

RECEPCIONES DEL CARNAVAL MONTEVIDEANO. EXPERIENCIAS, TRAYECTORIAS Y DISPUTAS DE SENTIDO EN TORNO A LA MURGA Y LA TELEVISIÓN

RECEPTIONS OF THE MONTEVIDEO CARNIVAL. EXPERIENCES, TRAJECTORIES,
AND STRUGGLES OVER MEANING AROUND MURGA AND TELEVISION

RECEPÇÕES DO CARNAVAL DE MONTEVIDÉU. EXPERIÊNCIAS, TRAJETÓRIAS E
DISPUTAS DE SENTIDO EM TORNO DA MURGA E DA TELEVISÃO

Gastón Amorin Alsina

Instituto Superior de Educación Física, Universidad de la República.

<https://orcid.org/0009-0000-2411-9135>

Recibido: 15/02/2026 | Aceptado: 22/05/2026

Resumen: Este artículo analiza las experiencias de recepción de la murga en el carnaval montevideano en el contexto de su creciente mediatización, en especial a partir de la televisación del Concurso Oficial. Desde un enfoque que articula teoría crítica y estudios culturales y perspectivas latinoamericanas, se concibe a los públicos como sujetos activos, atravesados por trayectorias biográficas, afectividades y posicionamientos sociales diversos. La metodología utilizada en el trabajo se basa en entrevistas en profundidad a cuatro espectadores de distintas edades y perfiles sociales, que vivencian el carnaval en tablados, Teatro de Verano Ramón Collazo y televisión. Los resultados muestran que la recepción no es homogénea ni pasiva, sino un proceso situado de negociación simbólica. La experiencia presencial es valorada por su cercanía, clima colectivo y dimensión afectiva, mientras que la televisión amplía el acceso y habilita nuevas formas de observación, archivo y circulación. La televisación aparece como un proceso ambivalente: potencia la visibilidad y profesionalización del espectáculo, pero introduce condicionamientos estéticos y expresivos que tensionan rasgos tradicionales del género. Se concluye que la relación entre lo popular y lo masivo no implica sustitución, sino una reconfiguración conflictiva que da lugar a prácticas híbridas, combinando ritual y consumo mediado en nuevas formas de vivir el carnaval.

Palabras clave: Murga; televisión; recepción

Abstract: This article analyzes audience experiences of *murga* within the Montevideo Carnival in the context of its growing mediatization, particularly through the television broadcast of the Official Contest. Drawing on an approach that articulates critical theory, cultural studies, and Latin American perspectives, audiences are conceived as active subjects shaped by biographical trajectories, affective dimensions, and diverse social positions. The methodological base of the study are in-depth interviews with four spectators of different ages and social backgrounds who experience carnival through neighborhood stages (*tablados*), the Teatro de Verano Ramón Collazo, and television.

The findings show that reception is neither homogeneous nor passive, but rather a situated process of symbolic negotiation. The live experience is valued for its physical proximity, collective atmosphere, and affective intensity, while television expands access and enables new forms of observation, archiving, and circulation. Television broadcasting appears as an ambivalent process: it enhances the visibility and professionalization of the performance, yet introduces aesthetic and expressive constraints that tension traditional features of the genre.

The article concludes that the relationship between the popular and the mass-mediated cannot be understood as one of substitution, but rather as a conflictive rearticulation that gives rise to hybrid practices, combining ritual and mediated consumption in new ways of experiencing carnival.

Keywords: Murga; television; reception

Resumo: Este artigo analisa as experiências de recepção da *murga* no Carnaval de Montevideu no contexto de sua crescente mediatização, especialmente a partir da transmissão televisiva do Concurso Oficial. A partir de uma abordagem que articula teoria crítica, estudos culturais e perspectivas latino-americanas, os públicos são concebidos como sujeitos ativos, atravessados por trajetórias biográficas, dimensões afetivas e diferentes posicionamentos sociais. A metodologia utilizada no trabalho baseia-se em entrevistas em profundidade com quatro espectadores de distintas idades e perfis sociais, que vivenciam o carnaval nos tablados, no Teatro de Verano Ramón Collazo e pela televisão.

Os resultados mostram que a recepção não é homogênea nem passiva, mas um processo situado de negociação simbólica. A experiência presencial é valorizada por sua proximidade física, atmosfera coletiva e intensidade afetiva, enquanto a televisão amplia o acesso e possibilita novas formas de observação, arquivo e circulação. A transmissão televisiva aparece como um processo ambivalente: potencializa a visibilidade e a profissionalização do espetáculo, mas introduz condicionamentos estéticos e expressivos que tensionam características tradicionais do gênero.

Conclui-se que a relação entre o popular e o massivo não implica substituição, mas uma reconfiguração conflitiva que dá lugar a práticas híbridas, combinando ritual e consumo mediado em novas formas de viver o carnaval.

Palavras-chave: Murga; televisão; recepção

Introducción

El carnaval montevidiano se ha configurado en torno al encuentro presencial, al espacio barrial y al ritual colectivo. Sin embargo, desde comienzos del siglo xx, la progresiva separación entre actores y espectadores y la consolidación de los tablados marcaron un proceso de teatralización que modificó sus formas de organización y experiencia (Alfaro, 1998; Barrán, 2019). En ese marco, la murga se afirmó como una de las manifestaciones de teatralidad carnavalesca y como una forma de teatro popular (Remedi, 1996), atravesada desde sus orígenes por tensiones entre participación colectiva y estructuración escénica.

Estas transformaciones no se detuvieron allí. En las últimas décadas, la televisación del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas (en adelante, Concurso Oficial) profundizó ese proceso al trasladar el espectáculo a otro espacio regido por cámaras y pantallas, por lo que se reconfiguran tanto sus condiciones de producción como sus formas de recepción. La circulación televisiva —y posteriormente digital— amplía el acceso, pero también introduce nuevas lógicas de visibilidad, encuadre y valoración. En este escenario, la recepción aparece como un espacio privilegiado para observar las tensiones entre hegemonía y resistencia que emergen en la murga y sus públicos, así como los agenciamientos múltiples que se despliegan en las prácticas cotidianas vinculadas al carnaval.

Si bien existe una vasta bibliografía dedicada al análisis histórico, estético y político de la murga y del carnaval uruguayo, son aún escasos los trabajos que abordan de manera sistemática las experiencias de recepción del público en el contexto contemporáneo.¹ En particular, resulta relevante indagar cómo los espectadores articulan prácticas presenciales y a distancia, cómo interpretan las transformaciones del género en diálogo con la televisión y las plataformas digitales, y de qué modo sus trayectorias sociales, generacionales y culturales inciden en estas formas de recepción.

Este artículo se propone contribuir a ese campo de estudios a partir de una investigación centrada en las experiencias de recepción de un grupo de espectadores. A través de entrevistas en profundidad, se analizan los discursos, y por ende los modos, en que estas personas se vinculan con la murga en distintos espacios de consumo —tablados, Teatro de Verano Ramón Collazo (en adelante, Teatro de Verano), transmisión televisiva— así como las valoraciones, tensiones y afectividades que emergen en relación con la proyección del Concurso Oficial.²

1 Se destacan las recientes discusiones en el II Congreso Académico Interdisciplinario sobre Carnaval Uruguayo (CAICU) organizado por la Cátedra Unesco en Carnaval y Patrimonio de la Universidad de la República (Udelar), donde se organizó la mesa «públicos e hinchadas» en el bloque temático: Circulación y recepción del carnaval.

2 Es importante destacar —en algún punto, dejar en claro— que este grupo de espectadores no representan la totalidad del público o los públicos de la murga y en especial del carnaval. Sino que buscan ser una mínima muestra, a los efectos de responder la pregunta central respecto a la televisación y su eventual efecto en la murga desde el lugar de los espectadores. Sería necesario hacer una investigación mucho más extensa para realizar afirmaciones a mayor escala, no obstante, el resultado podría ser todavía ambiguo.

