayo de la murga sería entonces ese espacio de construcción del sentir de la murga, de su identidad y su desarrollo que contribuye a las bases de toda su propuesta. De alguna manera, el ensayo es una forma de ritual en donde varios son los componentes y varios los oficiantes.

Lo popular, el barrio, el lugar

Siguiendo a De Certeau (1999), el ensayo de la murga en el club del barrio es una manera de habitar, es una práctica cultural, entendiéndose como aquellas características que el individuo desarrolla para afirmar su identidad y que a su vez le permiten integrarse a un grupo y entablar relaciones sociales.

El barrio puede entonces entenderse como esa parte del espacio público en general (anónimo, para todo el mundo) donde se insinúa poco a poco un espacio privado particularizado debido al uso práctico cotidiano de este espacio. El lugar, la vecindad, la proximidad, la coexistencia concreta definen y explican la vida cotidiana. Los habitantes del barrio se apropian del lugar. En los sujetos, el barrio es la marca de pertenencia pues en ella se encuentra la apropiación del lugar (lugar implica relaciones de coexistencia) de vida cotidiana pública.

Leroy Suárez, uno de los integrantes fundadores de la murga *Sale con fritas*, conjunto mercenario que tiene cuatro carnavales y múltiples primeros premios, explica cómo se hace la elección del lugar de ensayo y de qué manera se establecen las relaciones:

El lugar de ensayo se elige, se ve qué club social o lugar tiene las comodidades para que la murga ensaye. Se necesita en época de invierno y primavera épocas de frío, un lugar que tenga como un refugio para pasar. En Mercedes no hay lugar destinado a la murga, se eligen los clubes de fútbol ya que tienen su lugar armado y además tienen la cantina. Va en acuerdo con el club y el interés de la murga. La cantina como negocio, tener una murga para ellos es negocio para la concurrencia. Se arrima gente y los murguistas. La cantina tiene su gente que va asiduamente y después termina colaborando con la murga pues se hace un ida y vuelta cercano y el cantinero que prácticamente termina siendo amigo de la murga. La gente que va a ese club no por la murga sino porque son hinchas de ese club y terminan siendo hinchas de la murga porque se empiezan a compartir momentos, comidas, casin, pool, [...] el lugar de ensayo es al azar, adonde nos

abren las puertas y no donde nosotros queremos ensayar [...] Son las cantinas, lugares de lugar de encuentro donde se hace el ida y vuelta de la gente. Termina siendo la murga del barrio, se asocia la murga con el club. Nuestra murga no lo ha logrado porque hemos ensayado en muchos lugares y no tenemos referencia (Suárez, entrevista, 6/4/19).

El barrio aparece así como el lugar donde manifiesta un “compromiso” social o, dicho de otra forma, un arte de coexistir con los interlocutores (vecinos) a los que los une un hecho concreto, pero esencial, de la proximidad y la repetición. La murga, como en el caso de Sale con fritas, se inserta en el barrio y en el club que es el lugar de referencia. Debemos aclarar que, el club en donde por lo general las murgas se reúnen en Mercedes, está en las zonas más alejadas del centro. Si bien la ciudad es bastante pequeña (41.000 habitantes aproximadamente), se diferencian bien los espacios del centro y la periferia. Algún mercedario diría que es una ciudad elitista. En las zonas más alejadas encontramos los clubes que reciben en su mayoría a los conjuntos de carnaval. Por ejemplo: el barrio Cerro, en el Club Olímpico; el barrio Túnel, el club Con los mismos Colores; barrio del Hospital, club Sud América.

Por otro lado, los integrantes de la murga vienen de lugares bien disímiles: obreros, comerciantes, empleados, pintores, desocupados, pertenecen a estratos sociales que no son hegemónicos y que encuentran en la murga un espacio de empoderamiento y reconocimiento. Desde este lugar, los que asisten a los ensayos son sus iguales, son los vecinos y los “seguidores” que van noche a noche como un lugar de encuentro y que saben las letras, corean, discuten y, a veces, solo son simples espectadores y, otras, participan desde la comisión de fomento de la murga.

