

La Murga, teatro de carnaval. Apuntes para la incorporación a lo teatro-céntrico.

Daniel Román Quijano Sosa

Daniel Román Quijano Sosa

Profesor de Literatura egresado del Cerp del Litoral. Realiza su tesis para la Maestría en Ciencias Humanas opción Teoría e Historia del Teatro en Udelar. Profesor del CFE y Ces. Coordina el Taller literario Obrabierto de la ciudad de Mercedes.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo esbozar unas líneas para considerar a la murga como un subgénero del teatro del carnaval y a su vez observar aspectos comunes con el género teatral convencional. A lo largo de los años el carnaval uruguayo y la murga no han sido considerados “dignos” de entrar en lo que Marco de Marinis llama “el teatro-céntrico”, es decir toda manifestación teatral que se rige por la academia. Este puede ser un comienzo para empezar a romper con esas ideas conservadoras.

Palabras clave: teatro-carnaval-murga-espectáculo-géneros-popular

La Murga, carnival theater. Notes for the incorporation to the central theater.

Abstract

The objective of this article is to describe “murga” as a sub-genre of carnival drama and as well as to observe its similarities with traditional drama. Throughout the years, Uruguayan carnival and “murga” have been considered part of what Marinis calls “central theater”, that is, any dramatic manifestation following academia. This may be the first step to challenge conservative ideas.

Keywords: drama, theater, murga, performance, genre, popular.

La murga es un género teatral.

Esta afirmación intenta posicionar a la murga en un lugar que hoy no tiene y que implica los juicios que se hacen desde la academia (entiéndase, universidades o críticos teatrales) y desde la opinión que no pertenece a ese ámbito.

¿De qué estamos hablando cuando hablamos de murga?

La “voz popular”, tiene como dos opiniones respecto a la murga: una primera que la caracteriza como un espectáculo que tiene que ver con lo reidero, con personajes estereotipados y caricaturizados, que muestran aspectos de la sociedad, discursos no oficiales, y que de alguna manera expresa el sentir del pueblo; y una segunda que la define fuera de lo académico en el sentido de “culto”, de acuerdo a la etimología de la palabra¹ como una expresión “impura”, “borrachines de esquina”, “rejuntados que gritan”². Es cultura, pero cultura popular, a decir de Pablo Ferré: “El arte plebeyo” (Brecha, 18-3-05:29).

Para el medio académico, la murga no es una manifestación teatral, sino que pertenece al ámbito del carnaval. Gustavo Remedi explica que “salvo algunas menciones al pasar respecto a experiencias del teatro del carnaval, barrial, callejero o ambulante, (...) los estudios e historias de teatro continuaron dejando afuera todo aquello que no tomara parte del “circuito del centro”, es decir, todo aquello que no hubiera sido domesticado y reelaborado en correspondencia con las formas “cultas” y los parámetros y convencionalismos del “ambiente de teatro” y de la crítica teatral. Teniendo como referencia a estos críticos es como que el teatro de los tablados no existiera” (Remedi, 2001:128). Remedi plantea que esta idea ha estigmatizado a la murga. Esta afirmación de G. Remedi nos permite decir que en un principio la murga sería un espectáculo que está fuera de lo teatrocéntrico. La podemos ubicar como teatro fuera del teatro.

Sin embargo, la murga es una manifestación organizada y sería que se compone de un complejo de signos que van desde la música hasta lo kinésico y proxémico. La murga es una expresión coral, actuada y cantada con cuatro cuerdas de voces (polifonía), que tiene una forma de cantar y de moverse que son originales (no hay otra manifestación con estas características), que se acompaña de bombo,

redoblante y platillos (y en algunos casos guitarra) y que tiene una apoyatura en textos, principalmente basados en la sátira, la ironía y la crítica de un determinado tema de actualidad y que además cuenta con un desarrollo gestual basado en la mímica, la danza y la dramatización por parte de personajes característicos a la propuesta. Es interesante destacar que como espectáculo tiene una estructura propia: se compone de una presentación, un centro, en donde encontramos el salpicón³, el cuplé⁴, la canción final, la retirada y la bajada del escenario para entrar en contacto directo con el público. Todo esto enmarcado en un vestuario característico también, que muchas veces oficia de escenografía o utilería, y un complemento arquitectónico y lumínico que potencian a este arte a la categoría de teatral.

