

# EL CASO DE LA MURGA ESTILO URUGUAYO ESA TE LA DEBO.

## PROBLEMATIZACIONES EN TORNO AL GÉNERO, ESTÉTICAS Y CONDICIONES LABORALES ARTÍSTICAS DE LOS Y LAS MURGUISTAS.

THE CASE OF THE URUGUAYAN-STYLE MURGA ESA TE LA DEBO.  
PROBLEMATIZATIONS AROUND GENDER, AESTHETICS AND ARTISTIC  
WORKING CONDITIONS OF MURGUISTAS

O CASO DA MURGA AO ESTILO URUGUAIO ESA TE LA DEBO.  
PROBLEMATIZAÇÕES EM TORNO DE GÊNERO, ESTÉTICA E CONDIÇÕES  
ARTÍSTICAS DE TRABALHO DOS MURGUISTAS

*Victoria Cestau Yannicelli*

*Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Arte; Universidad Nacional de Artes; Universidad de Buenos Aires; Universidad de la República.. victoriacestau85@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0001-5387-8982>*

DOI: 10.59999/7.2.2

Recibido: 24/8/2023 | Aceptado: 22/11/2023

**Resumen:** Este trabajo tiene como objetivo la realización de un estudio de caso de una murga estilo uruguayo del siglo XXI llamada *Esa te la Debo*. Consideramos que esta murga es un ejemplo paradigmático porque presenta temáticas de interés de mi tesis de doctorado dentro de su repertorio, y también en mi desempeño como puestista en escena hace dos años. Los estudios de caso pueden ser de dos tipos: intrínseco e instrumental, abordaremos ambas formas. Consideramos necesario trazar epistemologías feministas, para evitar androcentrismos y dar cuenta de las especificidades del campo artístico desde una perspectiva de género. La murga uruguaya se presenta de forma singular según el contexto, regresa y se renueva, se actualiza y se transforma. ¿Qué perdura con el tiempo? ¿Cuáles son sus cambios? Integraremos la perspectiva de género como eje transversal a toda la investigación, analizaremos los desafíos estéticos que traen los nuevos espacios donde la murga se expande y se enseña. Explicaremos por qué es la categoría carnavalesca que más repercusión tuvo en el campo teatral porteño. Finalizaremos poniendo en tensión las identidades de murguistas como trabajadores/as de la cultura popular, tomando parte del repertorio cantado en su espectáculo titulado «Sobreviviendo una vez más» así como fragmentos de entrevistas.

**Palabras claves:** Murga uruguaya, Género, Identidades

**Abstract:** The case of the Uruguayan-style Murga *Esa te la Debo*. Problematisations around gender, aesthetics and artistic working conditions of murguistas. This work aims to carry out a case study of a 21st century Uruguayan-style murga called *Esa te la Debo*. We consider that this murga is a paradigmatic example because it presents topics of interest from my doctoral thesis within its repertoire, as well as my performance as a stage performer. Case studies can be of two types: intrinsic and instrumental, we will address both forms. We consider it necessary to draw feminist epistemologies, to avoid androcentrism and account for the specificities of the artistic field from a gender perspective. The Uruguayan murga presents itself in a singular way depending on the context, it returns and is renewed, it is updated and transformed. What lasts over time? What are the changes? We will integrate the gender perspective as a transversal axis to all the research, we will analyze the aesthetic challenges brought by the new spaces where the murga is expanded and taught. We will explain why it is the carnival category that has had the most impact in the Buenos Aires theater field. We will finish by questioning the identities of murguistas as workers of popular culture, taking part of the repertoire sung in their show entitled: «Surviving once again» as well as fragments of interviews.

**Keywords:** Uruguayan murga, Gender, Identities

**Resumo:** O caso da Murga ao estilo uruguaio *Esa te la Debo*. Problematisações em torno de gênero, estética e condições artísticas de trabalho dos murguistas.

Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo de caso de uma murga de estilo uruguaio do século XXI chamada *Esa te la Debo*. Consideramos que esta murga é um exemplo paradigmático porque apresenta em seu repertório temas de interesse de minha tese de doutorado. também na minha atuação como encenador há dois anos. Os estudos de caso podem ser de dois tipos: intrínsecos e instrumentais, abordaremos ambas as formas. Consideramos necessário traçar epistemologias feministas, evitar o androcentrismo e dar conta das especificidades do campo artístico numa perspectiva de gênero. A murga uruguaia apresenta-se de forma singular dependendo do contexto, retorna e se renova, se atualiza e se transforma. O que dura com o tempo? Quais são as suas mudanças? Integraremos a perspectiva de gênero como eixo transversal a toda a pesquisa, analisaremos os desafios estéticos trazidos pelos novos espaços onde a murga é ampliada e ensinada. Explicaremos por que é a categoria carnavalesca que mais impacto teve no cenário teatral portenho. Finalizaremos tensionando as identidades dos murguistas como trabalhadores da cultura popular, tomando parte do repertório cantado em seu espetáculo intitulado: «Sobrevivendo mais uma vez» e fragmentos de entrevistas.

**Palavras-chave:** Murga uruguaia, Género, Identidades

## Introducción

Este trabajo<sup>1</sup> tiene como objetivo la realización de un estudio de caso de una murga estilo uruguayo del siglo XXI llamada *Esa te la Debo*. Los estudios de caso están contemplados dentro de las metodologías cualitativas y cuantitativas, es una unidad específica que funciona como un sistema integrado, una totalidad. A fin de indagar, analizar y problematizar aspectos en común que atraviesan las murgas estilo uruguayo dentro del campo teatral rioplatense, nos proponemos sistematizar las subjetividades de sus integrantes. Opiniones, sentimientos, modos de actuar, de pensar, creencias y proyecciones. Comprender los procesos de construcción de identidades de los/las murguistas como trabajadores de la cultura popular, analizar las condiciones de producción y situación laboral. Establecer una descripción general del funcionamiento de esta murga: estudiar liderazgos, status y roles de sus miembros desde una perspectiva de género.

Desarrollaremos el trabajo de la siguiente manera: en primer lugar, presentaremos brevemente a la murga, luego abordaremos mi posicionamiento epistemológico para analizar un fenómeno del cual formo parte como mujer/artista/investigadora y las herramientas metodológicas que utilizamos para recabar y organizar la información. Integraremos la perspectiva de género<sup>2</sup> como eje transversal a toda la investigación, analizaremos los desafíos estéticos que traen los nuevos contextos donde la murga se expande y se enseña. Explicaremos por qué es la categoría carnalera que más repercusión tuvo en el campo teatral porteño. Finalizaremos poniendo en tensión las identidades de murguistas como trabajadores de la cultura popular, tomando parte del repertorio cantado en su espectáculo titulado «Sobreviviendo una vez más» así como fragmentos de entrevistas.