Desde un enfoque que dialoga con la teoría crítica, los estudios culturales y los aportes latinoamericanos sobre recepción, el trabajo concibe a los públicos no como una categoría homogénea, sino como configuraciones diversas atravesadas por trayectorias sociales, memorias culturales y prácticas situadas. En este sentido, se retoman aportes teóricos que problematizan estas nociones, destacan la dimensión conflictiva de la cultura popular y subrayan el carácter negociado de los procesos de producción de sentido en contextos de cultura de masas.

El argumento central que se sostiene es que la televisación del carnaval no sustituye la experiencia presencial con la murga, pero sí la reconfigura y da lugar a prácticas de recepción híbridas en las que conviven la presencia física, la mediación a distancia y el consumo diferido. Estas prácticas ponen en juego formas específicas de agencia, resistencia y apropiación por parte del público, que negocia de manera activa las lógicas del espectáculo televisivo con los valores históricos y afectivos asociados al carnaval como experiencia popular.

El artículo se organiza de la siguiente manera: en primer lugar, se presenta el marco teórico que orienta el análisis; luego se describen los aspectos metodológicos de la investigación; a continuación, se desarrollan los principales hallazgos; finalmente, se discuten los resultados en diálogo con los debates actuales sobre recepción del arte y las culturas masivas, y se proponen algunas reflexiones finales.

Marco teórico

a) Públicos, presencia y distancia

Es preciso señalar los aportes de Helen Freshwater (2023) que permiten complejizar la noción de público. La autora señala que toda reunión de espectadores está atravesada por una profunda heterogeneidad, ya que cada individuo incorpora a la experiencia sus propios referentes culturales, convicciones políticas, historias personales y disposiciones afectivas (Freshwater, 2023). Incluso dentro de un mismo acontecimiento convivencial, coexisten miradas diversas y, en ocasiones, contradictorias. De este modo, hablar de «el público» como una unidad homogénea resulta conceptualmente insuficiente.

Más aún, Freshwater (2023) plantea que una misma persona puede experimentar reacciones múltiples y hasta conflictivas frente a un mismo espectáculo, lo que implica cuestionar no solo la idea de un público único, sino también la noción de una obra cerrada y unívoca. La experiencia escénica es dinámica, lo que hace que las interpretaciones puedan modificarse antes, durante y después del acontecimiento, en función de intercambios, reflexiones y afectaciones compartidas.

De esta manera, la recepción debe ser pensada como un proceso activo de producción de sentido, atravesado por trayectorias sociales, experiencias previas y marcos culturales específicos

(Hall, 2004; Martín-Barbero, 1987). En esta perspectiva, la relación entre las producciones culturales y sus públicos no se concibe como un vínculo lineal ni homogéneo, sino como un campo de negociaciones, apropiaciones y disputas simbólicas. La recepción no constituye una etapa final ni subordinada del proceso comunicacional, sino un momento central en el que se ponen en juego relaciones de poder, resistencias y resignificaciones.

Stuart Hall (2004) propone comprender la recepción como una instancia clave del circuito comunicacional, en la que los mensajes codificados pueden ser decodificados de manera diferente. En la medida en que «los códigos de codificación y decodificación pueden no ser totalmente simétricos» (p. 220), la instancia de decodificación no garantiza que el público interprete el mensaje del modo previsto por quienes lo produjeron, ya que los significados no circulan de manera cerrada ni unívoca. Por el contrario, la comunicación está atravesada por posibles desajustes entre los códigos utilizados en la codificación y aquellos desde los cuales el receptor interpreta.

Esto conduce a que el discurso se estructure a partir de signos polisémicos (Hall, 2004), es decir, abiertos a múltiples significaciones. Esta noción resulta especialmente productiva para el análisis de las culturas masivas —y en particular de la televisión, objeto privilegiado en el trabajo de Hall (2004)— en tanto permite reconocer la coexistencia de diversas lecturas y usos sociales de un mismo producto cultural. Desde esta perspectiva, los públicos no son receptores pasivos, sino sujetos que interpretan, filtran y rearticulan los mensajes según sus propias condiciones sociales y culturales de existencia.

Sin embargo, la cultura organiza la polisemia a través de códigos connotativos dominantes que orientan y delimitan la interpretación dentro de marcos sociales preexistentes. De este modo, aunque un mensaje admita diferentes decodificaciones, algunas adquieren mayor legitimidad en la medida en que se inscriben en estructuras ideológicas ampliamente institucionalizadas.

Esta multiplicidad de recepciones encuentra un marco conceptual en la propuesta de Jacques Rancière (2023) sobre el espectador emancipado. Para el autor, la recepción no debe pensarse en términos de pasividad, sino como un ejercicio activo de interpretación. Mirar, comparar, relacionar y traducir lo percibido son formas de acción a través de las cuales el espectador produce sentido (Rancière, 2023). Desde esta perspectiva, las oposiciones clásicas entre actor y espectador, actividad y pasividad, se revelan como construcciones que es necesario desarticular.

Rancière (2023) introduce la noción de la «tercera cosa» para nombrar ese espacio común que se erige entre la escena y el público, y que no pertenece plenamente a ninguno de los dos. En ese intersticio, el sentido se emancipa de la intención autoral y se abre a la multiplicidad de traducciones posibles. Cada espectador, desde su trayectoria singular, actualiza la obra de manera propia, por lo que se produce una experiencia irreductible a una lectura única.

Esta visión activa de la recepción se vincula con Jorge Dubatti (2011; 2021) y sus conceptos de convivio y tecnovivio. Para Dubatti, el convivio es la reunión física de artistas, técnicos y público,

sin tecnología que reemplace la copresencia. En ese encuentro surge un espacio relacional donde circulan afectos y sentidos colectivos, más allá de lo representado en escena.

El convivio, en este sentido, no supone una experiencia uniforme ni transparente. Por el contrario, se configura como un espacio de afectación mutua donde cada participante es transformado por la presencia del otro. La risa compartida, el silencio colectivo, la conmoción o incluso el disenso forman parte de ese entramado relacional que da espesor a la experiencia. La obra, entonces, no se agota en su dimensión estética, sino que se expande en la red de vínculos y afectaciones que se producen en el encuentro.

Ahora bien, junto al convivio, Dubatti (2021) incorpora el concepto de tecnovivio para dar cuenta de aquellas formas de relación humana mediadas por tecnologías que eliminan la necesidad de la copresencia corporal. En el tecnovivio, el encuentro se produce a distancia, a través de dispositivos que encuadran la experiencia en formatos previamente delimitados y que estructuran de antemano las posibilidades de percepción y participación.³

No obstante, el autor advierte que no debe establecerse una oposición binaria entre convivio y tecnovivio en tanto que ambos implican tecnologías específicas y generan formas distintas del acontecimiento: «una precisión fundamental que evita confusiones propias del binarismo: no hay que identificar de manera excluyente el tecnovivio con las tecnologías, ni pensar que en el convivio no las hay. Así como hay tecnologías del tecnovivio, también hay tecnologías del convivio» (Dubatti, 2021, p. 316).

De esta manera, la recepción se presenta como un proceso complejo, influido por la tensión entre presencia y mediación, y por la diversidad de públicos y discursos. Analizar cómo se vive el carnaval en tablados, Teatro de Verano o televisión exige considerar tanto lo que se representa como las condiciones materiales, tecnológicas y relacionales que configuran cada experiencia.

b) Cultura popular, cultura de masas y disputas hegemónicas

La cultura popular puede comprenderse, siguiendo a Marilena Chaui (2023), no como un repertorio acumulativo de manifestaciones previamente definidas, sino como una práctica social de constitución dispersa, que se produce en el devenir de los acontecimientos y en la acción situada de los sujetos, siempre en relación con condiciones históricas y contextuales cambiantes. Su configuración es, por tanto, definida y redefinida local y espacialmente por quienes participan de ella.

