



Piel de murguista

Vestuario y maquillaje de murgas de Salto

Marita Fornaro Bordolli

*Con la colaboración de
Marcelo Cattani
Marcelo Suárez*

Piel de murguista

Vestuario y maquillaje de murgas de Salto

Marita Fornaro Bordoli

*Con la colaboración de
Marcelo Cattani
Marcelo Suárez*

Salto, Uruguay, 2024



UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Prof. Ec. Rodrigo Arim

Rector

Dr. Mauricio Cabrera

Director

CENUR Litoral Norte

Dr. Juan Romero

Director Sede Salto, CENUR Litoral Norte

Dra. Carmen Midaglia

Decana, Facultad de Ciencias Sociales

Dr. Mauricio Tubío

Director (I)

Departamento de Ciencias Sociales,

CENUR Litoral Norte

Esta investigación es resultado del trabajo en conjunto del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas (CIAMEN, Udelar) y la Comisión Honoraria del Patrimonio Histórico de Salto. El Proyecto ha sido co-financiado por el Programa I+D Grupos "Artes performáticas en Uruguay: cuerpo, performance, género. De las instituciones teatrales a las redes sociales", Comisión Sectorial de Investigación de Investigación Científica, Udelar.

© 2024 Universidad de la República / Intendencia de Salto

INTENDENCIA DE SALTO

Dr. Andrés Lima

Intendente

Tec. Gustavo Chiriff

Secretario General

Prof. Regino López

Director de Desarrollo Social

COMISIÓN HONORARIA DEL PATRIMONIO HISTÓRICO DE SALTO

Prof. Marcelo Cattani

Presidente

Prof. Marcelo Suárez

Secretario

Prof. Soledad Rodríguez

Prof. Soraya Machado

Prof. Marta Peralta

Arq. Paula Durán

Dra. Marita Fornaro

Participaron en la investigación:

Yoanna Díaz

Sergio Marcelo de los Santos

Fotografía:

Marcelo Cattani, Gabriela Cardozo, Pablo Aguirre

(Colección del Centro de Fotografía de Salto)

Marita Fornaro

Curaduría de la exposición:

Sergio Marcelo de los Santos

Piel de murguista

Vestuario y maquillaje de murgas de Salto

Índice

1 / La murga uruguaya, teatro musical popular / 7

2 / El vestuario murguero: el hábito hace al monje / 11

3 / Maquillaje: pertenencia y personaje / 53

4 / Una investigación hacia el futuro / 61

Bibliografía citada / 65



1 / La murga uruguaya, teatro musical popular



La murga surge en el ámbito carnavalesco uruguayo a finales del siglo XIX, como un género de teatro musical popular que se caracteriza por la integración de varias artes. A un núcleo de rasgos literarios y musicales procedentes de diferentes regiones de España (Andalucía, en especial Cádiz; Extremadura y Castilla) se agregaron en Uruguay elementos de la música afrouruguaya y aspectos literarios y musicales entroncados con tradiciones italianas: la *Commedia dell'Arte*, los carnavales venecianos (a través de los bailes de máscaras), la cultura popular de los inmigrantes italianos manifestada en las comparsas que integraron el carnaval de la última década del siglo XIX y primeras del XX. En esa reelaboración se produjeron encuentros entre manifestaciones de oralidad que suele llamarse “primaria” - de boca en boca, de espectáculo en espectáculo - con otras difundidas por los medios de comunicación.

En cuanto teatro popular la murga se define por el carácter grupal – predominantemente masculino, aspecto en intenso cambio – por la polifonía, es decir, la emisión simultánea de voces en diferente altura; el uso del *contrafactum*, consistente en la sustitución de textos de una determinada música ya conocida; una gestualidad corporal que le es propia; importante desarrollo de vestuario y maquillaje, y especialmente por la función de crítica de costumbres, autoridades y acontecimientos, que hereda también de la tradición hispana.