## Breve presentación de la murga estilo uruguayo *Esa te la Debo*

La murga fue creada en el año 2016 y actualmente diez personas formamos parte de ella. Las edades son variadas: existen integrantes de 26 hasta de 73 años, con trayectorias distintas en lo artístico y específicamente en lo murguero. El grupo está compuesto por dos mujeres sobreprimas, de las cuales una también es la maquilladora, una vestuarista, un bajista, un

- 1 Este estudio de caso forma parte de un sub capítulo de mi tesis de doctorado en Artes titulada «La revolución de las colombinas en el Río de la Plata. Problematizaciones de la murga estilo uruguayo del siglo XXI: estéticas, trabajo artístico y género». Actualmente me encuentro cursando los últimos dos seminarios del doctorado en la UNA y he recibido la beca de investigación 2023 otorgada por el Instituto Nacional del Teatro para llevar a cabo este estudio de caso durante el corriente año.
- 2 Para llevar a cabo la escritura de esta investigación incluiré la Guía de lenguaje inclusivo no sexista (LINS) llevada a cabo por el Comité Institucional de Políticas de Género (CIPG) y La Colectiva por una Ciencia Sin Machismo, aprobada en el año 2020 en el Consejo Directivo del CCT Conicet-Cenpat. [https://cenpat.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/91/2020/08/Guia-lenguaje-inclusivo-no-sexista-CENPAT\\_final-1.pdf](https://cenpat.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/91/2020/08/Guia-lenguaje-inclusivo-no-sexista-CENPAT_final-1.pdf)

baterista, un letrista, dos cantantes que se alternan de cuerda entre primo y segundo (uno de ellos es el arreglador y director escénico y el otro es guitarrista y productor), un sonidista y yo como puestista en escena.

Actualmente, la murga ofrece funciones por todo el país, luego de la pandemia se ha presentado en más de cien escenarios. El grupo ha sufrido varias transformaciones en el tiempo, muchos integrantes se han ido por distintas razones, así como integrantes mujeres han iniciado un nuevo camino. Sus canciones como «Gorilón» (2016) y «La querida oligarquía» (2017) aumentaron sus seguidores por redes de forma exponencial, sonaron en la 750 AM en el programa de Víctor Hugo Morales, en «El Destape», 107.3 FM, y en el programa «La Red», 910 AM; lograron atravesar la pandemia con un éxito titulado «Tosías», momento de auge de la murga, con el que lograron una popularidad muy grande: esta canción fue televisada semanalmente en el programa C5N.

Consideramos que el estudio de caso de esta murga es un ejemplo que presenta distintas temáticas de interés por varias razones. En primer lugar, en su repertorio la murga presenta los siguientes ejes: precarización laboral artística, participación de la mujer, procesos identitarios de los/las murguistas como trabajadores de la cultura, problematización de la cultura popular del Río de la Plata, entre otras. En segundo lugar, es importante destacar que es la primera vez que el grupo trabaja con puestista en escena. Mi desempeño como técnica, desde el año 2021 dentro del grupo, ha sido una experiencia nueva para el colectivo y para mí también. En tercer lugar, si bien la murga está integrada de forma casi paritaria, de un total de diez personas, seis varones y cuatro mujeres, todas realizamos tareas que se asocian a la feminización de estos roles.

## Metodología y epistemología. Ser parte del fenómeno que se estudia

Para lograr una mirada crítica de los fenómenos artísticos y sociales es necesario cierto corrimiento androcentrista y comenzar a trazar epistemologías feministas. La epistemología requiere no solo una forma de acercamiento a los problemas, sino que también cuestiona cómo llegamos a ellos. Parafraseando a Diana Maffía (2007), coincidimos en que la expulsión de las mujeres y disidencias de la ciencia (como en las otras construcciones culturales humanas, tal es el caso de la murga uruguaya) tiene un doble resultado: impedir nuestra participación en las comunidades epistémicas que construyen y legitiman el conocimiento y expulsar las cualidades consideradas «femeninas» de tal construcción y legitimación, incluso considerándolas como obstáculos. En esta línea me propongo contribuir a un debate inmenso que, lejos de estar cerrado, ha abierto y siguió expandiendo líneas de acción e investigación, así como cuestionamientos personales y grupales. Formar parte de lo que investigo es

cuestionarme y es construir preguntas de investigación que me devuelven una mirada más crítica de la propia trayectoria. En tal sentido Olga Arán sostiene que la noción bajtiniana de umbral se interpreta «como lugar de negociación entre lo propio y lo ajeno, lo dado y lo creado, intensamente dialogizada» (Arán, 2016, p.67). Por tal motivo formar parte de lo que se investiga es aportar nuevas miradas, trabajar en umbrales que siempre se mueven y traen más reflexiones.

Tal como presenta la artista e investigadora Patricia Aschieri (2018) su concepto «investigartistas», subraya

la necesidad de reconocer la *experiencia sensocorporreflexiva* como parte de los procesos de producción de conocimientos. Lo *sensocorporreflexivo*, alude a la legitimación de una vía de conocimiento que parte desde el cuerpo en movimiento. En el caso de quienes somos artistas de las artes escénicas e investigadoras académicas, este conocimiento tiene relevancia aunque pocas veces es ponderado y sistematizado en las investigaciones (p.1).

Formar parte de lo que investigo me refleja en muchos relatos y fragmentos de las entrevistas realizadas a mis propios/as compañeros/as; con quienes compartimos la pasión por el carnaval, el canto esperanzador de la murga y una identidad rioplatense que dialoga entre dos ciudades hermanas.

El mito de la objetividad y el discurso científico arrastrado a la investigación en artes ha sido un problema que de a poco hemos podido dilucidar, con obstáculos que aún perduran. En esta línea al decir de Cornago «Relato, práctica y deseo son los tres niveles de este recorrido. Cada uno se sitúa en planos distintos que definen también distintos tipos de intercambio, pero es esencial que no se pierda la relación entre ellos» (Cornago, 2021, p. 71).

La especificidad de nuestros oficios se aprende en la práctica-teoría, pasando por el cuerpo las emociones, problematizando nuestra propia experiencia-existencia, de una forma dialéctica, donde mente y cuerpo confluyen, dejando atrás las dicotomías y el mundo binario que desde las artes se agota fácilmente. A través del trabajo de campo de tipo etnográfico, mediante entrevistas semiestructuradas,<sup>3</sup> historias de vida y observación participante he recogido, analizado y sistematizado las subjetividades de un grupo del cual formo parte. En esta línea metodológica y epistemológica considero imprescindible alejarme de la visión positivista que distingue entre sujeto y objeto e incorporar el enfoque hermenéutico que trabaja la investigación acción participativa (IAP) una metodología cualitativa, donde se toman en cuenta ambas partes como seres «sentipensantes» (Fals Borda, 1999, p. 80).

3 Para cuidar a los/las entrevistados/as no incluiré su nombre al momento de citar los relatos.

Los estudios de caso pueden ser de dos tipos: intrínseco e instrumental. Ambas formas son posibles para abordar a la murga estilo uruguayo *Esa te la Debo*, en este caso es necesario no excluir a ninguna de ellas. El estudio de caso de esta murga me interesa como caso intrínseco en tanto trata de un caso específico, pero también se puede entender al estudio de caso de forma instrumental. Este, es un medio para alcanzar una comprensión más desarrollada de algún problema que abarca a más de un caso y poder llegar a generalizar otras murgas estilo uruguayo del siglo XXI dentro del campo teatral rioplatense.

## «¿Qué es una murga mamá?»<sup>4</sup>. Desafíos estéticos de la murga uruguaya del Río de la Plata en el siglo XXI

Muchas son las frases que definen una y otra vez a las murgas. Son esas canciones que han recorrido ya más de un siglo en la Historia a través de distintas generaciones. Las murgas estilo uruguayo regresan, su promesa circular de nunca dejar de cantar. Un eterno retorno que ilumina el tablado. La murga se presenta de forma singular según el contexto, regresa y se renueva, se actualiza y se transforma. ¿Qué perdura con el tiempo? ¿Cuáles son sus cambios?