De este punto de vista, se rechaza lo popular como algo esencialista o romantizado. Chaui (2023) critica tanto su asociación con una totalidad primitiva y pura, como su reducción a lo tradicional o su oposición mecánica a la modernidad. Así, la cultura popular se entiende como ambivalente, marcada por conformismo y resistencia, lo que explica su naturaleza ambigua.

3 Las pantallas son casos claros de esto. No obstante, Jorge Dubatti (2021) plantea que en la premodernidad han existido formas del tecnovivio. Los libros, señales de humo, entre otros, son ejemplo de esta forma de relacionarse.

Esta relación permite inscribir el problema en una dialéctica cultural en la que se entrecruzan influencias, antagonismos y negociaciones. Como plantea Hall (1984), la cultura popular debe pensarse como un campo de lucha, donde los significados no están dados de antemano, sino que se disputan continuamente.

Siguiendo esta línea, Hall (1984) sostiene que no existe una forma auténtica, autónoma o esencial de cultura popular. Se trata, más bien, de un terreno atravesado por luchas simbólicas decisivas, donde lo central no son los objetos culturales en sí mismos, sino los procesos mediante los cuales se disputan y resignifican sus sentidos. Frente a ella se erige el bloque de poder, entendido como una articulación de clases y fuerzas sociales que detentan la capacidad de definir qué resulta legítimo, valioso o aceptable. Sin embargo, esa autoridad nunca es plena ni definitiva.

El espacio en el que se presentan y adquieren visibilidad estas disputas puede ser entendido, siguiendo a Gustavo Remedi (1996; 2024), como la esfera pública popular. A diferencia de la esfera pública letrada, esta se conforma a partir de distintos soportes, lenguajes, protocolos y modalidades de circulación —principalmente de las clases populares—, lo que permite la aparición de subjetividades y sensibilidades alternativas. No obstante, se trata de un ámbito de autonomía relativa —en términos de Hall (1984)—, en el cual las producciones culturales se rigen por procesos de transculturación: «adopción selectiva táctico-estratégica de lo propio y de lo ajeno, donde el arte de la combinación, la resemantización, el disfraz, el reciclaje y la reutilización hacen el resto» (Remedi, 2024, p. 297).

Sobre esto, Antonio Gramsci (1981) profundiza esta mirada al subrayar que lo decisivo en la cultura popular no son tanto sus formas visibles, sino la concepción del mundo y de la vida que expresan las clases subalternas en contraste con la cultura oficial. Esa concepción, sin embargo, no es sistemática ni coherente, sino que adopta la forma de un «conglomerado indigesto» (Gramsci, 2000), atravesado por contradicciones, superposiciones y fragmentos de ideologías diversas. Lo popular aparece así como un terreno inestable, en permanente reconfiguración.

Este escenario se complejiza aún más con la emergencia de la cultura de masas y las lógicas de la industria cultural. Desde la perspectiva clásica de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer (2009), la cultura de masas tiende a la homogeneización, la estandarización y la administración de los gustos, al capturar y reconfigurar elementos de la cultura popular. Sin embargo, reducir la cultura de masas a mera manipulación resulta insuficiente. Fredric Jameson (2012) propone pensar la cultura y la cultura de masas como fenómenos dialécticamente interdependientes, formas inseparables de la producción estética bajo el capitalismo, en las que se condensan tanto impulsos ideológicos como utópicos.

En este sentido, Hall (1984) advierte que la cultura popular comercial no funciona solo como dispositivo de dominación, ya que también incorpora elementos con los que amplios sectores sociales pueden reconocerse e identificarse. Las obras de la cultura de masas logran generar

respuestas porque recrean experiencias, deseos y fantasías socialmente compartidas, aun cuando lo hagan de manera distorsionada o simplificada. De allí que, como señala Jameson (2012), no puedan ser ideológicas sin ser, al mismo tiempo, portadoras de una dimensión utópica.

Por último, autores como Jesús Martín-Barbero (1987) y Pablo Alabarces (2021) permiten comprender que pensar lo popular en la actualidad exige necesariamente considerarlo en su imbricación conflictiva con lo masivo. Lo masivo no debe entenderse como una amenaza externa a lo popular, sino como una condición estructural de la sociedad contemporánea. En este marco, la cultura popular se redefine de manera constante a través de procesos de apropiación, resignificación y disputa, que dan lugar a nuevas formas de existencia y de lucha hegemónica.

c) La televisión como modo de producción

La televisión no puede comprenderse como el resultado de una invención aislada. Como señala Raymond Williams (2011), su emergencia es posible gracias a una cadena de desarrollos técnicos previos⁴ que hacen viable su consolidación como sistema de comunicación. Sin embargo, su aparición no es solo un acontecimiento tecnológico, sino que responde a transformaciones sociales más amplias. Para Williams, existe una relación operativa entre la conformación de una sociedad más extensa, móvil y compleja y el desarrollo de tecnologías de comunicación a gran escala: «los objetivos y las tecnologías consecuentes eran operativos dentro de la estructura de esos sistemas: pasar determinada información necesaria o mantener el contacto y el control» (Williams, 2011, p. 33).

Desde esta perspectiva, la televisión debe entenderse no únicamente como medio, sino como parte constitutiva de un modo de producción cultural. No se limita a transmitir contenidos preexistentes, sino que organiza condiciones específicas de producción, circulación y recepción de imágenes y relatos.

En esta línea, Hall (2004) propone comprender la televisión como un aparato discursivo que organiza y distribuye significados dentro de un marco cultural e ideológico. La producción televisiva opera como lenguaje: selecciona, encuadra, jerarquiza y articula acontecimientos. El «mensaje-forma», es decir, la configuración formal indispensable que permite que un acontecimiento sea transmitido, no puede separarse de las estructuras sociales que lo hacen posible (Hall, 2004). Los procesos de codificación están atravesados por saberes técnicos, rutinas profesionales, presupuestos ideológicos y concepciones sobre la audiencia. Las prácticas productivas no constituyen sistemas cerrados, sino que «configuran los temas, tratamientos, agendas [...] a partir del sistema sociocultural y político más amplio del que aquellas solo constituyen una parte diferenciada» (Hall, 2004, p. 219).

4 Electricidad, telegrafía, fotografía, cine, radio (Williams, 2011).

No obstante, el proceso comunicativo no es lineal. Aunque la producción instituya marcos de lectura preferente, la decodificación no está garantizada. Los códigos de emisión y recepción pueden no ser simétricos; los grados de «entendimiento» o «malentendido» dependen de la posición social de quienes producen y de quienes interpretan (Hall, 2004).

Adorno (1969) señaló que analizar la televisión requiere considerar sus dimensiones técnicas, artísticas y sociales. A diferencia del cine, la televisión se integra al hogar y al tiempo libre, lo que refuerza su capacidad de influir en la conciencia. Según Adorno, la televisión crea un «sueño insomne» que parece real e inmediato, lo que produce una ilusión de cercanía y control. Beatriz Sarlo (2014) agrega que esto se intensifica con la transmisión en vivo, característica propia del medio.

Sarlo (2014) subraya que la combinación entre registro y emisión en tiempo real construye un efecto de inmediatez que reduce la percepción de mediación. Aunque toda transmisión implique decisiones de encuadre, iluminación y puesta en escena, «si ellos no deciden, la que decide es la ideología y la estética del medio que habla cuando los demás están callados» (Sarlo, 2014, p. 74).