La estructura literaria de la murga es el elemento español que se conserva con mayor semejanza. Siguiendo aproximadamente el modelo resultante de la combinación de diferentes agrupaciones

del carnaval de Cádiz (Fornaro 2020), la murga uruguaya organiza su actuación diferenciando tres partes esenciales: una *presentación* o *saludo*; el *cuplé* o *los cuplés* – acompañado/s muchas veces por el llamado *popurrí*, *salpicón* o *picadillo* y la *despedida* o *retirada*; se utiliza el término *bajada* para el momento final en que se abandona el escenario cantando. En cuanto a temáticas desarrolladas, es posible identificar cuatro núcleos, no todos con la misma coherencia interna (Fornaro, 2020):

- a) un primer núcleo centrado en torno a la fiesta de carácter carnavalesco: el carnaval en sí mismo, la murga como integrante de él, la pertenencia al pueblo, la locura implicada en este ritual cívico, la adscripción de los conjuntos al país, a una ciudad, a un barrio;
- b) un segundo grupo de temas vinculados a los problemas filosóficos, ideológicos y políticos. Incluimos en este grupo los temas referidos a la identidad nacional, a la presencia y tratamiento de las colectividades de inmigrantes, afrodescendientes e indígenas; la migración, el exilio, la educación; los sucesos políticos nacionales e internacionales, con predominio de los que han tenido lugar en el ciclo anual entre carnaval y carnaval.
- c) un tercer núcleo referido a la vida cotidiana: la lucha por la subsistencia, la evolución de las tecnologías y su influencia en dicha vida cotidiana, las modas y costumbres;
- d) un último núcleo en el que he agrupado los textos alusivos a la música y al fútbol, fuertemente vinculados en el imaginario popular y también en cuanto manifestaciones espectaculares.

En el desarrollo literario se recurre a procedimientos léxico-gramaticales diversos, con el *contrafactum* como estrategia central. También pueden citarse el uso del verso esdrújulo, trabalenguas – hoy ya casi en desuso –, léxicos especiales como el lunfardo, cocoliche, portuñol, *espanglish* y, en el pasado, la llamada “lengua de negros”. A esto deben sumarse recursos de la retórica, que se aplican a los textos pero también a la música y los aspectos visuales: ironía, sarcasmo, sátira, parodia, alegoría y uso del grotesco.

La música tiene como elementos caracterizadores la polifonía, que se ha complejizado en las últimas décadas – aquí influye la intervención de profesionales en varios conjuntos –; una emisión nasal y también “de garganta” (Correa de Paiva, 2005) y en algunos conjuntos lo que se llama “rugosidad vocal” (Vassilakis y Kendall, 2010), que provoca una sensación de “desafinación” en quienes no están acostumbrados a la estética vocal murguera; la llamada batería o *batea* compuesta por bombo, patillos y redoblante, más el uso de la guitarra que ha vuelto a tomar protagonismo (Lamolle y Lombardo, 1998; Fornaro, 2020). La utilización de otros instrumentos está acotada en tiempo en diferentes reglamentos de concursos; en el vigente para Salto, diez minutos¹.

Los aspectos teatrales se han enriquecido notablemente desde mediados del siglo XX, y es éste el aspecto que más diferencia al género de las manifestaciones españolas que le han dado origen y que aún se manifiestan en el sur de España. La teatralidad se condensa en la figura de los cupleteros, protagonistas individuales en continuo intercambio con el coro.

A través de más de un siglo de existencia en Uruguay la murga ha estado asociada a los más diversos medios de transmisión y recepción. En las primeras décadas de existencia del género pre-

1 / Asociación Salteña de Actores de Carnaval (ASAC): Reglamento, Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, Categoría Murgas. Aprobado en 2009 y aplicado desde 2010.

dominaron la oralidad directa y los pliegos sueltos manuscritos o impresos, verdadera “literatura de cordel”; son conocidos en el caso de la murga como “letras” o “versos”, que generalmente se vendían “a voluntad” en los tablados de barrio y en los corsos o desfiles. La oralidad en sentido tradicional se complementó desde la década de 1930 con la radiodifusión, en un país donde este medio se instaló muy temprano, en 1922 (Fornaro, 2005). Desde la década de 1970 fue importante el disco en sus diferentes soportes - de manera tardía respecto a otras manifestaciones populares como las *troupes*, primero de primavera y luego carnavalescas