La murga *Esa te lo debo* presenta muchos desafíos estéticos que pasaré a desarrollar. Dentro de mi labor me ha interrogado trabajar la puesta en escena con un coro integrado por cuatro personas, que rompe con el tradicional uruguayo de 14. Cabe aclarar que las primeras murgas del siglo XX estaban integradas por siete u ocho personas, eso fue cambiando a lo largo de la Historia.<sup>5</sup> En lo que se refiere a la puesta en escena al ser 4 integrantes en el coro, se puede profundizar más en los vínculos y composición de personajes, suelen estar más cómodos/as ya que hay más espacio para ubicar los micrófonos. Sin embargo, se pierde polifonía en las voces ya que son menos. Es la única murga de Argentina y de capital federal, que no utiliza la clásica batería de murga ejecutada por tres integrantes que tocan: bombo, platillo y redoblante. Integran un bajo y una batería *chárleston* ejecutada por un músico. Las murgas de principio del siglo XX tocaban más instrumentos. Esta decisión estética trae muchas reflexiones. La *marcha camión*,<sup>6</sup> típico ritmo de murga estilo uruguayo, se ejecuta de otra manera al ser un solo músico. El pedal que golpea en el bombo de la batería pierde el sonido «apagado», un

4 Murga La Milonga Nacional. Fragmento de la despedida 1968. Letra: Carlos Modernell.

5 No desarrollaremos este punto por una cuestión de extensión del trabajo.

6 Citamos al músico Guillermo Lamolle (2005, p.122) «Ritmo en cuatro tiempos donde en el segundo golpe fuerte del bombo cae una semicorchea adelantado (con respecto al pulso), como en el candombe. El redoblante marca semicorcheas acentuando algunos golpes al tocar «palo contra palo» (un palo se apoya en el parche y el otro lo golpea haciendo ambos una cruz), logrando un efecto parecido al del chico del candombe, y los platillos atacan en la segunda corchea de cada tiempo y cierran en el pulso (como el *chárleston* de la cumbia, o la guitarra del reggae). Es el ritmo de murga cien por ciento por excelencia. Por su parte, Alfaro (2017), en una ponencia titulada «Murgas. La quimera del origen» cuenta que «la murga se hace uruguaya y termina inventando un sonido intransferiblemente nuestro, la década de 1920 resulta clave en razón de la incorporación definitiva del redoblante a la batería» (p.1).

sonido «de cierre» que al no tener el palo y la mano de un solo ejecutante suena distinto, es decir cambia el tono y la nota, ya que con los pies se puede manipular mucho menos que con las manos. Los platillos pierden volumen y variaciones de toque, ya que al ser dos platillos hi hat, en una batería chárleston solamente se abren y se cierran de una misma manera, mientras que, cuando los ejecuta un platillero, este tiene más posibilidades y matices en la ejecución de los platillos por ser un *toque de choque*. Este factor de ruptura en lo musical busca combinar géneros populares argentinos y uruguayos, así como ampliar posibilidades estéticas, que en Uruguay se han perdido debido a los cánones que exige el Concurso Oficial de Agrupaciones.

De la totalidad de las entrevistas realizadas a los/las integrantes (N=9) de la murga *Esa te la Debo*, al preguntar cómo conocieron a la murga uruguaya se nombran los cuatro grandes factores históricos-sociales que explican el desarrollo del género y su proliferación por el Río de la Plata.

El primero refiere a la gran cantidad de murguistas y seguidores de la murga estilo uruguayo que fueron exiliados en la Argentina durante la última dictadura cívico-militar uruguayo (1973-1985).<sup>7</sup> La murga uruguaya, en ese contexto crítico, se construyó como un lugar de refugio migrante (ya que muchos artistas fueron perseguidos y muchas murgas fueron censuradas durante la década de los setenta) y como un espacio de pertenencia para desarrollar parte de las identidades y cultura popular uruguaya.

Nuestra venida, en 1974, fue por las luces de Buenos Aires. Se venían todos mis amigos, todos mis conocidos, el grupo en el que tocaba en Montevideo se había desarmado. Luisito me decía «nos fuimos a Buenos Aires, que divino que está!», no fue por la dictadura, aunque estuve en cana y la pasé mal [...] empezó todo el éxodo, aquello que el último que se venga que apague la luz, muchos uruguayos se venían para acá (E 1).

El segundo factor alude a la amplificación de los públicos. Según Alfaro (1998), con quien coincidimos, el carnaval uruguayo es uno de los más teatralizados del mundo. Esta característica de los espectáculos murgueros, sobre todo en las últimas cuatro décadas, ha cautivado al público argentino. Sus giras por todo el territorio y la continua presentación de sus espectáculos dentro de los teatros del circuito comercial e independiente porteño y bonaerense han expandido y difundido este arte popular. Esta expansión de los espectáculos murgueros, paralelamente, se ha reforzado por el reconocimiento del fenómeno de la murga-canción. La hipótesis que Soledad Castro Lazaroff (2017) desarrolla, y con la cual coincidimos, afirma que la importancia de la murga-canción ha sido difundida de la mano de músicos

7 Se registra un afluente de exiliados políticos muy grande. El censo argentino de 1980 registró un incremento del 50% en el volumen de la inmigración uruguaya respecto del censo de 1970. Estos datos reflejaron la gran emigración uruguaya en el período de 1970. Según los datos producidos en Uruguay, entre 1963 y 1975 (período intercensal uruguayo) emigraron 200.000 personas (el 8% de la población total) (Wonsewer y Teja, 1985).

populares como Jaime Roos, Fernando Cabrera, Rubén Rada y Jorge Drexler, bandas como No Te Va Gustar y La Vela Puerca llevaron la murga a otros ambientes musicales, abriendo el espectro de escucha a otros públicos.

Nacida en Gualaguaychú con toda mi familia, con mis hermanas veraneamos en Uruguay y Fray Bentos toda la vida, nos queda a 40 kilómetros, así que nos cruzábamos cuando venía Jaime Roos o alguna murga que cantaba en Fray Bentos, así que desde chica tengo noción y escuché cantantes uruguayos y murga uruguaya. (E 7)

Venía escuchando Los Piojos, Jaime Roos, Bersuit Vergarabat con una sonoridad bien río platense, me empezó a interesar la sonoridad de la murga uruguaya. Estudiando en la E.M.P.A un compañero de canto enterado de que me gustaba la murga uruguaya, me dijo que un allegado de él estaba tocando el redoblante en una murga, estaban buscando voces para ir a concursar a Uruguay. Fui a ARUBA (Asociación de Residentes Uruguayos en Buenos Aires) donde ensayaba «Va por ahí murga» de la cual formé parte casi tres años. Fuimos a Uruguay a concursar y ese fue mi primer acercamiento a la murga. (E 2)

Mi acercamiento a la murga estilo uruguayo lo puedo dividir en tres partes. La primera fue cuando me llegó el primer CD de un show de murga, que era «El tren de los sueños» de Contrafarsa y empecé a escucharlos sin saber qué era, sin entender bien cómo funcionaba la cosa, pero realmente me fascinaba. No sabía por qué, lo escuché infinidad de veces hasta cansarme. El segundo contacto fue cuando fui a ver la primera murga estilo uruguayo acá en Argentina, habrá sido por el año 2002, 2003 que vino Agarrate Catalina a tocar justamente en el galpón de Catalinas Sur. El tercer punto fue directamente yendo a Montevideo durante varios años a ver carnaval y tener contacto con los tablados, el Velódromo y el Teatro de Verano. (E 3)

El tercer factor da cuenta del papel fundamental de la formación que se imparte en talleres. La creación de dos escuelas de murga estilo uruguayo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires reflejan la profesionalización y la demanda de aprendizaje de este oficio. La primera que se crea en el año 2004 es la Escuela de Música del Río de la Plata y sus fundadores son dos hermanos uruguayos (Adrián y Fernando Mozzo) radicados en la Argentina. La segunda, el TAP (2017, Taller de Arte Popular), otra escuela, ubicada en Boedo, que también ofrece talleres de murga estilo uruguayo, se dividen en canto, puesta en escena, letras, maquillaje y batería, y desde el año 2017 llevan a cabo el Encuentro de murgas estilo uruguayo que se desarrolla en el Espacio Cultural Nuestros Hijos (Ecunhi).