De esta manera, nada de esto impide que lo que el espectador experimenta ocurra como si estuviera presente o incluso mejor, afirmará Sarlo (2014), ya que es posible percibir nuevas cosas a través de los primeros planos que brinda la televisión. Así, la televisión produce una ilusión de que lo que se percibe es lo que es,⁵ y de que en el mismo instante en que se está observando, se está realizando; nadie está expresando nada, simplemente está ocurriendo. A esto Sarlo (2014) lo llama *happening*, como aquel suceso en su suceder: «la televisión presenta lo que sucede tal como está sucediendo y, en su escena, las cosas parecen siempre más verdaderas y más sencillas» (p. 76).

Sin embargo, reducir la televisión a un dispositivo de dominación resulta insuficiente. Martín-Barbero (1987) advierte que se trata del medio más masificador que ha existido, capaz de articular diferencias y de poner en circulación una diversidad de experiencias. Esta capacidad, en parte democratizadora, convive, paradójicamente, con mecanismos de homogeneización,

de acercamiento o familiarización que, explotando los parecidos superficiales, acaba convenciéndonos de que, si nos acercamos lo suficiente hasta los más «lejanos», los más distanciados en el espacio o en el tiempo, se nos parecen mucho; y de alejamiento o exotización que convierte lo otro en lo radical y absolutamente extraño, sin relación alguna con nosotros, sin sentido en nuestro mundo (p. 196).

La reflexión de Walter Benjamin (2019) sobre la reproductibilidad técnica permite complejizar aún más el análisis. Aunque su foco fue la fotografía y el cine, su planteo resulta productivo para pensar la televisión. La reproducción masiva despoja a la obra de su aura y transforma su relación con las masas. Al mismo tiempo que diluye la unicidad, abre la posibilidad de nuevas formas de recepción colectiva y de acceso ampliado. La tecnología no implica necesariamente

5 Algo ya denunciado por Adorno (1969).

una degradación del arte; puede habilitar otros modos de experiencia y percepción. La imagen reproducida acerca lo inaccesible y revela detalles antes invisibles.

Estas perspectivas permiten comprender la televisión como un modo de producción que reconfigura integralmente el acontecimiento cultural. No solo modifica su alcance, sino que interviene en su forma, en sus tiempos y en sus jerarquías perceptivas. La imagen televisiva selecciona, amplifica y encuadra; produce efectos de verdad; organiza lecturas preferentes; articula diferencias bajo modelos hegemónicos; y, al mismo tiempo, deja márgenes para negociaciones e interpretaciones diversas.

Marco metodológico

Para abordar esta investigación se recurrió a la técnica de la entrevista, en tanto permite acceder a las experiencias, interpretaciones y valoraciones que los propios espectadores elaboran sobre su vínculo con el espectáculo. Como señala Carlos Sabino (1992), la entrevista posibilita reconstruir dimensiones subjetivas —opiniones, expectativas, percepciones— que no se observan desde el exterior. Se llevaron a cabo entrevistas estructuradas con preguntas abiertas (Batthyány y Cabrera, 2011). Si bien se utilizó el mismo guion en todos los casos para garantizar comparabilidad, el formato abierto habilitó el desarrollo libre de las respuestas y la emergencia de núcleos de sentido no previstos al inicio.

El corpus está conformado por cuatro espectadores que vivencian el carnaval en los tres espacios considerados: tablados, Teatro de Verano y televisión. La selección busca heterogeneidad social, etaria y formativa, con el objetivo de relevar distintas trayectorias de consumo y diferentes modos de experimentar la cercanía, la mediación y la participación.

Las personas entrevistadas son a) entrevistado 1 (E1): hombre, 56 años, arquitecto, clase media-alta, barrio Cordón; b) entrevistado 2 (E2): hombre, 82 años, jubilado, clase baja, barrio Lavalleja; c) entrevistado 3 (E3): hombre, 30 años, estudiante de maestría y docente universitario, clase media, barrio Buceo; d) entrevistada 4 (E4): mujer, 26 años, estudiante de medicina, clase media, barrio La Comercial.

Todos se reconocen como seguidores del carnaval y particularmente de la murga, aunque con distintas modalidades de participación: asistencia frecuente a tablados, concurrencia al Concurso Oficial en el Teatro de Verano y consumo televisivo sostenido. Esta diversidad permitió comparar experiencias generacionales y sociales diferenciadas frente a un mismo fenómeno cultural.

El análisis se inscribe en una perspectiva de análisis del discurso, en diálogo con Teun A. van Dijk (2001), quien concibe el discurso como un acontecimiento comunicativo situado en marcos sociales más amplios. Desde este enfoque, el lenguaje no se entiende como mero vehículo de

información, sino como práctica social en la que los sujetos producen sentidos desde posiciones específicas.

El análisis se realiza en dos niveles: a nivel micro, se examinaron los temas, valoraciones y metáforas usados por los entrevistados; a nivel macro, se relacionaron estos discursos con procesos sociales como los cambios en el carnaval, la murga, la televisación y las ideas de cercanía y espectáculo.

Hallazgos

a) Relación con la murga

El análisis de las entrevistas permite identificar que la relación de los públicos con la murga se construye a partir de una combinación de experiencias afectivas, trayectorias sociales y posicionamientos políticos. En todos los casos, la murga es referida como una práctica cultural que excede el consumo ocasional del espectáculo y se integra a recorridos más amplios, vinculados a memorias familiares, espacios de sociabilidad y procesos de identificación colectiva.

Uno de los hallazgos centrales es la heterogeneidad de formas de vinculación con el género. En particular, el testimonio del entrevistado E2 da cuenta de una relación fuertemente anclada en una noción de pertenencia barrial y en un contexto histórico específico. Para este espectador, la murga se asocia a situaciones de conflictividad social y política, vividas como colectivas, en las que el género funcionó como un soporte de identificación y comunidad. En su relato, la murga aparece vinculada a la experiencia de la dictadura civil-militar,⁶ período en el que determinados conjuntos adquirieron un fuerte valor simbólico y político: «Me gustaba, me gustaba mucho, prendía mucho, lo sentíamos probablemente en una situación jodida, y lo sentíamos muy nuestra, la murga, muy de pueblo, una cosa muy de la gente, entonces te prendía de eso» (E2).

Este vínculo se expresa también en una valoración nostálgica de las denominadas «murgas-pueblo», mencionadas reiteradamente por el entrevistado. No obstante, el análisis muestra que esta mirada no se traduce en una oposición tajante entre pasado y presente. E2 reconoce que algunas murgas han logrado adaptarse a los cambios del campo cultural y conectar con nuevos públicos, mientras que otras han optado por sostener formas estéticas más estructuradas. Esto evidencia que la nostalgia convive con una percepción matizada de las transformaciones del género.

Un segundo eje que emerge del análisis es la centralidad de la dimensión comunitaria en la experiencia de recepción, aunque con énfasis diferenciados. En el caso de E2, dicha dimensión se articula principalmente en torno al tablado barrial, concebido como un espacio de sociabilidad donde se entrelazan la experiencia artística, la vida cotidiana y la militancia social. El entrevistado

6 La dictadura sucedió entre 1973 y 1985.

señala que su participación en tablados, incluso desde tareas organizativas, fue constitutiva de su forma de «ver» y «entender» el carnaval, lo que refuerza la idea de la murga como práctica colectiva y formativa.

Por su parte, la entrevistada E4 también destaca el carácter comunitario de la murga, aunque desde una lógica distinta. En su caso, la relación se construye a partir del seguimiento de las trayectorias de determinados conjuntos, en especial aquellos surgidos del movimiento Murga Joven.⁷ Este seguimiento le permite reconocer procesos creativos, cambios estéticos y continuidades, lo que provoca un sentido de cercanía y pertenencia que no se apoya tanto en la nostalgia o el anclaje barrial, sino en la identificación con proyectos artísticos contemporáneos.