(Fornaro y Sztern, 1997) debido al estrato socio-cultural de los integrantes de los conjuntos. Desde la última década del siglo XX el espectáculo teatral pudo difundirse de manera integral a través de los canales audiovisuales, en una primera etapa mediante la comercialización de actuaciones en formato VHS, DVD y posteriormente a través de las plataformas digitales. Hoy en día es abundante la presencia en X (Twitter), Instagram y Tiktok. En la transmisión de la murga coexisten actualmente todas estas posibilidades.

Murga Punto y Coma, 1998.
Foto: CdFS.





Hasta la década de 1990 la murga sólo fue estudiada como una manifestación montevideana. La investigación iniciada en esa década permitió establecer su difusión en el resto del país, por lo menos desde la década de 1940 (Fornaro 1999 y siguientes).

A pesar de que todos los reglamentos carnavalescos definen la murga por su función crítica asociada al humor, el análisis de cientos de performances correspondientes a más de tres décadas de carnavales de distintas regiones el país permite establecer que los repertorios presentan piezas en registros líricos, épicos, trágicos y cómicos. Al analizar la presencia de los procedimientos de la retórica y su vinculación con estos registros, se evidencia una organización simétrica especular respecto a las diferentes partes del espectáculo; un predominio de metáforas y alegorías en las piezas de carácter lírico, y un uso intenso de parodia, ironía, sátira y grotesco en las creaciones asociadas al humor. La ironía y el sarcasmo pueden estar presentes también en el registro trágico. Por otra parte, el registro lírico es el más utilizado en las llamadas “puntas” del espectáculo, es decir, en *presentaciones y retiradas*; el registro cómico se da en *cuplés, popurrís y salpicones*. El “centro” del espectáculo es el momento de empleo intenso de la sátira y parodia de hechos y costumbres, y en ese núcleo el humor es fundamental. En él tiene lugar la profundización de la teatralidad, y adquieren importancia los personajes individuales. En las presentaciones y despedidas predominan los temas del carnaval, la murga como género, la pertenencia espacial de determinado conjunto, y son frecuentes las citas a personajes de la *Commedia dell' Arte* (Pierrot, Colombina). En presentaciones y retiradas se trata el carácter cíclico del carnaval, el compromiso murguero del retorno, la responsabilidad social de la murga.

2 / El vestuario murguero: el hábito hace al monje



Los estudios sobre antropología del cuerpo, antropología del teatro e historia de la vestimenta han señalado la importancia del vestuario como creador de una nueva piel que califica al cuerpo. Como anota Andrea Salzman (2007) al proponer su mirada sobre *El cuerpo diseñado*, “la ropa no es autoportante, el cuerpo contextualiza la vestimenta, y el vestido, convertido en signo - aportando sentido a través de la fisonomía- contextualiza al cuerpo; revela datos” (2007:9). El vestido (y, agregamos, sus “complementos”: maquillaje, accesorios...)

[...] es el primer espacio – la forma más inmediata- que se habita; es el factor que condiciona más directamente al cuerpo en la postura, la gestualidad y la comunicación e interpretación de las sensaciones y el movimiento. La vestimenta regula los modos de vinculación entre el cuerpo y el entorno; media entre el cuerpo y el contexto. Es el borde de lo público y lo privado a escala individual; hacia adentro funciona como interioridad, textura íntima, y hacia fuera, como exterioridad y aspecto, deviene textualidad” (Salzman 2007: 9 – 10).

Cuando el vestido se transforma en vestuario escénico, se traslada de la vida cotidiana a la trama teatral. Algunos teóricos han considerado los trajes de los personajes como pequeñas escenografías portátiles. La vestimenta espectacular siempre es de carácter simbólico, no práctico; indica identidad social y – aunque no en todos los casos -, identidad individual. Además

de la diferenciación de vestuario para cada personaje (lo más frecuente en el teatro de Occidente), en algunos géneros teatrales se utiliza un vestuario único; en otros aparecen sólo personajes estereotipados – la *Commedia dell' Arte*, tan presente en el carnaval uruguayo, es un caso claro. La murga es un caso intermedio, en el que aparece con frecuencia, para su coro, el vestuario único, mientras que en la actuación de los *cupleteros* se construyen personajes individuales, estereotipados o no.