Remedi lo llama “el teatro del carnaval” (Remedi, 2001:128), y es una buena forma de definirlo. De esta manera lo alejamos de la categorización de lo para-teatral, concepto inferior o primitivo y lo colocamos dentro de las estructuras o prácticas teatrales.

En cuanto al contenido de sus letras, la murga plantea la existencia de tensiones simbólicas y dramáticas (entiéndase como acción de personajes) al abordar temas sensibles a la masa social, en donde aparecen los diferentes discursos que se interrelacionan, por lo general aquellas voces que se encuentran en minorías. Según Rafael Bayce, la murga “es una de las mejores expresiones del sistema de valores nacional, además de ser quizá la más uruguaya de las manifestaciones del muy uruguayo ritual carnavalesco. La importancia de las letras crece con la reflexividad y civilización de la gente con el mejoramiento de la dicción, arreglos corales y amplificación. Su evolución expresa la transformación de la coyuntura ideológico-política y económico-social” (Brecha, 27-03-92). El arte de la murga oficia como un mecanismo de exposición de los diferentes discursos, a través de la parodia y la ironía. Da cuenta del mundo en que surge. Cada uno de ellos tiene su propia estética, o modos de invención de escenas y personajes, manifestaciones o enunciados. La consecuencia de esta acción es la de construir formas nuevas que tienen que ver con el futuro. Evocando las ideas de Jacques Rancière diremos que la murga crea un espacio de construcción hacia lo futuro dentro de un mundo político establecido que, particularmente en un momen-

to histórico se encuentra en transformación. Y la murga dice

Una murga abre los sueños
Muchas voces, sueltan los sueños
El cielo del tablado
las luces de color
y mi pueblo peleándole al dolor.

Agarrate Catalina⁵. *Sueños*.2005

En estas estrofas de la presentación del espectáculo de Agarrate Catalina del año 2005, observamos cuatro elementos que muestran estos cambios con proyección de futuro: “los sueños”, leí motiv de toda la propuesta y símbolo de la utopía de un sector del “pueblo,” que la murga representa; “las voces”, las calladas, las sin nombres, que son parte fundamental de un discurso que está surgiendo; “el tablado” como el lugar de concreción y resignificación de la realidad; y por último el “dolor del pueblo” huella del pasado que se quiere superar. Rancière, nos ayuda a entender cuál es el proceso de transformación, cuando propone que, “a través de un cruce de fronteras e intercambios de estatuto entre el arte y el no arte, la extrañeza radical del objeto estético y la apropiación activa del mundo común pudieron coligarse y pudo establecerse, entre los paradigmas opuestos del arte devenido vida y de la forma resistente” (Ranciere, 2010: 65), léase esto último arte crítico.

La extrañeza como un elemento del “misterio” de la murga. Esta característica nos recuerda a la idea que propone Artaud cuando habla del Teatro Alquímico:

... el tipo de teatro al que aludimos no tiene relación con esa especie de teatro social o de actualidad, que cambia con las épocas, y donde las ideas que animaban originariamente el teatro no son más que caricaturas de gestos, que nadie reconoce, tanto han cambiado de sentido. Las ideas de teatro arquetípico y primitivo han tenido el mismo destino que las palabras, que ya no despiertan imágenes, y que en vez de ser un medio de expresión son solo un callejón sin salida y un cementerio del espíritu”. Y más adelante, el teatro como “una manera a la vez múltiple y única, los principios esenciales de todo drama, orientados ya y divididos, no tanto como para perder su carácter de principios, pero sí lo suficiente como para contener de manera esencial y activa, es decir, plena de resonancias,

infinitas perspectivas de conflicto. (Artaud, 2005; 54-55)

Desde estos conceptos podemos afirmar que la transformación se hace a través del cambio de sentido de los símbolos. La murga transforma la realidad en fantasía desde una referencialidad esencialmente temática.