En continuidad con este planteo, los testimonios de los espectadores más jóvenes (E3 y E4) evidencian una valoración de la murga centrada en su capacidad de elaborar discursos críticos. En ambos casos, la expectativa no se limita a la crítica de posiciones políticas opuestas, sino que incluye la posibilidad de interpelar a discursos afines. E3 explicita su interés por una murga que «critique todo»: «Pero también cuando van contra la izquierda, de hecho, a veces lo espero con más ansias, porque me interesa saber qué se dice desde la izquierda sobre una izquierda política partidaria, digamos» (E3). Por su parte, la E4 enfatiza la importancia de evitar miradas acríticas o meramente confirmatorias: «O sea, no que es como ciega por ser de izquierda, como que es ciega y que no critica a la izquierda, solo por fanatismo» (E4).

Asimismo, el análisis muestra que estos espectadores manifiestan una preocupación por la banalización de los contenidos. E3, en particular, cuestiona el uso excesivo de referencias cotidianas cuando estas desplazan problemáticas que considera más relevantes:

«Que la murga a veces habla de lo difícil que es que escribir en el Smart tv es como, sí, yo no tengo, pero sé que la gente tiene, pero ¿la murga tiene que hablar de eso? ¿Qué escribo y cómo borro?» (E3).

El entrevistado destaca la necesidad de preservar la densidad política del género. Al mismo tiempo, subraya la importancia de que la murga articule registros diversos —burla, emoción y conmoción— como parte constitutiva de su potencia expresiva.

En contraste, el testimonio de E1 presenta una modalidad de recepción centrada en el ritual doméstico y familiar, mediado principalmente por la televisión. En este caso, la murga se asocia a una experiencia compartida en el ámbito del hogar, en la que el disfrute se vincula más con la identificación subjetiva que con la confrontación política. E1 señala que el gusto por una murga aumenta cuando los mensajes coinciden con expectativas y afinidades previas, lo que configura

7 En principio, Murga Joven no responde a una corriente de la murga, sino como una nueva estructura que provocó cambios en las dinámicas de los espectáculos y las propuestas de esta a partir del 1.º Encuentro de Murga Joven, en 1998. Dicho vínculo surgió entre la Intendencia de Montevideo y el Taller Uruguayo de Música Popular. Con el pasar del tiempo, muchas murgas han migrado de estos encuentros al Concurso Oficial.

una forma de consumo selectivo: «Por otro lado, yo creo, es decir, en realidad, cuando vos escuchás lo que querés escuchar, es cuando más te gusta» (E1).

Este posicionamiento pone de relieve que la recepción también puede operar como un espacio de reafirmación de identidades ya establecidas. La diversidad de conjuntos es valorada en tanto permite sostener un marco ideológico compartido dentro del núcleo familiar al reforzar sentidos de pertenencia colectiva.

En conjunto, los resultados muestran que la relación del público con la murga no responde a un patrón único ni homogéneo. Lejos de confirmar una recepción pasiva o completamente estandarizada, las entrevistas evidencian un escenario de posiciones diversas, en el que conviven prácticas de identificación, demanda crítica y consumo ritualizado. La murga funciona, para los distintos públicos, como un espacio de negociación simbólica en el que se articulan afectos, expectativas políticas y criterios propios de valoración.

b) Modos de consumo

El análisis de las entrevistas evidencia que los modos de consumo del carnaval montevideano y, en particular, de la murga, se organizan a partir de una circulación por múltiples soportes y espacios. La experiencia presencial en tablados y en el Teatro de Verano convive con formas de acceso mediadas por la televisión, las plataformas digitales y las redes sociales. Estas modalidades no se presentan de manera homogénea, sino que se encuentran atravesadas por variables generacionales, condiciones de acceso y disposiciones vinculadas a la vida cotidiana de los espectadores.

Un primer patrón identificable es aquel que privilegia el consumo mediado por la televisión como forma central de acceso al carnaval. En este sentido, el testimonio del entrevistado E1 resulta ilustrativo, ya que describe la murga como parte de un ritual doméstico y familiar que se desarrolla casi en exclusivo frente a la pantalla: «Básicamente hoy es una actividad familiar, que en un 99 % se produce a través de la televisión, con sillón en frente, familia completa, miramos, salvo algún conjunto, algún rubro de estos, básicamente vemos solo murgas» (E1). Según su relato, el carnaval se integra a la dinámica cotidiana del hogar, en un formato que prioriza la comodidad y la posibilidad de compartir la experiencia en familia, sin recurrir de manera sistemática a la asistencia presencial. La televisión, en este caso, no opera solo como un soporte técnico, sino como un organizador de la experiencia social y familiar.

No obstante, este modo de consumo no implica una desvinculación absoluta de los espacios presenciales. El propio E1 señala que, de forma ocasional, asiste a tablados o espectáculos específicos, aunque su vínculo principal con la murga continúa mediado por la televisión. Entre los factores que inciden en esta preferencia, se mencionan la duración de los espectáculos, los horarios nocturnos y las exigencias que la asistencia presencial supone para la vida familiar.

Asimismo, el consumo en diferido aparece como una estrategia que permite adaptar el carnaval a los tiempos disponibles, sin la necesidad de presenciar el espectáculo en vivo.

En una línea parcialmente similar, aunque atravesada por otras variables, el entrevistado E2 reconoce la importancia de la televisión como medio de acceso al carnaval, vinculándola tanto a su edad como a limitaciones en sus posibilidades de asistencia. Si bien mantiene una valoración positiva del tablado como espacio privilegiado de encuentro, su participación presencial se reduce a ocasiones puntuales, en general asociadas a vínculos familiares con determinados conjuntos: «Yo voy una, dos veces, voy un par de veces a ver La Mojigata, como te decía, que tengo unas sobrinas ahí, de siempre, y bueno, las voy a ver, y veo otras murgas también» (E2). En este caso, la televisión aparece como un recurso que amplía el acceso al espectáculo y permite sostener el vínculo con la murga aun cuando la presencia física se vuelve menos frecuente.

Un segundo conjunto de prácticas emerge con mayor claridad entre los entrevistados más jóvenes (E3 y E4), quienes no establecen una oposición entre consumo presencial y a distancia, sino que articulan ambas dimensiones de manera complementaria. En estos casos, la asistencia a tablados ocupa un lugar central, incluso por encima del Teatro de Verano, mientras que la televisión y las plataformas digitales funcionan como instancias de refuerzo, revisión o ampliación de la experiencia.

El entrevistado E3 señala una preferencia por ver las murgas en vivo siempre que las condiciones lo permiten, y combina esta experiencia con el consumo posterior de registros audiovisuales. En su relato, el acceso a videos cumple distintas funciones: comparar actuaciones, revisar detalles que pudieron pasar inadvertidos en el vivo o contrastar versiones consideradas «mejores» por otros espectadores. Esta lógica de consumo secuencial —primero presencial, luego a distancia— da cuenta de una apropiación activa del material audiovisual, orientada a profundizar la experiencia estética.

De manera similar, la entrevistada E4 describe un modo de consumo intensivo y diversificado, que incluye ensayos abiertos, tablados, Teatro de Verano, transmisiones televisivas y seguimiento a través de redes sociales. Esta combinación le permite acompañar los procesos de las murgas a lo largo del tiempo, desde las instancias previas hasta las actuaciones finales. En este caso, la hibridación de soportes no sustituye la experiencia presencial, sino que la potencia y habilita una mirada más amplia sobre el trabajo artístico de los conjuntos.