En el caso de la murga, este aspecto del género - fundamental para el análisis desde el punto de vista de la retórica visual - ha evolucionado de manera intensa a lo largo de los siglos XX y XXI. Los más antiguos testimonios iconográficos que he ubicado para los conjuntos carnavalescos pueden ubicarse entre 1900 y 1920, y corresponden a la agrupación La Máscara. Muestran un conjunto ecléctico de personajes, algunos de ellos estereotipados. Incluimos la fotografía que muestra un arlequín, un pierrot, a Polichinela, junto a Baco, un bufón, un marinero. Estos personajes son asumidos en la dedicatoria que los integrantes del conjunto hacen al tesorero del grupo, escrita por sus integrantes en el reverso.

La foto fue adquirida en Montevideo en un comercio de antigüedades, junto con otra sin datos en el reverso, que también muestra personajes de la *Commedia dell' Arte* junto a otros de claro orientalismo. Puede apreciarse el cuidado en la elaboración de los disfraces, incluidos detalles de ornamentación y complementos

Los testimonios orales e iconográficos específicos para las murgas de la primera mitad del siglo XX muestran un vestuario modesto en cuanto a materiales y realización, sin relación con la temática abordada anualmente por los conjuntos – la que, por otra parte, no tenía un tema conductor como sucede actualmente en muchos de ellos. Los integrantes de una murga podían vestir de manera uniforme o mostrar diversidad en el vestuario.

“La Mäscara”



Carnaval 1919

2014 Vincent

1919

Una característica de las murgas uruguayas es el mantenimiento de su nombre a través de las épocas, a veces con continuidad y en otros casos con un nombre retomado luego de años de no ser utilizado. El vestuario, sin embargo, se cambia anualmente. Sólo he ubicado una excepción, precisamente en la ciudad de Salto: la murga Los presidiarios, cuyos integrantes aparecen con el típico traje a rayas negras y blancas desde 1936 a 2009. El vestuario, en este caso, se vincula al nombre del conjunto. Incluyo una selección de fotos proporcionadas por Jhony [sic] Rodríguez, una figura que ha acompañado el carnaval salteño por más de cuatro décadas.



Murga Los Presidiarios, ciudad de Salto. Carnaval 1936.
Foto conservada por Jhony Rodríguez.



Murga Los Presidiarios, ciudad de Salto. Carnaval 1967.
Foto conservada por Jhony Rodríguez.



Murga Los Presidarios,
ciudad de Salto.
Carnaval 2009.
Foto conservada
por Jhony Rodríguez.