El primer espectáculo que vi fue el de Curtidores del 2004, que me rompió la cabeza, y a partir de ahí empecé con él a hacer unos cursos de canto estilo uruguayo, que daba Axel Fuhrman. Después terminó derivando en realidad, no de ese curso, sino que después se hizo un casting de voces, porque a partir

de ese curso nos entusiasmos con lo de la murga estilo uruguayo, hicimos una murga que se llamaba Va por Ahí. (E 4)

El cuarto factor, refiere al desarrollo y consolidación de las murgas uruguayas. Coincidimos con la investigadora Lina Agrima (2022) cuando afirma que

durante la primera década del siglo XXI, la murga experimenta un desarrollo cuantitativo y cualitativo. Trascendiendo las fronteras de diferentes provincias, dejando de estar ligada exclusivamente a los grupos de uruguayos residentes o hijos de uruguayos [...] En este contexto comienzan a surgir conjuntos como resultado de talleres de murga, espacios en los que se abordan diferentes aspectos del género. Estos espacios de formación son un coletazo del fenómeno que ocurre en Montevideo en la década del 90 y del movimiento de Murga Joven (pp.36 y 37)

Algunos acontecimientos han dan cuenta de la proliferación del género: desde el 16 de febrero hasta el sábado 2 de marzo de 2019, se llevó adelante El Otro Carnaval en Galpón B, en el barrio de Boedo, donde se presentaron 18 murgas estilo uruguayo. Al año siguiente, por primera vez en la Historia, se realizó durante el mes de febrero de 2020, el 1.º Concurso de Murgas estilo uruguayo en Mar del Plata, donde concursaron murgas de Rosario, Córdoba, Ciudad Autónoma de Buenos Aires y provincia de Buenos Aires.

Ahora bien, ¿por qué la murga uruguaya es la categoría carnavalera más desarrollada en la ciudad de Buenos Aires? Esta pregunta de investigación plantea distintas variables en juego. El papel protagónico que jugó la última gran oleada de inmigrantes en territorio argentino, producto de la dictadura cívico-militar en 1973. La consolidación del campo teatral porteño, que además presenta durante el siglo XXI la lucha de activismos y colectivos feministas diversos que han florecido en la escena de las artes. El papel relevante que el Estado uruguayo, desde las políticas culturales y educativas, le ha dado a la murga frente a otras expresiones artísticas.

En relación con la primera, la murga funcionó como legado identitario de uruguayas y uruguayos exiliado/as, al respecto relata una integrante de la murga:

Mira, nosotros teníamos amigos y todos se empezaban a ir de hecho por la dictadura, a mí me asustó mucho [...]nos vinimos para acá. Porque allá se está picando, nos vamos para Argentina venía todo el mundo, de hecho, había un cartel en el aeropuerto que decía «el último que se vaya que apague la luz». (E 9)

Citando a Zuleika Crosa (2012),

coexistieron otras formas de organización en torno a la socialización entre compatriotas y a la gestación de proyectos artísticos, como las murgas del carnaval. Entre estas, encontramos una agrupación que se desarrolló dentro

del circuito oficial del carnaval porteño y creó un estilo artístico particular e innovador autodenominado rioplatense (p. 4).

Otra vez el carnaval como fenómeno artístico y social canaliza posibles vías de construcción de identidades. Las subjetividades actuales presentan otras formas de sentir pertenencia, tal es el caso de la identidad rioplatense. Esta hibridación de identidades, conforman no solo parte de un proceso migratorio por cercanía y familiaridad de culturas, sino que además construye una identidad única en el mundo, la misma que dio origen a nuestro circo criollo. Este sentimiento de pertenencia se construye en un entre, un «aquí y allá», que rompe con la identidad cerrada y tradicional de los Estado-Nación. En esta línea, al decir de Crosa (2012),

La murga rioplatense, como proyecto familiar y cultural, fue la forma de empezar a vivir y dejar de sobrevivir añorando el retorno a Uruguay. Con la llegada de los hijos, los sobrinos y los nietos nacidos en Argentina, la mezcla de nacionalidades resultó insoslayable. Esta situación se reprodujo con la incorporación de nuevos miembros argentinos y uruguayos, quienes a su vez trajeron familiares y amigos para participar o colaborar en las múltiples tareas (p. 5).

Cuatro integrantes de *Esa te la Debo* formaron parte de la murga porteña *La Redoblona*, dos de ellos han dejado la murga porteña en distintos años, mientras que el matrimonio rioplatense continúa, destacamos que son quienes han fundado la murga hace 25 años y forma parte de su proyecto como familia denominada por ellos mismos como rioplatense.

La segunda responde al fortalecimiento y expansión de las artes escénicas dentro del campo teatral porteño. Existe una variedad de escuelas, corrientes, estéticas y poéticas teatrales de larga y consolidada trayectoria. Recordemos que la década de los ochenta, parafraseando a Dubatti (1995), se fue constituyendo de forma desordenada, en constante cambio, un renovador frente de artistas, de nuevos creadores, casi todos jóvenes, actores, directores, dramaturgos, que desarrollaron una estética teatral distinta, estableciendo otras formas que las manifestadas por la década de los sesenta. Esta estética emergente fue catalogada como «teatro joven», «teatro alternativo» o «teatro underground», un fenómeno que nació al margen de los circuitos comerciales y oficiales. A medida que estas estéticas tuvieron éxito entre el público y los críticos, fueron ganando posición en espacios comerciales y oficiales, así como también llegaron a la televisión (p. 15).

Coincidimos con Dubatti (1995, p. 29) y Pellettieri (2001) en que todo este movimiento recuperó la estética del actor popular argentino, el circo y la murga. Travestismo, poesía, rock, pintura, performance, danza, el panorama artístico se ampliaba como nunca, el humor y lo cómico tienen un lugar preponderante. Dentro de este contexto de reconstrucción democrática, la murga estilo uruguaya encontró dentro del campo teatral porteño un

espacio fértil y familiar para desplegarse. Lo que explica que otras categorías carnavalescas montevidéas como el parodismo,<sup>8</sup> el humorismo<sup>9</sup> y la revista<sup>10</sup> ya se encontraban desarrolladas y afianzadas como estéticas teatrales, por fuera de un concurso dentro del campo artístico porteño. La murga uruguaya, si bien es un teatro musical político, es una estética particular que combina una sonoridad específica que no se encuentra en el repertorio de la música popular argentina, ni en la ópera, a su vez, el tipo de teatro popular mezcla un formato de coro que dispone la escena de una manera singular si lo comparamos con otras obras musicales. La categoría carnavalesca Negros y lubolos, son las comparsas de tambores que tocan candombe, requiere un estudio específico que aquí no abordaremos de la cultura afro-uruguaya.