En conjunto, los testimonios permiten afirmar que los públicos no se dividen de manera tajante entre quienes «asisten» y quienes «miran por televisión», sino que desarrollan estrategias híbridas de consumo ajustadas a sus posibilidades materiales, tiempos disponibles y preferencias generacionales. Cada modalidad organiza la experiencia de recepción de forma diferenciada, lo que habilita y limita ciertas percepciones.

El tablado es valorado por la cercanía con los artistas y el clima colectivo, mientras que el Teatro de Verano aparece asociado a una experiencia más integral del espectáculo, en la que la puesta en escena y la reacción del público adquieren centralidad. Por su parte, la televisión y las plataformas digitales son reconocidas por facilitar el acceso visual y auditivo, al permitir observar detalles que no siempre resultan perceptibles en el espacio presencial.

c) Espacios de recepción

Los testimonios analizados muestran que la experiencia de recepción del carnaval se encuentra fuertemente condicionada por los espacios en los que esta tiene lugar. Lejos de constituir un fondo neutro, el tablado, el Teatro de Verano, la televisión y las plataformas digitales configuran entornos diferenciados que inciden en la percepción del espectáculo, en las emociones asociadas a la murga y en los modos de vinculación entre artistas y público. En este sentido, los datos empíricos permiten identificar cómo cada espacio habilita determinadas formas de experiencia y restringe otras produciendo recepciones cualitativamente distintas.

Uno de los aspectos que emerge con claridad en las entrevistas es la percepción de un cambio en la escala y la estética del espectáculo, particularmente asociada al Teatro de Verano y a su televisación. El E1 describe este pasaje como un proceso de espectacularización que introduce una distancia respecto de sus recuerdos del carnaval barrial. La incorporación de pantallas, recursos técnicos y una puesta en escena compleja es interpretada como una «superproducción», cercana a formatos teatrales o musicales de gran escala, que contrasta con la precariedad material de los tablados de su infancia. Esta transformación es vivida con cierta extrañeza, en la medida en que redefine lo que el entrevistado reconoce como murga.

Yo que estoy acostumbrado al cartel de lata, pintado con una cara en payaso, algo de eso, que fue lo que vi cuando yo era chico, ahora que tengo las pantallas que hacen imágenes y todo eso, me parece una superproducción, casi teatral, es decir, es una superproducción, es una ópera de música, una comedia musical (E1).

Este corrimiento hacia una lógica de producción más sofisticada aparece vinculado, en otros testimonios, a una creciente profesionalización que no siempre es valorada de manera positiva. En el caso del E3, el alto nivel de exigencia técnica y el carácter competitivo del Concurso Oficial introducen una tensión que se filtra en la experiencia de recepción. El entrevistado identifica un «nerviosismo» subyacente, derivado de la conciencia de que el espectáculo está atravesado por múltiples condicionantes externos —jurado, transmisión, expectativas— que exceden la relación directa entre murga y público: «Porque sé que hay algo más que está funcionando que no es solo el espectáculo y que a mí me caiga o cómo me llega» (E3). En este marco, el tablado se presenta como un espacio alternativo, donde la recepción se percibe como más distendida y abierta a la improvisación, y donde los errores o desvíos forman parte del juego compartido.

Desde otra perspectiva, el E2 no centra su crítica en el despliegue técnico o estético, sino en la pérdida de elementos relacionales propios de la experiencia presencial. Para este entrevistado, la recepción mediada —en especial, la televisiva— aparece como una forma incompleta de acceso a la murga, que recorta tanto la interacción directa como el clima festivo que rodea a la actuación. En su testimonio, la pantalla ofrece un sustituto funcional, pero incapaz de reproducir la densidad emocional y comunitaria que se construye en el encuentro cara a cara.

Esta valoración es retomada por el E3 desde un ángulo complementario. Mientras que el E2 subraya la ausencia de contexto y de contacto directo, el E3 problematiza la idea de «espectáculo completo» asociada al Teatro de Verano. Según su relato, aquello que se gana en prolijidad y acabado escénico puede implicar la pérdida de elementos imprevisibles —picardía, desvíos, complicidades— que forman parte constitutiva de la murga en los espacios no competitivos. En ambos casos, aunque con énfasis distintos, la recepción aparece ligada a una valoración de lo inesperado y de lo emergente como rasgos centrales del carnaval.

La E4 introduce otro matiz relevante al destacar el papel del público como componente activo del espectáculo, particularmente en el Teatro de Verano. Para esta entrevistada, el valor diferencial de la experiencia presencial no reside solo en la actuación en escena, sino en la energía colectiva que se genera a partir de las reacciones del público, las hinchadas y el clima compartido. Este entorno emocional no solo acompaña la recepción, sino que incide en la percepción del espectáculo, incluso cuando se trata de conjuntos por los que no existe una preferencia previa:

Como el ambiente, toda la gente que mueve, mismo hasta ver las hinchadas, que un poco, que hasta te contagia eso, por más de que vayas a ver uno que capaz que no sea de tus favoritos, o que justo está ese día, en esa etapa, me parece que eso está salado (E4).

Asimismo, la E4 señala la importancia de la cercanía física con los murguistas como un elemento que humaniza la experiencia y refuerza el vínculo afectivo. Tanto en el Teatro de Verano como en los tablados, la posibilidad de encuentros informales antes o después de la actuación contrasta con la distancia que impone la mediación televisiva, donde los artistas aparecen en un registro más cercano a lo cinematográfico. Esta dimensión relacional es identificada como un rasgo distintivo de los espacios presenciales y como un componente que la pantalla no logra reproducir plenamente.

En conjunto, los resultados muestran que los espacios de recepción no operan solo como soportes técnicos, sino como configuradores de experiencias diferenciadas. Si bien los entrevistados reconocen el crecimiento de la profesionalización y la incorporación de tecnologías asociadas a la lógica del espectáculo masivo, también señalan de manera recurrente que la experiencia presencial —ya sea en el tablado o en el Teatro de Verano— ocupa un lugar central en la valoración del carnaval. De este modo, los testimonios matizan la hipótesis de un desplazamiento lineal hacia

lo mediado, y evidencian una tensión persistente entre estandarización, espectacularización y búsqueda de cercanía.

En línea con el planteo de Martín-Barbero (1987), lo masivo no sustituye ni elimina lo popular, sino que lo reconfigura a través de nuevas mediaciones. En el caso del carnaval montevideano, la televisación y las plataformas digitales amplían el acceso y transforman la recepción, pero no anulan la centralidad de la presencia, la interacción y la atmósfera festiva. Antes que una sustitución, lo que se observa es un entramado híbrido, en el que los distintos espacios de recepción se tensionan y complementan, produciendo formas diversas y situadas de vinculación con la murga.

d) Transformaciones por la televisión

Los testimonios recogidos permiten identificar que la televisación del Concurso Oficial no es percibida por los espectadores como una mera instancia de registro o reproducción del espectáculo murguero, sino como un factor que introduce transformaciones tanto en la producción escénica como en los modos de recepción. En los relatos aparece reiteradamente la idea de que la presencia de la cámara, la lógica del plano y los dispositivos técnicos asociados a la transmisión configuran un nuevo régimen de visibilidad que incide sobre lo que se muestra, cómo se muestra y cómo es interpretado por los públicos.

Un primer eje que emerge de manera consistente refiere a la expansión y masificación que la televisión imprime al carnaval y, en particular, a la murga. El E1 señala que la transmisión televisiva amplía el alcance territorial y social del espectáculo, al permitir que llegue a públicos que no participan de la experiencia presencial. Sin embargo, esta ampliación no es interpretada como neutral: la posibilidad de «llegar a todo el mundo» introduce, según el entrevistado, nuevas exigencias sobre lo que se produce, en la medida en que el espectáculo debe resultar atractivo y «televisable» para una audiencia masiva. La masificación aparece así asociada a una lógica de adecuación del contenido y de la forma, donde lo que antes funcionaba en un contexto reducido debe reformularse para un público amplio y heterogéneo.