También en Salto, y para la murga La Carcajada, muy popular durante la década de 1940, Jhony Rodríguez² ha conservado un documento de excepcional valor que da cuenta de los gastos en que incurría una murga cuando todavía el género no había sufrido una fuerte institucionalización. Puede apreciarse el peso de la compra de materiales para el vestuario y para su confección, y compararlos con los de mayor costo, los mil ejemplares de los “versos”, es decir, de los textos impresos como lo que se denomina tradicionalmente “literatura de cordel” por la antigua costumbre de atar los pliegos sueltos.

~~~~~  
2 / Entrevistado por Marita Fornaro y Yoanna Díaz en octubre de 2015 y febrero de 2016.

Gastos originados desde principio por la Murga

«La Carcajada»

|                                     |         |    |
|-------------------------------------|---------|----|
| Un bombo y platillos                | # 6.00  | P. |
| Dos parches para el bombo           | # 3.00  | P. |
| Una garrucha para maceta            | # 0.35  | P. |
| Una correa de cuero bombo           | # 0.60  | P. |
| Pintura colores 3 para bombo        | # 1.00  | P. |
| Seis Chiqui Chiqui                  | # 1.20  | P. |
| Una Espada                          | # -KIA- | P. |
| Seis Tarjetas                       | # 1.00  | P. |
| Un porta Estándarte                 | # 3.00  | P. |
| Una pistola                         | # 1.00  | P. |
| Doce boleros blancos                | # 3.00  | P. |
| 28 mts. de Tulgurante colorado      | # 6.12  | P. |
| 27 " " " " negro                    | # 5.94  | P. |
| 1 Docena y 1/2 de Broches           | # 0.09  | P. |
| 3 mts. y 1/2 de Elástico            | # 0.24  | P. |
| 14 torniquetes de hilo colorado     | # 0.94  | P. |
| 3 Docenas botones                   | # 0.30  | P. |
| 1 mts y 1/2 de madrás pretinas      | # 0.30  | P. |
| 10 mts. Tulgurante colorado a #0.28 | # 2.80  | P. |
| 10 mts " " negro a # 0.20           | # 2.00  | P. |
| Costurera                           | # 8.65  | P. |



|                                           |        |
|-------------------------------------------|--------|
| Para hilo colorado que falta              | # 0.50 |
| Pintura para caras murquistas             | # 1.50 |
| Versos 1000                               | # 2.00 |
| Cordón para Estandarte                    | # 1.12 |
| 2 pincecitos                              | # 0.33 |
| Papel sellado para el permiso             | # 1.00 |
| Un mts. Tulgurante rojo                   | # 0.28 |
| 5 pistones para estandarte                | # 0.04 |
| 3 torniquetes                             | # 0.15 |
| Una pieza de trencillas para letras       | # 0.45 |
| 2 borlas para Estandarte                  | # 0.40 |
| Una valijeta                              | # 0.60 |
| Un mts $\frac{1}{2}$ de Tulgurante Blanco | # 0.39 |

Forma Comisarios

|   |      |
|---|------|
| 9 | 4.00 |
| 9 | 4.00 |
| 9 | 4.00 |
| 9 | 4.00 |
| 9 | 4.00 |
| 9 | 4.00 |
| 9 | 4.00 |
| 9 | 4.00 |
| 9 | 4.00 |
| 9 | 4.00 |

# 7421



Durante la segunda mitad del siglo XX el vestuario comienza a experimentar una transformación que implica:

- a) vínculo con la temática desarrollada en un determinado carnaval;
- b) cambios en la estética, que incluyen agigantamiento de la figura humana (a través de sombreros, hombreras, capas) y aumento del lujo en los materiales;
- c) profesionalización del rubro, en el que intervienen actualmente vestuaristas teatrales de importancia en el medio.

Respecto a la uniformidad o la singularidad del vestuario murguero, tenemos las siguientes posibilidades:

- a) todos los murguistas lucen igual vestuario durante toda la actuación;
- b) todos los murguistas se presentan con igual vestuario, pero con cambios (totales o parciales) para diferentes momentos de la actuación;
- c) cada integrante del coro usa un traje diferente, relacionado con los del resto o no.

Estas posibilidades admiten matices; así, es frecuente que los integrantes de la batería porten algunos elementos distintivos o desarrollen un aspecto específico del tema. El director siempre viste diferente, tradicionalmente (aunque esto ha cambiado en las últimas dos décadas) con ropas relacionadas con las del director de orquesta de música académica, en copia textual o con elementos