Pedro Celedón dice que un lugar tiene distintos aspectos de comunicación. Uno de ellos es la memoria que:

Son lugares en condición de testigos y partícipes de la historia, son portadores de la memoria del colectivo humano que los utiliza, por lo que tenemos que estar atentos a las fuerzas pregnantas de las costumbres locales, al patrimonio intangible de los pueblos en los cuales vamos a interactuar desde el arte. La personalidad/identidad de cada región, de cada barrio, calle, plaza, se refleja en cuerpos que se comportan, se visten, desplazan, miran y sonríen de una forma determinada, generando núcleos de sentido a pesar de la globalización uniformizante en que vivimos (Remedi, 2015: 108).

Ellos en su cotidianeidad se mueven en el margen, pues como dice Pablo Alabarces, “lo popular es el margen” (Alabarces, Rodríguez, 2008: 19).

Gastón Farabelli, integrante de la murga *La Timbera* de Mercedes, que no saliera el año 2019, pero que tiene una larga trayectoria, incluso en dos carnavales montevidianos, acota:

La relación con el barrio depende del club y el barrio que se esté. Nosotros hemos recorrido montones de sedes en donde hay barrios en que la gente se copa, van a tomar alguna [copa] a la cantina y se quedan en el ensayo. Si bien se pierde alguna intimidad por la cantina. Nos gusta tomar algún aperitivo mientras ensayamos o en los descansos (Entrevista).

Ellos se mueven dentro del lugar del ensayo sin una posición asignada y desarrollan una idea de igualdad en donde desaparece la idea de estatus, formándose un grupo que gestiona sus relaciones internas. Este proceso colectivo genera una nueva estructura de orden: lo hacen pertenecer a un hecho teatral. Es importante entender que estas nuevas características que se generan en el grupo hacen que el individuo corte momentáneamente sus relaciones con el mundo exterior y que el lugar, como lo entiende Celedón, se convierta en una especie de isla que le permite fluctuar entre ella y el espacio hegemónico cotidiano hasta el siguiente ensayo.

El público

Sin duda que los públicos, y en especial el de la murga, funcionan en “el espacio público”, en el lugar del encuentro en donde se dialoga, se está y que por este motivo hace que el espacio funcione, en este caso específicamente de los que asisten a los ensayos de las murgas: aquellos individuos que pertenecen a un barrio o comunidad barrial que a su vez reflexionan sobre un hecho cultural (el espectáculo de murga) de manera interpretativa y polisémica. De esta manera los que concurren al ensayo se apropian del espectáculo, del producto cultural que es la murga.

Debemos entender al público como un grupo activo desde distintos puntos de vista: por la asiduidad y asistencia al ensayo, por la participación en el mismo y por su conocimiento del proceso de construcción del espectáculo y, por último, por la decodificación que hacen del producto cultural al que están asistiendo.

Destaquemos también que este público en especial está inserto en una dinámica de socialización ya que mientras se es público no se deja de ser sujeto que pertenece a un momento histórico, social y cultural. Se pone así en diálogo la identidad construida en lo social con otras identidades. Raymond Williams (1961) habla de estructuras del sentir que aparecen cuando hay procesos sociales subjetivos que entran en relación “sensible” con lo ya estructurado. Williams intenta así captar los elementos de la vida social que están aún en curso, aún emergentes. Estos elementos tienen una estructura hecha de vínculos y contradicciones particulares, así como de relaciones específicas internas. Sin embargo, este autor no define a las estructuras en contraposición con las convenciones. De ahí que una estructura de sentimiento puede complementar a la convención. Entonces, puede ser reconocida como una forma general y relacionada dentro de un campo o sistema cultural. Lo que la particulariza es que es en sí misma un relato propio.