### «Una fila de hombres, heroicos laburantes, olvidando que están desocupados»<sup>11</sup>. Problematizaciones en torno a las identidades y a la organización del trabajo artístico.

Fragmento inicial de la Presentación del espectáculo 2023 de la murga *Esa te la Debo*:

Carnaval, carnaval, carnaval  
 Tristemente queremos' anunciar  
 Que esta murga, la murga, la murga  
 Entró en bancarrota  
 Ya no tiene un peso  
 Partido a la miiiitaad  
 Somo' unos murguistas enamorados (que forman)  
 Un colectivo autogestionado  
 Una especie de cooperativa  
 Que cuando va a cobrar, a cobrar, a cobrar  
 No ve un centavooo  
 Afrontando el problema antedicho

- 8 <https://www.museodelcarnaval.org/el-carnaval-de-montevideo-2/>  
 Los parodistas se presentan en grupos de entre 15 y 20 integrantes que deben «parodiar el argumento de obras, historias de hechos o personas de público y notorio conocimiento». El reglamento exige que la parodia sea «burlesca, realizada en tono jocoso, pudiendo, en determinados pasajes del espectáculo, tener matices dramáticos». Las parodias deben complementarse con canciones, bailes y coreografías con música orquestal o pistas secuenciadas.
- 9 Se trata de la categoría con más posibilidades, ya que el reglamento le permite basarse «en la libre comicidad de escenas, situaciones o personajes». La única restricción es que, a diferencia de los parodistas, los humoristas no pueden basar su espectáculo en «argumentos de una obra literaria, hecho o suceso real». Los grupos de humoristas deben tener entre 12 y 17 componentes. Los humoristas también pueden estar acompañados por una orquesta o utilizar pistas secuenciadas, aunque no deben ser el centro del espectáculo.
- 10 Las revistas deben tener entre 18 y 28 integrantes, debiendo asegurar bailarines de ambos sexos, un coro y letras de canciones inéditas. Deben basar sus presentaciones en «una expresión artística integral de libre creación, conceptualmente imaginativa, tendiente a la diversión». Siguiendo el reglamento, lo fundamental en esta categoría es «la alegría, su música y su baile». Se destacan las coreografías, los bailes, las canciones y la vestimenta, pudiendo utilizar música orquestada o pistas secuenciadas.
- 11 Murga Falta y Resto. Fragmento de la presentación 2001. Letra: Felipe Castro.

Esta murga tuvo una reunión  
Y después de intercambiar posturas  
Arribamos a la conclusión  
De que estamos pifiándole a todo  
Y que si un mango, queremos ganar  
Es tiempo de acomodarse  
Hay que ajustar el discurso  
Lo que somos, ¿qué será?

*Eso viejo, acá falta I-DEN-TI-DAD! Defínanse de una vez, vamos para acá o vamos para allá... al final ya no sé ni qué somos!!!*

La problemática y los desafíos que atraviesan los colectivos artísticos en relación con su organización social del trabajo y sus respectivas identidades es una constante que a lo largo de la historia se fue complejizando. La profesionalización de la cultura popular y su relación con el trabajo artístico pone en tensión los afectos, el dinero, la militancia y la perspectiva de género.

Si bien el término *cooperativa* es el que se utiliza mayoritariamente<sup>12</sup> en las entrevistas para referir al modo de organización económica, observamos que cada grupo de murguistas tiene especificidades a la hora de ordenar el trabajo colectivo. Dentro de esta agrupación todos/as los/as integrantes de la murga, menos la vestuarista y yo, trabajan en un sistema que denominan cooperativa, aunque la murga no está inscripta como tal. Según la Alianza Cooperativa Internacional (ACI), una cooperativa es «una asociación (organización) autónoma de personas que se han unido voluntariamente para hacer frente a las necesidades y aspiraciones económicas, sociales y culturales comunes por medio de una empresa de propiedad conjunta y controlada democráticamente» (Declaración de Identidad Cooperativa de la Alianza Cooperativa Internacional, 1995)<sup>13</sup> La figura de empresa no aplica a esta murga, ni a ninguna de las entrevistadas dentro del campo teatral porteño. Las murgas estilo uruguayo que tienen dueño se encuentran en Montevideo regidas por el reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones, cogestionado por la Intendencia Municipal de Montevideo y Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay (Daecpu) respondiendo a otras lógicas que desarrollamos en un artículo ya publicado.<sup>14</sup>

Las cooperativas artísticas de murgas estilo uruguayo dentro del campo porteño, no priorizan lo económico, sino que se enfocan en la función sociopolítica, artística y simbólica de la

12 Cabe aclarar que existen dos tipos de organización del trabajo artístico en la murga del Río de la Plata: la cooperativa, con sus variantes, y las murgas que tienen dueño, estas últimas se encuentran exclusivamente dentro del Concurso Oficial de Agrupaciones de Montevideo. No existen murgas con dueño dentro del campo teatral porteño.

13 <https://www.ica.coop/es/cooperativas/identidad-alianza-cooperativa-internacional>

14 <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/8249/7253>

murga. En este sentido su funcionamiento es muy similar al de las cooperativas del teatro porteño independiente. Al respecto citamos a Karina Mauro (2015), «Por consiguiente, el trabajo en cooperativas, altamente valorado en términos simbólicos, no forma parte de la discusión ni se visibiliza como problema» (p. 17).

Basta con que el proyecto se auto gestione, es decir no les genere gastos extras, pero nadie recibe un ingreso sustantivo por su labor como murguista. Al respecto tomamos de las entrevistas realizadas distintos fragmentos que reflejan estos procesos identitarios.

Sí me considero un trabajador de la cultura. Soy músico también hice algunas cosas de actuación. Pero que no sea la actividad principal o la que me demandaba todas las horas del día para hacerlo, porque justamente es muy difícil vivir del arte o ganar un dinero que te permita sostenerte sobre todo en el tiempo.» (E 4)

No nunca pude y tampoco me animé, llegar a vivir solamente de la música [...] en mi condición de jubilado digamos que hoy vivo del arte. (E 1)

Los ensayos se pagan, es una forma de asegurarse la mayor participación de sus integrantes ya que esta murga particularmente actualiza su repertorio bastante seguido, respondiendo a la dinámica social y política del país. Lo que la murga genera como «ganancia» es dinero que destinan al proyecto colectivo, se descuentan los viáticos, el pago de horas de sala de ensayo, materiales y honorarios destinados al vestuario (diseño y realización), materiales para maquillaje, y honorarios de puesta en escena. Cada integrante que forma parte de la cooperativa, ocho personas, cobra por su tarea un punto de lo que hay en caja a fin de mes, el 80% lo reparten entre la cantidad total de puntos de todo el colectivo, ese es el valor del punto. Es decir que el valor del punto está sujeto a la cantidad de actuaciones que tenga la murga en cada mes.

Las tareas las podemos dividir en sonido, iluminación, maquillaje, redes, gestión, vestuario, puesta en escena, arreglos vocales, creación de melodías y letras, mantenimiento de la escenografía, objetos.