carnavalescos. Los *cupleteros* pueden vestirse según el personaje interpretado. Los conjuntos con más posibilidades económicas cambian o modifican su traje o los accesorios en cada parte del repertorio.

Respecto al lujo, sobre todo en la utilización de telas, bordados y elementos de brillo, con predominio de las lentejuelas, es un aspecto muy valorado sobre todo en los ámbitos de concurso; sin embargo, en las dos últimas décadas algunas murgas se han posicionado en reacción a esta búsqueda del lujo y han optado por materiales modestos e incluso reciclados. Otras recurren a elementos novedosos pero de bajo costo por sus limitaciones económicas. Debe anotarse también que los vestuarios de murgas con poder económico suelen ser revendidos a murgas más modestas de otras ciudades; actualmente el mercado de venta de vestuarios usados es importante en sitios específicos de internet.

La evolución del vestuario puede seguirse en documentos fotográficos guardados por los propios integrantes de las murgas y por bocetos de trajes y accesorios. Incluimos algunos ejemplos de bocetos de Punto y Coma:

En la página siguiente:  
boceto de vestuario,  
murga Punto y Coma, 1988.













Enzo Rundie.  
Murga La Remontada, 2016.  
Foto: CdFS.



Diego Sánchez.  
Murga Ché 2016.  
Foto: Marita Fornaro.

Las murgas de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI protagonizaron la evolución hacia el agigantamiento de los cuerpos. El procedimiento puede relacionarse con la misma práctica observable en gigantes, cabezudos y figuras de tablados tradicionales, que son herencia de festividades europeas desde la Edad Media, aún presentes en fiestas tradicionales de numerosas localidades de España.

El agigantamiento se logra, generalmente, a través de los tocados y de prótesis incluidas en la vestimenta. Las prótesis más comunes son las hombreras exacerbadas. Los vestidos con faldas y las capas son frecuentes, y permiten el lucimiento de la gestualidad murguera, por ejemplo, en la realización de giros. Incluimos dos ejemplos registrados durante el encuentro de baterías de murga que tuvo lugar en la ciudad de Salto en 2016, con participación de conjuntos del litoral argentino, y durante el cual se intercambiaron trajes para la actuación en la Plaza de los 33 Orientales.

Integrantes de Punto y Coma reunidos para el  
Encuentro de Baterías de murga, 2016.  
Foto: Marita Fornaro.





Ejemplo de vestuario con hombros ampliados, faldas y volados.  
Javier González, murga Punto y Coma.  
Encuentro de Baterías de murga 2016.  
Foto: Marita Fornaro





Lucimiento de capas en los giros característicos de la gestualidad murguera. Ensayo para el Encuentro de baterías de murga, Salto 2016. Fotos: Marita Fornaro



Murga La Bacacuasa, 2016.  
Foto: CdFS











Murga Los Charoles, 2012. Foto: CdFS.

En cuanto a los tocados, son el centro de cuidadosas elaboraciones, muchas veces referidas al tema del espectáculo. Los sombreros constituyeron el primer objeto utilizado para el agigantamiento. En muchos casos pueden ser considerados como tocados por su elaboración; encontramos desde los sombreros de copa compartidos con la figura del director de murga a la representación de conceptos y objetos mencionados en las letras o relacionados con el tema de un repertorio anual. Puede considerarse el elemento de vestuario donde más se practica el humor carnavalesco y los juegos estéticos: turbantes, flores, coronas, hélices, aviones, animales.

Las galeras y formatos semejantes pueden presentarse con total abandono de la formalidad; incluyo un ejemplo donde la pintura se combina con el maquillaje y el vestuario.

Muchos tocados toman la forma de turbantes, rasgo orientalista que se aprecia desde las primeras fotos disponibles para conjuntos carnavalescos uruguayos. En las murgas de Salto han abundado a través de los años.

Sombrero combinado con maquillaje.  
Marcelo Cayetano,  
director de La Nueva, 2010.  
Foto: Marita Fornaro











Página anterior:  
Murga Ché, 2016.  
Foto: CdFS.

Grecia Grilli,  
Murga Cortita y al pie,  
2012.  
Foto: CdFS.