En este entramado utópico, que se plantea a través del personaje real y el de la murga, se genera un espacio de autoidentificación por parte del público, que comienza a configurar su propio modo de reflexionar acerca de su posición en el espacio social y así poder expresarlo. La constitución discursiva de los sujetos se hace en el nivel simbólico y fundamentalmente en el de la enunciación. (Fernández Nadal: 159).

Estas abstracciones metafóricas (De Man), amplían el panorama de interpretación en quien las decodifica. Entonces, se establece la complementariedad entre dos posibilidades de interpretación que apuntan fundamentalmente a la subjetividad individual por medio de un lenguaje más seductor cargado de intertextualidades que pertenecen al conocimiento general.

Esta es la idea central de un discurso que tiene sus bases en la reivindicación de valores éticos y estéticos a los que la murga adhiere y que se entronca dentro de la puesta en práctica de la utopía. “La consideración de la utopía como función discursiva permite desplegar una interpretación más rica de “lo real”: la realidad social no tiene una significación unívoca y las diversas significaciones que le pueden ser atribuidas deben probarse y legitimarse en el espacio del lenguaje”. (Fernández Nadal, 2010:160).

Desde el punto de vista de la comunicación teatral es importante destacar que como espectáculo define muy bien todos los roles. Cada uno de ellos está muy bien determinado, los murguistas (actores-cantantes-bailarines), el espectador, el director escénico, el libretista, el útilero, es decir, cada elemento está cubierto y logra así desde lo formal teatro-céntrico cumplir con lo académicamente aceptado.

Un género que evoluciona constantemente

Anteriormente planteábamos la fundamentación de por qué la murga debe ser considerada como un subgénero de lo teatral. Desde sus motivos esenciales podemos reconocer que se encuentra profundamente ligada con las distintas manifestaciones teatrales y se merece ocupar un lugar en el “panteón” de los diferentes géneros dramáticos.

Otra de las características que la potencian a esta categoría es su constante evolución.

Si bien la murga en el Uruguay surgió como una manifestación foránea a fines del siglo XIX, con la incorporación de los españoles y su troupe La Gaditana⁶, a lo largo del siglo XX ha logrado perfeccionar su espectáculo. Fundamentalmente en la última década del siglo XX y en estas primeras dos décadas del siglo XXI, la murga ha logrado un desarrollo que tiene que ver con dos factores esenciales: la incorporación de talleres académicos y la profesionalización del actor-murguero.

La incorporación de los talleres de actuación, canto, artes plásticas (maquillaje, vestuario, escenografía, iluminación) e instrumentación, promueve en la murga una característica performática que la relaciona con los movimientos teatrales que adhieren a esa corriente artística.

La murga comienza a experimentar. Entonces, rompe con las convenciones establecidas por la murga tradicional, es decir, limitarse a estar parados en escena o cantar o recitar un texto y, por el contrario, experimenta más con el lenguaje corporal, incorporando movimientos hasta ahora desconocidos; asimismo, introduce la danza contemporánea en el escenario. El arte de la murga utiliza no solamente estos puntos de ruptura teatral, sino, también, instrumentos tradicionales como el monólogo, la iluminación, la escenografía, el tiempo teatral, el público o testigo y la acción humana en un escenario. “Un hombre camina por este espacio (el escenario) mientras otro observa y esto es todo lo que necesita para realizar el acto teatral” (Brook, 1969: 5). En este sentido, la murga toma mucho de la performance y esta es un hecho teatral. El murguero, como el performer, resignifica, algunas veces, situaciones autobiográficas, utiliza su cuerpo para hablar de su experiencia, tanto cultural como del mundo, desde un punto de vista

subjetivo. En esta manifestación se incluyen, desde la mímica, la danza y las imitaciones de hechos reales. Esta incorporación de la experiencia corporal por parte de las murgas une al arte conceptual con lo que está ocurriendo en el teatro experimental. Este retoma e investiga la experiencia vivencial de la corporalidad de Eugenio Barba y recupera a Grotowski y la acción física y vocal del actor en el escenario.