Dentro de este grupo la organización es jerárquica y los roles están bien determinados. Se trae escrita la presentación, no hay una comisión de letras, es una persona que se encarga de escribir el texto y eso hace fluir los tiempos de creación. Se realizan asambleas para debatir si hay alguna incomodidad en relación con la propuesta textual que se presenta y se avanza en el espectáculo.

Las mujeres del coro son dos, una de ellas además es la maquilladora. La segregación horizontal, que responde a la reproducción de los roles de género en el ámbito laboral, también se ve reflejada en los roles de las mujeres en la murga. El vestuario y el maquillaje, que

aluden a la ornamentación del cuerpo e implican tareas asociadas con el trabajo doméstico, están fuertemente feminizados, mientras que el quehacer musical, tocar instrumentos, crear melodías y arreglos corales, así como las tareas ligadas a la producción se encuentran fuertemente masculinizadas.

Del total de entrevistas (nueve), siete personas se consideran trabajadoras de la cultura, solamente el baterista afirma vivir del arte porque está jubilado, pero de otro oficio, siendo la persona con más trayectoria dentro de la murga. La vestuarista de la murga, que también nació en Uruguay, hace cuarenta años que reside en Buenos Aires, al respecto de su identidad como trabajadora de la cultura nos cuenta:

Medio que me empoderé acá en Buenos Aires [...]. Que las chicas me dijeran «Escúchame, sabés los derechos que tenés? Te podés ir de vacaciones a este hotel en Mar del Plata, te podés ir los fines de semana al Tigre, porque es nuestro lugar», esto es el sindicato del SOIVA [Sindicato Obrero de la Industria del Vestido y Afines] «nosotras somos peronistas», me decían. La re polenta estaba afiliada al sindicato [...] porque cuando yo trabajaba en Uruguay no había nada, todo informal, todo se cobraba de palabra, pero igual aunque te pusieran en blanco, no tenían lugar donde veranear. No tenía lugar donde ir los fines de semana con tu familia, no tenías beneficios [...] acá existió Perón. (E 9)

En este fragmento podemos observar las múltiples dimensiones de las identidades que confluyen: la identidad rioplatense, la identidad como trabajadora, directamente relacionada con el peso de la trayectoria del oficio determinada por la vinculación al sindicato. Sobre todas ellas me interesa detenerme en la especificidad que asume el rol de la vestuarista. Dentro de la conformación de las murgas estilo uruguayo, la presencia del vestuario y la importancia que se le otorga a lo largo del siglo XXI es fundamental. Anteriormente, el vestuario de las murgas no era ni tan vistoso ni exuberante, sin embargo, la profesionalización y la espectacularización de la murga estilo uruguayo en ambas orillas ha puesto en valor este rol técnico, así como a la persona (dependiendo el caso a veces es la misma) que se dedica a realizar y diseñar los sombreros. Dentro de la teatralidad murguera, el vestuario es una condición estética fundamental porque la murga viste «traje de murga». En contrapunto a esta identidad consolidada de una mujer de setenta años, encontramos dentro del mismo grupo el relato de una joven de 26 años, argentina, que llega a la murga estilo uruguayo a través de su pareja.

La verdad es que al principio cuando entré a la murga, no me consideraba una trabajadora de la cultura, ni que esté haciendo más que ir cantar y cumplir con mi rol en la murga, pero después a medida que fue pasando el tiempo, después de la pandemia, me fui generando mi espacio dentro de la murga y fui encontrando mi identidad ahí y mi misión dentro de la grupalidad, cuál era mi rol [...] más cuando tomé el rol del maquillaje. (E 8)

En este otro relato recogemos el peso de otro oficio como el maquillaje. A lo largo de la historia, las máscaras y la complejidad de los diseños, así como sus materiales, reflejan otra arista de la profesionalización de los espectáculos murgueros del Plata. Señalamos que entre ambas orillas la diferencia se establece en que, el maquillaje al ser un rubro que puntúa dentro del concurso oficial de carnaval en Montevideo, se caracteriza no solo por ser un conocimiento experto, sino que influye en el resultado final del certamen, mientras que en el campo porteño los maquillajes de la murga estilo uruguayo suelen ser más artesanales, sencillos, como los de antaño.

La docencia o actividades desarrolladas en el ámbito educativo, son las principales tareas de las que viven, de las que reciben mayor ingreso, pero nadie vive exclusivamente del arte. Al respecto, coincidimos con lo que plantea Mauro (2022):

Es necesario destacar que en los dos grupos caracterizados el ejercicio de la docencia es, muchas veces, la principal fuente de ingresos o el desempeño laboral que propicia un estipendio más estable y continuo que el artístico. Este es un punto doblemente significativo. En primer término, porque la identificación con la tarea artística suele primar sobre la docente, aun cuando esta última implique la más importante fuente de ingresos. En segundo lugar, porque la mayor parte de la docencia de las artes se produce de manera no registrada, a través de cursos, talleres y clases particulares en espacios alquilados o en el propio domicilio (p. 121).

Estoy en duda si considerarme trabajadora de la cultura, estudié profesorado de expresión corporal e hice la licenciatura en Composición Coreográfica para poder bailar y vivir de eso [...] la vida me llevó por otro lado. Por eso no trabajo, ni vivo de la cultura, pero sí me considero una luchadora de la cultura en esta sociedad desde la docencia. (E 7)

Me considero un trabajador de la cultura porque participo en ella. No vivo del arte. soy maestro, no vivo de la cultura. (E 2)

Las identidades autoprecarizantes de artistas populares, en este caso de los/las murguistas del Río de la Plata, viven los vínculos de amistad y de pareja, como motores y sostenes que compensan la escasez de recursos económicos. Por estas razones comprendemos el valor simbólico que tiene la llamada «militancia cultural», contribuyendo de forma inconsciente o consciente, al carácter precario de la actividad, volviéndola funcional a los mecanismos del capitalismo neoliberal.

Es un espacio de creación colectiva, pero también de amistad, tiene algo de militancia. Es una construcción que permite poner en palabras, en música, en arte, sentires personales y comunitarios que permite criticar la realidad, la política, la sociedad, un espacio para compartir con otros. (E 5)

La identidad militante invisibiliza otras posibles identidades, tal es el caso de la identidad de trabajador/ra. En este sentido, coincidimos con Lorey (2008) en contextualizar, dentro del neoliberalismo, las prácticas hegemónicas que subjetivizan y que configuran las identidades murgueras actuales. Personas que trabajan de forma creativa son sujetos fácilmente explotables, ya que toleran de forma sistemática malas condiciones de trabajo y de vida, porque creen en su propia libertad y autonomía. A este comportamiento se le denomina situación de precarización de sí. Al decir de Mariana Del Mármol (2020) que, si bien estudia a los actores y actrices de la ciudad de la Plata, observamos que suceden comportamientos similares:

La necesidad de compensar estratégicamente la falta de recursos activa importantes redes de reciprocidad e intercambio entre grupos. Estas redes garantizan cuestiones tan variadas como el préstamo de equipamiento, apoyo en la difusión de las actividades y espectáculos, ayuda en la resolución de tareas por medio de la colaboración de miembros especializados de un grupo para con otro, intercambio de opiniones críticas acerca de las obras o producciones, entre muchas otras (p. 173).