En este marco, los entrevistados identifican una reconfiguración estética del espectáculo murguero. El E1 destaca en especial el rol de los primeros planos televisivos y del maquillaje como elementos que adquieren centralidad en la experiencia mediada. La televisión no solo hace visibles detalles antes secundarios, sino que contribuye a establecer nuevos criterios de valoración estética, donde el brillo, la definición visual y la composición del rostro cobran una relevancia que difícilmente podría percibirse desde la platea o el tablado. La apreciación del espectáculo queda así condicionada por una mirada mediada que privilegia ciertos aspectos por sobre otros.

Otro elemento recurrente en los testimonios es la incorporación de tecnologías escenográficas, en particular el uso de pantallas. El E3 reconoce que estos recursos aportan espectacularidad y abren nuevas posibilidades expresivas, pero también señala efectos ambivalentes. Por un lado,

generan nuevos espacios de trabajo vinculados a la producción audiovisual; por otro, desplazan oficios tradicionales asociados a la construcción artesanal de escenografías.

Este desplazamiento es leído como parte de un proceso más amplio de profesionalización tecnológica, que redefine las formas de producción sin que ello implique necesariamente una valoración positiva unívoca.

La profesionalización aparece, además, asociada a una creciente especialización de roles dentro de los conjuntos, como técnicos, coreógrafos y responsables de puesta en escena. Según el E1, esta transformación responde en gran medida a las exigencias del medio televisivo y a la necesidad de articular el espectáculo con una lógica audiovisual específica. Sin embargo, en los relatos también emerge la percepción de que este énfasis técnico puede tensionar la centralidad expresiva de la murga. El E2, por ejemplo, subraya que aquello que considera el núcleo del género —la letra, la música y la expresión colectiva de una sensibilidad compartida— no logra trasladarse plenamente a la experiencia por televisión, donde la tecnología introduce una distancia que el entrevistado describe como un «abismo» respecto del contacto directo.

Un aspecto particularmente relevante que surge de las entrevistas es la capacidad de la televisión para construir imágenes específicas del acontecimiento. El E3 señala que la transmisión no solo registra lo que ocurre en escena, sino que selecciona, encuadra y enfatiza determinados momentos, como cuando una cámara y un foco dirigen la atención hacia una figura pública aludida desde el escenario. De este modo, la televisación no solo amplifica el mensaje, sino que participa activamente en su construcción simbólica, al producir sentidos que no existirían de la misma manera en la experiencia presencial.

Asimismo, los testimonios muestran que la habitualidad del consumo televisivo modifica las expectativas de los espectadores. El E3 establece un paralelismo con el fútbol televisado para explicar cómo ciertos recursos propios del lenguaje audiovisual —como el replay o la multiplicidad de ángulos— se incorporan al horizonte de expectativas del público.

Supongo que como pasa con el fútbol, que cuando uno está más acostumbrado a verlo, yo no miro mucho, pero por televisión estás más acostumbrado, entonces pasa una acción que merece verse de nuevo, y se ve, y si vos tenés esa costumbre cuando la vas a ver en vivo te falta, y es como que esperas «ay, necesitaría ver el *replay*», o verla desde otro ángulo, que es lo que uno se termina acostumbrando (E3).

Cuando estas herramientas no están disponibles en la experiencia en vivo, su ausencia puede ser percibida como una carencia, lo que evidencia hasta qué punto la mediación televisiva reconfigura los modos de ver y valorar el espectáculo.

Otro eje que atraviesa los relatos refiere a las transformaciones en la relación entre crítica, humor y masificación. Los entrevistados coinciden en que la ampliación de la audiencia introduce tensiones en torno a los límites de lo decible. La E4 señala que la televisación tiende a «limitar»

ciertos modos de crítica, en tanto expone el discurso murguero a públicos más amplios que no necesariamente comparten los códigos culturales del género. En este sentido, la mediación televisiva no opera como una censura explícita, sino como un conjunto de condicionamientos que inciden en las decisiones expresivas de los conjuntos.

Sin embargo, los testimonios no describen este proceso como una eliminación total de la crítica. La E4 introduce un matiz relevante al señalar que, más que desaparecer, la crítica se transforma. La murga interpela, pero lo hace a través de recursos discursivos distintos, menos frontales y más adaptados a los condicionamientos del medio: «Un poco ha limitado la crítica y a la vez la manera que se usa para criticar, porque se sigue criticando, pero quizás no de la misma manera que antes» (E4). Esta reconfiguración es leída como una forma de negociación entre la necesidad de sostener una identidad crítica y la exigencia de circular en un espacio mediático masivo.

El E3 vincula esta transformación con las proyecciones futuras de las murgas como espectáculos circulables, tanto a nivel nacional como internacional. La comparación con bandas musicales que salen de gira refuerza la idea de que la televisación no solo impacta en el Concurso Oficial, sino que incide en la concepción misma de la murga como producto cultural, orientado a públicos diversos y a circuitos ampliados.

Finalmente, el E2 introduce una distinción clave al señalar que la televisación no constituye un fenómeno homogéneo, sino que depende del tipo de canal y de sus lógicas institucionales. La diferencia entre un canal público y uno comercial aparece como un factor decisivo para evaluar los riesgos de estandarización y las posibilidades de difusión respetuosa del género.

En síntesis, los resultados muestran que la televisación es percibida por los espectadores como un proceso profundamente ambivalente. Por un lado, amplía la visibilidad del carnaval y de la murga, impulsa transformaciones estéticas y habilita nuevas formas de circulación. Por otro lado, introduce condicionamientos técnicos, productivos y expresivos que tensionan aspectos centrales de la tradición murguera, como la espontaneidad, la cercanía y la crítica directa.

Discusión

Los hallazgos presentados permiten abordar la recepción de la murga en el carnaval montevideano como un proceso complejo, situado y atravesado por múltiples mediaciones, que excede la noción de una audiencia pasiva o meramente consumidora. El análisis de los testimonios evidencia que estos públicos se constituyen como actores activos en la construcción de sentidos, articula afectividades, trayectorias biográficas, posicionamientos políticos y usos diferenciados de los dispositivos mediáticos. Como plantea Rancière (2023), observar, seleccionar, comparar e interpretar son también formas de acción, a través de las cuales el espectador participa activamente en la producción de sentido.

En primer lugar, los datos muestran que quienes se relacionan con la murga no forman una audiencia homogénea, sino públicos diversos con prácticas y valoraciones distintas. La recepción implica más que decodificar mensajes; es un proceso de negociación entre identificación, distancia y emoción. La murga se recibe de maneras variadas según el interés en lo ritual, la crítica política o lo comunitario. Estas diferencias demuestran que la recepción es situada y que los públicos ejercen agencia al interpretar según sus circunstancias.

Esta agencia se expresa, además, en la capacidad de los espectadores para evaluar críticamente los procesos de profesionalización y mediatización. Lejos de asumir de manera acrítica los estándares impuestos por la televisión, los entrevistados elaboran juicios complejos sobre lo que se gana y lo que se pierde en la transformación del espectáculo. Mientras algunos valoran la prolijidad, la calidad técnica y la expansión del alcance, otros cuestionan la pérdida de espontaneidad, la estandarización estética o la atenuación de la crítica. Estas posiciones no se presentan como excluyentes, sino que coexisten incluso dentro de un mismo testimonio, lo que refuerza la idea de una recepción activa y reflexiva, antes que de un consumo pasivo.