La murga comienza a mezclarse con lo teatro-céntrico al incorporar profesionales (llámese actores que han pasado por academias del sistema), que traen toda una experiencia distinta a la del actor amateur que integra el conjunto. Asimismo, desde el estado (Ministerio de Educación y Cultura) se promueven talleres dictados por profesionales de la actuación y de las diferentes artes visuales que hacen que se reflexione sobre la importancia de potenciar el arte de la murga. La murga pasa a ser una escuela.

La murga surge desde un lugar no teatro-céntrico, y sin embargo se empieza a nutrir de los diferentes mecanismos de las artes teatrales, fundamentalmente de la puesta en escena; si bien la murga cantaba y estaba parada no tenía conciencia de la puesta en escena. Espectáculos más cuidados buscando una coherencia en el todo, entre lo que se dice y lo que se ve; un cuidado de la disposición, composición, los ritmos y contenidos emocionales desde lo teatral. Cantar bien sí, pero dentro de una propuesta general. Se instala la idea de equilibrio: la música y el canto no debe sobresalir sobre la propuesta general. Se debe generar un clima a través de una construcción equilibrada.

El segundo aspecto que comienza a acaparar la atención, es el actor. Dentro de la murga y tradicionalmente, el actor-murguero siempre fue amateur; alguien que sabía cantar de forma potente y entonada pero que no tenía muchas ideas sobre cómo componer un papel. Su posición dentro de conjunto de murgueros era en línea y de frente al público, y sus movimientos eran limitados a movimientos de brazos y piernas siguiendo el compás de la música.

Sin embargo, la introducción de actores profesionales a la murga (tanto del teatro como de la televisión) hizo que se comenzara a investigar sobre la importancia de lo corporal en la escena. Esto llevó a que se estableciera la relación entre los có-

digos culturales que la murga reproduce desde sus textos y la relación de estos con los cuerpos que los interpretan. Se debió reflexionar sobre los textos como verdaderos exponentes de las costumbres culturales y cómo estos se traducían en los movimientos corporales. Mariana Gardey, dice que “el trabajo del actor requiere un estudio permanente, debe saber en qué tiempo político está ambientada una obra, qué clase de personajes contiene, en qué estilo está escrita. El actor tiene que leer, observar, pensar, imaginar, para poder transmitirle al público una comprensión profunda. Para entrenarse en la actuación, es necesario el estado de calma, el cuidado de la voz, mantener y desarrollar sus instrumentos, (...) Actuar tiene que ver con la estatura, hay que elevarse a la dimensión del personaje, no rebajar este al actor ni encontrarse en él.” (Dubatti, 2009:288).

El actor-murguero comenzó a cuidarse en todos estos aspectos y a cumplir una rutina de ensayo. Ya no fue aquel hombre que se reunía con otros para cantar y “tomar vino”⁷, pasó a tomar conciencia de que pertenece a un espectáculo cuidado y profesional que se respeta a sí mismo y a sus compañeros de elenco.

Todas estas incorporaciones se han dado de a poco. Si bien hoy, todavía quedan conjuntos murgueros llamados “Tradicionales”, la tendencia es la profesionalización y la espectacularidad.

Conclusión

Desde estas apreciaciones podemos decir que la murga es un género musical-teatral del carnaval, que ocupa un lugar en el campo de la cultura popular del Uruguay y que está en una constante evolución profesional. En cuanto a lo discursivo, se caracteriza por plasmar las voces de las minorías, diferentes a las que a lo largo del año se escuchan o escriben, con una fuerte impronta paródica y crítica, que cuestiona los valores de las prácticas hegemónicas a través de la ruptura del orden establecido creando un nuevo equilibrio. Podemos afirmar que a través de esta ruptura se establece un nuevo orden, el de la reflexión y la concientización, lo que Rancière denomina arte crítico⁸ (Rancière, 2011:59). De esta forma opera en la

propuesta de espectáculo de la murga un fuerte interés por cuestionar “mecanismos de dominación” que se proponen como hegemónicos y que generan en el espectador el adormecimiento que la murga intenta despertar:

Vengan a la fiesta los que lloran
Canten los que aprenden a callar
Suelten como pájaros de fuego blanco
las campanas de la libertad
Ruge en el teatro de los pobres
la profunda voz de la igualdad
Luce la alegría sus ropajes nuevos
cada vez que llega carnaval

(Presentación)

En estos versos de *Sueños* de Agarrate Catalina, observamos la propuesta de entrada: la búsqueda de la igualdad. El coro canta con vehemencia los principios básicos de la murga y de un tiempo que se aproxima; todo ello enmarcado en el espacio del carnaval, en donde esos “ropajes nuevos” propician la alegría del decir y del cantar.

Bibliografía

Obras en papel, artículos académicos y libros digitales

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Sudamericana. Buenos Aires. 2005
- De Man, Paul. *Epistemología de la metáfora. La ideología estética*.
- Dubatti, Jorge. *Historia del actor II*. Colihue. Buenos Aires. 2009.
- Fernández Nadal, Estela, *Utopía y discurso político*. Revista de Artes y Humanidades UNICA vol. 11 N°2. Venezuela. 2010.
- Rancière, Jacques, *El malestar de la estética*, Capital intelectual, Bs.As. 2011.
- Tanco, Valeria y Cardozo, Yamandú. *Agarrate Catalina, el libro*. Santillana, Montevideo, 2009
- Vidart, Daniel. *Tiempo de carnaval*. Ediciones B. Montevideo. 2014

Revistas digitales

- Remedi, Gustavo, *Teología del carnaval: Las máscaras religiosas del teatro en los tablados (III)*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/CarnavalIII.htm>
- , *Del carnaval como “metáfora” al teatro del carnaval*, <http://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/>

Diarios y semanarios

- Brecha, semanario, 29 noviembre de 2004, 6 ,27 de enero 2005, 4, 18, 25 de febrero 2005, 11, 24 de marzo 2005

Sitios de la web

- Agarrate Catalina* página oficial, <http://www.agarratecatalina.com.uy/>

Entrevistas

- Sobre la murga a:
Pablo Sánchez (*La Nueva-Salto*), 27 de agosto de 2014
Gastón Farabelli (*La timbera-Mercedes*), 2 de setiembre de 2014
Leroy Suárez (*La celeste- Mercedes*), 24 de setiembre de 2014

Notas

1. amurca, ae (del gr. Amorge) f. Cato. Plin. Amurca, alpechín | fig. (en San Agustín). Gente de malas costumbres que vive entre las personas buenas.
Faecimus. Faex, aecis. f. Hor. Luc. Ov. Plin. Poso, sedimento, hez, residuo.
Hez. Lo más vil y despreciable de cualquier clase. (Dicc. Sopena Latín. Barcelona. Sopena 1984. P.51)
2. Entrevista a Pablo Sánchez, Murga La Nueva (Salto, Uruguay)
3. Salpicón: noticias de actualidad cantadas en torno de un estribillo.
4. Cuplé: parte actuada de la murga en donde se desarrolla una acción con principio desarrollo y final.
5. *Agarrate Catalina*. Murga fundada en el año 2003 en Montevideo. Ganadora cinco veces del concurso oficial de Carnaval en categoría Murgas. Es la murga más conocida en el Uruguay y a nivel internacional. Anualmente desarrolla giras por todo el mundo.
6. *La Gaditana*: grupo de artistas y cantantes españoles que quedaron anclados en Montevideo por un apremio económico y que empezaron recaudar dinero cantando por la calle en forma de “murga”.
7. Pablo Sánchez. Entrevista.
8. “ El arte crítico, en su formulación más general, se propone concientizar acerca de los mecanismos de dominación con el fin de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo.”