Pienso que esta dinámica descrita por Williams se aplica a los ensayos que estuve observando. Por ejemplo, en los ensayos de la murga *Nunca más* de Colonia, encontré una dinámica bien interesante que tiene que ver con colaboradores, que por el solo hecho de ser “hinchas” de la murga, ayudan vendiendo panchos, chorizos o hamburguesas. Todo lo que se recauda es para los fondos cooperativos y los aportes se hacen por los propios murgueros que “cenan” o la gente del barrio que sabe que está instalado el puesto de chorizos de la murga y se acerca a comprar y de esa forma colabora. Es una manera indirecta de participar, pero muy comprometida; es decir, no participa en el espectáculo, pero se involucra con el conjunto y con lo que significa la murga. Sin embargo, estos fenómenos que ocurren cuando se reúnen no son muy conocidos por el público en general, es más, no son promocionados. Son específicos y como parte de la historia que construye cada agrupación en su devenir y en su relato cotidiano.¹

Con respecto a la formación del público del ensayo, Leroy Suárez destaca:

El entorno se forma con el correr de los días, de los meses y del tiempo. Los primeros que van son las familias de los murguistas, porque es casi todo el año que se ensaya. Entonces la familia acompaña a estar en las comidas y en los ensayos pues se pierde tiempo valioso de familia, las novias, hermanos y madres. Luego se suma la gente del club que invadimos con la murga, se suma la gente en donde se comparte en donde se hace una relación estrecha. La gente del barrio depende de la ubicación del club, del barrio si es murguero o no murguero.

La gente del barrio es la que más nos cuesta que se identifique con el género y con la murga y en realidad cuando elegís la sede no pensás si es murguero o no murguero. Por ejemplo, la sede del club Olímpico es un barrio de cultura más murguera. Por eso cuesta más que la gente se arrime. Algunos se arriman de a poco, vecinos que miran, que tratan de integrarse, y que colaboran con los beneficios. Y también hay otros que no les gusta la murga y puede significar para ellos ruidos molestos porque son ensayos largos hasta las once o doce de la noche. Pero nunca hemos tenido problemas graves. En el Rover [club deportivo] daban las viviendas para atrás del club y a veces mirabas y había en las ventanas algún niño que por la hora no lo dejaban ir al ensayo,

1 Es tan firme y definido como una estructura, pero está basada en los más profundos y menos tangibles elementos de nuestra experiencia. Es un modo de responder a un mundo particular que en la práctica no es experimentado como un modo alternativo a otros, sino que es experimentado como el único modo posible. Sus medios, sus elementos, nos son proposiciones o técnicas; son sentimientos relacionados que se materializan (Williams, 1961: 8).

pero estaban mirando de lejos y eso estaba bueno también. Por lo general no hay problemas con el carnaval (Entrevista).

Como dice Suárez, el espíritu murguero invade el barrio y de a poco se va incorporando a la dinámica interna, a su estructura. Ocurre un diálogo así entre la murga como grupo social y humano y el barrio que se ve materializado, al menos en una parte en su club social y deportivo. Un aspecto interesante a destacar es que cuando la murga empieza a utilizar la amplificación, la “invasión” es más potente y hace que el barrio se acomode a los “ruidos” nuevos que se incorporan en la noche.

Después están aquellos vecinos anónimos que no sabés si les gusta o no, y de repente te los encontrás que te van a ver en el concurso. Y también está aquel vecino que viene todos los días, que le encanta la murga y que te da para adelante. Es variado porque el género carnaval se ha ido profesionalizando y los ensayos no son aquellas reuniones largas, sino que son ensayos propiamente dichos, la murga se dedica a ensayar, y eso la gente lo ve, buscando el profesionalismo. La murga se dedica mucho a la murga y no tanto como grupo social. Buscando que salga el espectáculo carnavalero (Entrevista).

Podemos decir que la murga comparte la dinámica barrial a través de dos factores: la propuesta estética llamativa para la gente que concurre y los escucha, y las personas que no pertenecían a la murga y que ahora se han integrado a su cotidiano.

El barrio empieza a tener una nueva identidad porque posee un nuevo integrante y de esta forma se enriquece. Se construyen mutuamente. El barrio se adapta a la murga, pero también la murga se adapta al barrio, porque como hecho teatral, capta lo que sucede y de alguna manera colabora para que se cambien las estructuras del sentido de ese club y ese barrio en particular.