En segundo término, los resultados permiten destacar el papel central de las afectividades en la experiencia de recepción. La relación con la murga aparece atravesada por memorias personales y colectivas, vínculos familiares, trayectorias militantes y experiencias barriales. En varios relatos, la murga se inscribe como parte de la historia vital de los entrevistados, asociada a momentos políticos específicos, como la dictadura, o a prácticas de sociabilidad sostenidas en el tiempo. Estas dimensiones afectivas no operan como un complemento secundario de la recepción, sino como un elemento constitutivo de la forma en que los públicos valoran, interpretan y resignifican el espectáculo.

La afectividad también se manifiesta en la experiencia espacial de la recepción. Los testimonios muestran que la cercanía física, la vibración colectiva y la interacción con otros espectadores y con los artistas generan un tipo de conmoción que difícilmente se reproduce en la experiencia mediada. Al mismo tiempo, la televisión y las plataformas digitales habilitan otras formas de afectación, vinculadas al ritual doméstico, la repetición, el archivo y la circulación posterior de los espectáculos. De este modo, la recepción se configura como una experiencia sensible que se despliega de manera distinta según el espacio y el dispositivo, sin que ello implique una jerarquización unívoca entre lo presencial y lo mediado.

Un tercer eje relevante de discusión se vincula con la ambivalencia entre seducción mediática y resistencia cultural. Los resultados muestran que la televisación opera simultáneamente como un dispositivo de amplificación y como un factor de condicionamiento. Por un lado, expande la visibilidad de la murga, potencia su dimensión espectacular y habilita nuevas formas de circulación nacional e internacional. Por otro, introduce exigencias estéticas, narrativas y productivas que tensionan los rasgos tradicionales del género, como la improvisación, la picardía y la crítica frontal.

Esta ambivalencia no se resuelve en términos de aceptación o rechazo, sino que se expresa como una negociación permanente. Los públicos reconocen la seducción de la imagen televisiva —los primeros planos, el brillo, la puesta en escena—, pero también señalan sus límites y efectos problemáticos. En este sentido, la mediatización no anula la dimensión popular de la murga, sino que la reconfigura y genera nuevas formas de disputa simbólica en torno a la autenticidad, la crítica y la pertenencia. La recepción aparece así como un espacio donde se tensionan la lógica del espectáculo masivo y la persistencia de prácticas culturales arraigadas en la experiencia colectiva.

Otro aporte significativo del análisis es la identificación de usos híbridos del carnaval, que combinan ritual y archivo. Los entrevistados no se vinculan con la murga a través de un único modo de consumo, sino que articulan la asistencia a tabladitos, el visionado televisivo, el acceso a registros en YouTube y la circulación de fragmentos en redes sociales. Esta hibridez permite que el carnaval funcione simultáneamente como acontecimiento efímero y como objeto revisitable, comparable y compartible en el tiempo.

La posibilidad de ver una actuación varias veces, de contrastar versiones o de acceder a registros «destacados» introduce nuevas temporalidades, que no sustituyen el ritual presencial, pero lo complementan y resignifican. En este marco, la murga se convierte tanto en una experiencia situada en el aquí y ahora del carnaval como en un archivo vivo, disponible para ser reactivado en distintos contextos.

Conclusiones

Los hallazgos revelan cuatro aportes clave a los estudios de recepción en Latinoamérica: confirman la visión de públicos activos en contextos mediáticos; destacan la importancia de lo afectivo, espacial y biográfico en la recepción de la cultura popular; muestran la ambivalencia entre seducción mediática y resistencia cultural, pues la televisación potencia la murga, pero impone límites que el público evalúa críticamente, e identifican prácticas híbridas que fusionan ritual y archivo, presencialidad y distancia, y crean nuevas formas de vivir el carnaval sin reemplazar el encuentro directo.

En el caso del carnaval montevideano, la murga opera como un espacio privilegiado para observar estas dinámicas, en tanto condensa tradiciones festivas, discursos críticos y lógicas mediáticas contemporáneas. La recepción, lejos de ser un momento final del proceso comunicacional, se configura como un terreno central de disputa simbólica, donde se redefinen constantemente los sentidos de lo popular, lo político y lo cultural.

Desde el punto de vista teórico, el trabajo busca reforzar enfoques que conciben a los públicos como sujetos activos y situados, capaces de ejercer agencia incluso en contextos de fuerte mediatización. Asimismo, contribuye a los debates sobre la cultura popular al mostrar cómo una práctica festiva históricamente arraigada se reconfigura en el contemporáneo. Esto muestra que

la relación entre lo masivo y lo popular no puede pensarse en términos de sustitución, sino de rearticulación conflictiva, marcada por tensiones, apropiaciones y resistencias.

Respecto a las proyecciones de investigación, los resultados permiten identificar diversas líneas potenciales. En primer lugar, resulta pertinente desarrollar etnografías sobre el consumo digital del carnaval y la murga, con el fin de analizar en detalle las prácticas cotidianas asociadas al uso de plataformas, archivos y redes sociales. En segundo término, una aproximación intergeneracional más abarcadora favorecería la comprensión de las continuidades y transformaciones en los modos de recepción. Finalmente, el estudio de las redes sociales como espacios de debate constituye un campo propicio para indagar en la circulación de significados, la crítica y los procesos de pertenencia vinculados a la murga.

Referencias

- ADORNO, T. W. (1969). *Intervenciones: Nueve modelos de crítica*. Monte Ávila.
- ADORNO, T. W. y HORKHEIMER, M. (2009). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta.
- ALABARCAS, P. (2021). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. Centro María Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales.
- ALFARO, M. (1998). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)* (2.ª ed.). Trilce.
- BATTHYÁNY, K. y CABRERA, M. (Coords.). (2011). *Metodología de la investigación en Ciencias Sociales. Apuntes para un curso inicial*. Universidad de la República.
- BARRÁN, J. P. (2019). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura «bárbara» (1800-1860). El disciplinamiento (1860-1920)*. Ediciones de la Banda Oriental.
- BENJAMIN, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Godot.
- CHAU, M. (2023). *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. Editora da Fundação Perseu Abramo.
- DUBATTI, J. (2011). El teatro como acontecimiento. En *Introducción a los Estudios Teatrales* (1.ª ed., pp. 33-58). Libros de Godot.
- DUBATTI, J. (2021). Artes conviviales, artes tecnovivales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). *Avances*, (30), 313-333. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>
- FRESHWATER, H. (2023). *Teatro y públicos*. OsoLiebre.
- GRAMSCI, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel. Tomo II. Era*.
- GRAMSCI, A. (2000). *Cuadernos de la cárcel. Tomo VI. Era*.
- HALL, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de «lo popular». En R. Samuel (Ed.), *Historia popular y teoría socialista* (pp. 93-112). Crítica.
- HALL, S. (2004). Codificación y decodificación en el discurso televisivo. *Cuadernos de Información y Comunicación*, (9), 215-236. <https://www.redalyc.org/pdf/935/93500915.pdf>
- JAMESON, F. (2012). *Signaturas de lo visible*. Prometeo Libros.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili.

- RANCIÈRE, J. (2023). *El espectador emancipado*. Manantial.
- REMEDI, G. (1996). *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Trilce.
- REMEDI, G. (2024). Al borde de la zona radioactiva. Problemática teórica de la esfera pública popular. En P. Alabarces y L. Jordán González (Coords.), *Canción con todos. Culturas populares, subalternidades y decolonialidades en América Latina* (pp. 275-306). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- SABINO, C. (1992). *El proceso de investigación*. Panapo.
- SARLO, B. (2014). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Siglo XXI.
- VAN DIJK, T. A. (2001). El estudio del discurso. En T. A. van Dijk (Comp.), *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I: una introducción multidisciplinaria* (21-67). Gedisa.
- WILLIAMS, R. (2011). *Televisión: tecnología y forma cultural*. Paidós.