Las problemáticas de género también forman parte de las murgas estilo uruguayo dentro del campo teatral porteño. Al respecto la vestuarista autodefinida como rioplatense nos cuenta:

Entonces con las chicas del carnaval de Buenos Aires fundamos la Colectiva Murguera, tiene 4, 5 años...es tanta la cantidad de violencias en las mujeres que hay adentro del carnaval, que lo que nos hemos pasado es atendiendo necesidades [...], pero también hay que poner cultura en las mujeres, que a lo mejor por medio de la colectiva podemos abrir la cabeza. Vos podés creer que uno que salía en la murga le pegó a la mina, a su pareja. Él arrancó el auto y la pasó por arriba. Los vecinos fueron a la comisaría a ser la denuncia para atenderla a ella y a las cuatro de la mañana ella lo perdono. Él se fue porque es un adicto total. (E 9)

En este testimonio observamos la naturalización de la violencia por parte de las mujeres y las dificultades de enfrentar situaciones de violencia dentro del ámbito de la pareja.

La violencia contra las mujeres es un fenómeno subregistrado, es una problemática que tiene un alto grado de invisibilización, pues no todas las mujeres que padecen violencia basada en género realizan denuncias o solicitan ayuda a algún organismo público.

Otra de las componentes nos cuenta lo siguiente al momento de entrar a la murga.

Cuando empecé a cantar en la murga venían de una secuencia bastante heavy porque dentro de ella había un hombre denunciado. Hubo una amenaza de escrache a la murga, por supuesto se desvincularon de esta persona [...] y ahí es cuando me convocan a cantar con ellos, que eran todos hombres [...] yo entré a mediados del 2019[...] los solos o los espacios pequeños que

me daban para llevar adelante en el show eran los que se cantaba aborto legal [...]. Después lo pude hablar. Me pidieron disculpas, después hubo un movimiento, entró otro compañero, pasaron cosas... empezó a entrar más gente joven y eso a mí me hizo sentir más cómoda. Hasta que me enteré hace poco, que un compañero de cuerda, tenía una cuestión con el ego. Fue uno de los que estuvo en contra de que entrara una mujer a la murga, porque no le sumaba la voz femenina a la sonoridad de la murga. No pase una buena experiencia con esa persona [...] se fue y ahora es otra historia. (E 8)

La baja participación de las mujeres en la murga hace eco de la sistemática exclusión de las mujeres del espacio público, aquel en el cual se toman decisiones que afectan a la sociedad toda y crean representaciones acerca de lo que la sociedad es y de lo que se valora como arte dentro de su marco. La masculinización del estilo, como parte de su genealogía, también se expresa en lo que se ha legitimado como «sonoridad murguera», las voces masculinas imitando el grito del canillita o del feriante, los conocidos pregones de vendedores ambulantes. La música como producto histórico no solo se produce a sí misma como parte de la cultura, sino que crea oreja, es decir, educa nuestra escucha. Condiciona lo que nos gusta, lo que suena bien, lo que «suena como murga» y lo que no.

Dentro de estos condicionamientos se encuentra la polémica figura del concurso, que ha generado tensiones al interior del campo carnavalero. Se llevó a cabo un único concurso de murgas estilo uruguayo en el año 2020, durante el mes de febrero, previo a la pandemia en la ciudad de Mar del Plata, fui a participar con la murga *Entre Tanta Pavada* en calidad de puestista en escena. Sin embargo, el concurso como dinámica entre las murgas del circuito porteño y nacional no prosperó. Es importante señalar que en Argentina existen mayor cantidad de murgas de mujeres que en Uruguay y una de las razones se debe a la inexistencia del concurso. De las más de ciento cincuenta murgas formato uruguayo existentes, un censo realizado en 2017<sup>15</sup> registró que solo existen cuatro murgas conformadas enteramente por varones cisgénero. El resto de las murgas son mixtas, mayoritaria o enteramente femeninas, incluyendo y se visibiliza también la participación de disidencias en muchas de ellas.

Lo que despliega el concurso como lógica competitiva genera polémica entre murguistas de ambas orillas. Desde nuestro punto de vista la principal razón es histórica. Alicia Martín (2017) asegura que

el carnaval en general, así como sus maneras de celebrarlo, se mantuvieron en Buenos Aires por fuera de los circuitos oficiales y mediáticos de producción cultural hasta casi finalizado el siglo xx. Recién para fines de la década de 1980 se produjo un sostenido resurgimiento de las artes carnavalescas

15 Este dato fue extraído de <https://www.nodal.am/2022/02/hay-mas-de-ciento-cincuenta-murgas-formato-uruguayo-en-chile-colombia-y-argentina-por-andres-alba/>

de la mano de jóvenes artistas que, en su mayoría, no conocían ni habían participado de estos festejos en la ciudad» (p. 203).

Mientras que el Carnaval en Montevideo estuvo reglamentado tempranamente, a partir de 1873, al decir de Alfaro (1998),

en las últimas décadas del siglo XIX la reforma del Carnaval y de toda la cultura, ya no era solo el diseño utópico y voluntarista de una elite bárbara que creía en la civilización; en esta coyuntura, era también el dilema de toda una sociedad que, aun con inconsecuencias y contradicción, comenzaba a asumir el cambio como un camino posible e incluso deseable (p. 17).

El Uruguay de aquella época se encontraba en transición política y económica, el pasaje de la premodernidad a la modernidad fue un hito decisivo, donde el Estado implementó medidas que regularan el «descontrol del cuerpo». Esta gran diferencia histórica permeó a toda la sociedad, sus cuerpos, sus símbolos, la relación con el espacio público y hasta sus posteriores políticas públicas, donde el rol del Estado será clave. La ciudadanía montevideana adoptó tempranamente el concepto de un concurso oficial de carnaval, donde se recibían premios. Es decir que la reglamentación de una fiesta popular fue posible, se conformaron normativas, donde se controlan discursos y cánones que fueron legitimando y avalando la competencia. De esta manera, el concurso oficial de carnaval en Montevideo es un ejemplo paradigmático dentro de los carnavales latinoamericanos. Único en el mundo no solo por su larga duración, sino porque se encuentra intervenido desde el Estado y específicamente por un organismo municipal que obtiene rédito económico y simbólico. Además de mercantilizar una fiesta del pueblo a través de la televisación, donde aún existen conflictos con los trabajadores/ras que no cobran derecho de imagen. Esta convergencia de actores sociales marca una cartografía específica. Parte de estas tensiones y desconciertos de identidades autoprecarizantes explica la reciente creación, en 2018, del Sindicato Único de Carnavaleras y Carnavaleros del Uruguay (SUCAU) y los emergentes movimientos Más Carnaval y Carnavale, proyectos autogestionados por distintas agrupaciones artísticas y murgas que deciden no participar del concurso y construir un «carnaval alternativo». Ahora bien, estas diferencias históricas dentro de las conformaciones de campos carnavaleros nos traen más reflexiones.

A partir de la totalidad de las entrevistas realizadas (N=9), existe una tensión entre la valoración de la profesionalización del oficio y la exclusión que eso genera. La oposición entre artista profesional y amateur se ha establecido históricamente gracias a una asociación de lo profesional con el dominio técnico y la retribución económica mientras que lo amateur con lo gratuito. Ambas relaciones hoy en día se han complejizando, pues la profesionalización no está exenta de la precarización. La calidad artística de los espectáculos de murgas estilo uruguayo en ambas orillas reflejan la relación entre profesionalización y altos niveles de precarización.