Conclusión

Hemos observado cómo la irrupción de la murga, a través de su ensayo como preparativo de casi todo un año en el barrio, hace que las personas que concurren a ese lugar modifiquen parcialmente su forma de relacionarse desde el aspecto subjetivo; que formen parte de un nuevo acontecimiento o “convivio” que no conocían o del que no participaban hasta el momento.

Un carácter de ese nuevo diálogo entre lo artístico popular y lo ciudadano social es lo temporal, solo se desarrolla en unos meses. Sin embargo, podemos afirmar que ese vínculo es intenso pues se manifiesta en las hinchadas que acompañan en los tablados a “sus murgas” barriales de manera parecida a los clubes de fútbol, con apasionamiento e irracionalidad.

A su vez, estos lugares que se establecen en los barrios sirven para que aquellas voces acalladas por el cotidiano engranaje hegemónico, tengan su momento de decir, de hacerse notar, de protagonizar a través del arte.



Ensayo de la murga *Nunca más*, de Colonia. Año 2017.

Foto: Daniel Quijano.

Referencias bibliográficas

- Albaraces, Pablo; Rodríguez, Graciela (2008). *Resistencias y mediaciones*. Buenos Aires: Penguin.
- Boal, Augusto (2004). *Teatro del oprimido*. Buenos Aires: Interzona.
- Carriquiry, Cecilia (2017). *Poéticas de murga uruguaya: tradición, profesionalismo y rupturas. Estudio comparado temático-formal de cuatro casos entre 2005 y 2010*. Tesis de maestría. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Celedón, Pedro (2015). “Convergencia(s): Arte, espacio público y vida cotidiana”. En: *El teatro fuera de los teatros*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Certeau de, Michel (1999). *La invención de lo cotidiano. Habitar, cocinar. 2*. México: Universidad Iberoamericana.
- Gramsci, Antonio (1999). *Cuadernos de la cárcel*. (V). México: Era.
- Morley, David (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Proaño Gómez, Lola (2013). *Teatro y estética comunitaria*. Buenos Aires: Biblios.
- Remedi, Gustavo. (1996) *Murgas: el teatro de los tablados*. Montevideo: Trilce.
- _____ (2015). *El teatro fuera de los teatros*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Textos en PDF

- Academia. “Alfaro, Milita e Ibarlucea, Laura. De la bacanal al escenario” (2015). Consulta 19 de abril de 2019. Disponible en: https://www.academia.edu/23973750/De_la_bacanal_al_escenario_consolidaci%C3%B3n_del_carnaval_teatral_en_Uruguay
- Academia. “Correa de Paiva, Carlos. Entre la vulgaridad y la academia”. Consulta, 18 de abril de 2019. Disponible en: https://www.academia.edu/7879102/Entre_la_vulgaridad_y_la_academia._Un_aporte_a_la_resignificaci%C3%B3n_de_la_murga_dentro_del_ideario_uruguay
- Roibal Fernández, Franca (2016). “La murga: voz y sentimiento popular. Estudios de Teoría Literaria”. *Revista digital: artes, letras y humanidades*. Año 5, N°. 9, marzo. Facultad de Humanidades / UNMDP, ISSN 2313–9676. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/index>. Consulta 19 de abril de 2019.

Archive.org. “Williams, Raymond. Drama from Ibsen to Brecht” (1961). Disponible en: <https://archive.org/details/dramafromibsentowill/> Consulta: 16 de abril de 2019.

Entrevistas

Farabelli, Gastón. Murga *La Timbera*. Mercedes, 12 de marzo de 2019.

Ramírez, Ángel, Murga *Nunca más*, Colonia, 26 de enero de 2019.

Rojas, Nicolás. Murga *Nunca más*, Colonia. 22 de febrero de 2019.

Suárez, Leroy, Murga *Sale con Fritas*. Mercedes, 6 de abril de 2019.