Esta dualidad se traslada, por un lado, en la admiración que el público porteño tiene de las murgas en Uruguay y del despliegue artístico que se realiza en el escenario de mayor trascendencia para el concurso el reconocido Teatro de Verano Ramón Collazo y por otro lado, la contradicción que genera un certamen que deja de ser inclusivo. Muchas narrativas contrastan la amplia y heterogénea participación que las personas de cualquier edad tienen dentro del carnaval porteño frente a las limitantes del carnaval montevideano.

Mi opinión particular es que todo lo que sea concurso no estoy a favor de puntuar nada en lo que sea artístico. Tampoco voy a juzgar a quienes participan de los concursos [...] pero estamos más a favor de lo colectivo, de los encuentros [...] no estamos atados a un reglamento, lo que te hace el concurso justamente es fijar un reglamento y en eso estás poniendo límites. Estás poniendo fronteras [...] eso es lo que a mí no me convence. (E 5)

Lo que puedo decir es que una vez que me adentré en la lógica y en la dinámica de los concursos en Uruguay pude entender la crítica que algunos sectores o algunas agrupaciones de Carnaval hacen al concurso. Porque al principio quedas tan flasheado con lo que se ve [...] con el tiempo a lo mejor, uno va entendiendo todo lo que tiene que ver con que hay tablados súper comerciales, sobre la inversión que las murgas tienen que hacer para participar del concurso, las arbitrariedades, de que eso sea manejado por un grupo de personas que a veces no contemplan cuestiones que son importantes para los grupos [...] se pierde el tablado de barrio y se vuelve todo muy homogéneo y me parece bárbaro todas las apuestas que hay ahora de tratar de recuperar el barrio, de no producir solamente pensando en un concurso. (E 6)

## Algunas reflexiones finales

Entrado el siglo XXI, entendemos que el fenómeno de la murga estilo uruguayo invita a problematizar ciertas categorías analíticas que van más allá «de lo uruguayo» siendo al mismo tiempo una referencia geográfica y estética desde la cual partir. La territorialidad permite enmarcar zonas diversas, más amplias o más acotadas que lo nacional.

El actual proyecto de la murga *Esa te la Debo* recupera de cierta forma la estética de las primeras murgas estilo uruguayo de principio del siglo XX, menor cantidad de componentes, maquillajes y vestuarios artesanales, y la utilización de variados instrumentos que enriquecen las propuestas musicales. La inexistencia de un concurso dentro del campo murguero porteño, presenta diversas estéticas que enriquecen a la murga estilo uruguayo, reportando mayor inclusión y participación de minorías, personas mayores y disidencias. Estas nuevas estéticas se traducen, en algunos casos, en repertorios feministas que visibilizan poéticas, temáticas y cuerpos que rompen con la tradición uruguaya. Se refuerzan entre las murgas lógicas más cooperadoras devenidas en formatos de encuentros y menos competitivas.

Las mujeres alcanzan mayor participación dentro de los ámbitos menos competitivos donde se percibe menor remuneración económica.

La formación de la murga uruguaya dentro del campo porteño ha sido desarrollada primeramente por varones, a través de talleres, sin embargo, se sigue invisibilizando a las mujeres con conocimientos en la temática. Aun en siglo XXI perdura en Río de la Plata, la idea de que las voces femeninas no se adecúan a la estética murguera, así como los estereotipos de género se siguen reforzando en los roles que históricamente fueron y son feminizados como el de maquillaje y el vestuario. Dentro de estas dos primeras décadas del siglo XXI, damos cuenta de que los diversos feminismos han plasmado en los repertorios murgueros rioplatenses sus demandas y luchas.

El sentimiento de pertenencia en la murga que relatan los/las integrantes da cuenta de que los vínculos afectivos y la militancia son los principales motores del proyecto, así como la cantidad de roles que se desempeñan en el grupo refuerzan dicho sentimiento.

Las identidades autoprecarizantes, además de encontrarse consolidadas, continúan tensionando las identidades entre militantes (vinculado al valor simbólico y político) y trabajadores/as del arte (vinculado a lo económico) estableciendo dentro del campo artístico disputas y contradicciones sin resolver.

Tradicición y renovación confluyen reflejando una de las características más importantes de los géneros populares: su adaptación a los distintos contextos.

## Referencias bibliográficas

- Agrima, L. (2022). *Semilla: breve historia de la murga uruguaya en Argentina, desde la fundación de Por la vuelta hasta las primeras murgas del siglo XXI*. Argentina: Ombligo Cuadrado ediciones.
- 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*. Montevideo: Trilce.
- Alfaro, M. (2017). *Murgas. La quimera del origen*. Ponencia presentada en la Primera Jornada Internacional de Estudios sobre la Fiesta, Cátedra Unesco de Carnaval y Patrimonio, Montevideo. Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/52337>
- Arán, O. (2016). *La herencia de Bajtín: reflexiones y migraciones*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados.
- Aschieri, P. (2018). *Investigartistas: Los invisibles intersticios teórico-prácticos en el arte de crear e investigar*. Trabajo presentado en las Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Castro Lazaroff, S. (2017). Murgas de mujeres (estilo uruguayo) en América Latina. *En Actas del III Coloquio de Iberoamérica sobre investigación musical. Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Santiago de Chile: Juan Pablo González Editor.
- Crosa, Z. (2012). Dinámicas identitarias y modelos de integración en el movimiento asociativo de uruguayos en Argentina: hicimos la murga rioplatense para integrarnos al barrio y empezar a vivir. *Papeles de Trabajo*.

- Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural, (23). <https://doi.org/10.35305/revista.voi23.97>
- Cornago, O. (2021). El relato, las prácticas y el deseo. Una reflexión sobre la investigación en artes. *Revista Académica Estesis*, (9), 68-89. <https://doi.org/10.37127/25393995.99>
- Del Mármol, M. (2020). Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense. *Cuadernos de Antropología Social*, (51). 169-188. <http://doi.org/10.34096/cas.151.7950>
- Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.
- Fals Borda, O. (1999). Orígenes universales y retos actuales de la IAP. *Análisis Político*, (38). 73-90.
- Lamolle, G. (2005). *Cual retazo de los suelos anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el carnaval en general y la murga en particular*. Montevideo: Trilce.
- Lorey, I. (2008). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. *Brumaria n.º 7: Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, 1-18.
- Maffía, D. (2007). Epistemología feminista: La subversión semiótica de las mujeres en la ciencia. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, 12(28), 63-98. Recuperado de [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1316-37012007000100005&lng=es&tlng=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012007000100005&lng=es&tlng=es)
- Martín, A. (2017). Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires. Memorias. *Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, (32), 197-226. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6093698>
- Mauro, K. (2015) Trabajo asociativo y Actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral. *Actas de las XI Jornadas de Sociología de la UBA*. Universidad de Buenos Aires.
- Mauro, K. (Coord.). (2022). Dossier Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs. *Revista Trabajo y Sociedad. Sociología del trabajo-Estudios culturales-Narrativas sociológicas y literarias*, 23(38).
- Pellettieri, O. (2001). *En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al «actor nacional» argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Wonssewer, I. y Teja A. (1985). La emigración uruguaya 1963-1975. Sus condicionantes económicas Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental-Centro de Investigaciones Económicas.