Algunos tocados se transforman en verdaderas prótesis, generalmente buscando el prolongamiento del cráneo en forma dolicocefala (alargada); hemos registrado varios casos en los que con este procedimiento se alude a imaginarios seres extraterrestres.

En algunos casos el tocado globular se prolonga en máscara, del tipo que en América llega desde los carnavales venecianos.

Los tocados pueden incluir objetos concretos, que los representen literalmente o como metáforas. Es el caso de los aviones y hélices presentes en los tocados de Punto y Coma, en el carnaval 2016.

Murga Punto y Coma, 2016.  
Foto: CdFS.







Murga Punto y Coma, 2015.  
Foto: CdFS.

Murga Ché, 2012.  
Foto: CdFS.

Un tipo intermedio entre gigante y cabezudo fue utilizado por la murga La Nueva en el carnaval 2011, mediante el uso de cabezas con rasgos ampliados que emergían de los trajes.



Murga La Nueva, 2011. Fotos: CdFS.





También se registran otros métodos de agigantamiento, muchas veces vinculados con la búsqueda del grotesco. Esto sucede con más frecuencia en los casos de travestimiento vinculados con la ridiculización de lo femenino. El grotesco se manifiesta en la hipertrofia de los caracteres sexuales secundarios.

Los vestuarios registrados en la última década para algunas murgas salteñas muestran un alto grado de elaboración. Es, por ejemplo, el caso de Falta la Papa en 2016, año de su 30° aniversario. Los agregados incluían elementos que pueden vincularse al op art: aros formando una especie de miriñaque, excrecencias que recuerdan caparazones, un bolso frontal con un ave dentro.



Murga Falta la Papa 2016.  
Foto: CdFS.









Detalles del  
vestuario de  
Falta la Papa, 2016.  
Fotos:  
Marita Fornaro



El diseño y la confección de los vestuarios de murga han sufrido una fuerte evolución, basada, por un lado, en la profesionalización de los oficios, y por otro, en una mayor atención al valor de este aspecto en el espectáculo. Nos detendremos un momento en un caso, objeto de entrevista durante esta investigación. Nazarena Invernizzi, Thiago Sosa e Irene de los Santos estuvieron a cargo de la conducción del proceso de creación vestuarística para la murga La Bacacuasa en 2019. La concepción del vestuario y su realización fue liderado por los entrevistados, pero resultó un proceso colectivo de la murga, luego de un taller ofrecido por Paula Villalba, vestuarista y escenógrafa egresada de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático “Margarita Xirgu” (EMAD). Luego de esta actividad formal se discutieron las ideas rectoras del vestuario que debía acompañar el espectáculo denominado *El relleno*. Los integrantes de la murga colaboraron en la preparación de los materiales, ya que el vestuario fue realizado con un procedimiento artesanal y con reciclaje de materiales donados a la murga y tejidos con diferentes técnicas. Se confeccionaron así chaquetas, pantalones a juego, “boas” - que cumplen la función de pectorales -, tocados.



Thiago Sosa muestra el vestuario de La Bacacuasa 2019 durante la entrevista realizada por Sergio Marcelo de los Santos y Marita Fornaro. Fotos: Marita Fornaro.



Detalle del trabajo artesanal para el vestuario de La Bacacuasa, 2019.  
Foto: Marita Fornaro





Tocado de  
La Bacacuasa, 2019.  
Foto: Marcelo Cattani



Otros ejemplos de materiales reciclados son los vestuarios de La Bacacuasa y Hacha y tiza en los carnavales recientes: flores logradas con vasos de plástico cortados y pintados, pectorales de canutos de cartón, vestimenta cotidiana resignificada. Este enfoque representa una elaboración conceptual y una dedicación temporal notoria de parte de realizadores e integrantes de los diferentes conjuntos.

En este sentido incluimos fragmentos de una entrevista a Pablo Sánchez, quien ha trabajado como vestuarista de varios conjuntos salteños. Formado en plástica y teatro, su obra en carnaval tiene un propósito abierto e integrativo, tanto respecto a los integrantes de las murgas como al público, al que siente como “participantes, no espectadores, que completan el trabajo. Mi inquietud va por el lado de despertar preguntas”; “en el vínculo con el espectador me gusta perturbar en el buen sentido”. Su contacto con la murga nace en la niñez, cuando descubre el poder del vestuario:

Para mí, de niño, fue muy impactante ver cómo un ser humano, llamémosle común, podía tener esa capacidad de transfiguración, de transformación; me llamaba la atención que ese mismo señor que yo veía en la calle, en su moto, haciendo mandados, cumpliendo con sus responsabilidades, podía tener ese poder camaleónico. Fue como un contagiarme de eso, verme yo, proyectarme yo dentro de esos universos.

Nosotros somos los encuentros que hemos tenido. Ese fue el primer encuentro. Pero al poco tiempo descubrí que había otras formas de hacer lo mismo. [...] Me encaucé en ello, fui cuando vi una agrupación que se llamaba La Nueva. Otros caminos, otros recursos, fue como el trampolín para ahondar en eso. Buscar una coherencia personal, grupal, entre las partes y el todo. Que

todo estuviese en sintonía. Hablando teatralmente, era como [ensamblar] las distintas dramaturgias, no sólo lo textual, también lo visual, lo plástico, lo sonoro, lo corporal. Y esa combinación de lo plástico, lo corporal lo escénico, lo puse todo en la murga.

Ahí empezó a aparecer mi interés por la construcción de máscaras, la máscara en su totalidad, no sólo la máscara en el rostro sino la máscara corporal, me inquietó mucho todo lo que tiene que ver con la pintura corporal, el *body art*, las vanguardias post siglo XX. Siempre trataba, cuando empezaba a abordar un proyecto, de no encastrarlo en que “esto es un vestuario de murga,” esto es un vestuario de comparsa”, sino que si vos lo sacabas de contexto podía ser tranquilamente un vestuario de circo. Cuando se combinaba con las otras partes adoptaba una direccionalidad.

Eso le llevó a la búsqueda de

[...] cómo activar en mí y activar en el otro el pensamiento metafórico. Transitar por otras disciplinas que nada tenían que ver con el carnaval: el *happening*, la *performance*, la combinación del arte digital. Y también ir a lo artesanal, lo aborigen y combinar todo en un discurso. Que todo sea un objeto escultórico. Con el sombrero cerraba lo que significaba el vestuario y tenía que tener una composición general con un equilibrio tal que cuando vos entrenás el ojo tiene que tener una armonía. Al principio trabajaba con la simetría pero luego me incliné hacia la asimetría, si bien el ser humano siempre busca la primera. [...] Le das una tarea al otro, siempre fue abordado así.

Luego de una primera etapa, Sánchez trabaja “desde lo textual” de la murga; la relación de lo textual con imágenes, texturas, colores y materias, y todo eso para “despertar las formas”.

La experiencia en La Nueva - con la que trabajó entre 1995 y 2004 - y su trabajo como docente de Bachillerato Artístico fueron fundamentales para su enfoque. Este último le llevó a las murgas Hacha y tiza y La Bacacuasa,

[...] propuestas que venían de chiquilines, de estudiantes. Era sí o sí algo colectivo, encontrar el sentido de pertenencia de lo que se iba a producir, que era “me ensucio las manos y estoy con mis propias manos construyendo algo”. Y con materiales que de antemano pueden ser considerados materiales pobres. Yo me había enganchado en un tiempo con el *arte povera*, que era usar desechos y cómo transformarlos para la escena.

En este camino trabaja mucho con papel, con los riesgos de un material que exige cuidado. Ejemplos de este enfoque son los vestuarios para Punto y Coma y La Bacacuasa. Por ejemplo, el de esta última para 2018, donde se funcionó en régimen de taller para elaborar los tubos de cartón que distinguen ese vestuario.





Detalles de vestuario de la murga Hacha y Tiza, 2018. Fotos: Marcelo Cattani





Detalles del trabajo de reciclado con diferentes materiales en vestuario de Hacha y Tiza, 2018  
Foto: Marcelo Cattani

En el caso de La Bacacuasa para el carnaval 2020, Sánchez se planteó "atrapar algunas cosas, retener lo que se va y vuelve"; "llevar lo cotidiano a la situación de representación".

Es esa riqueza del material que viene destinado para una cosa y vos lo destinás para otra. Entonces nosotros usábamos material que vos lo encontrabas en una volqueta de basura o en la ferretería. La idea acá era jugar con una paleta de colores que tenía que ver con los ocres, y atacarlo desde la luz. Cuando se lo veía en escena, los volúmenes las luces, se complementaba con el maquillaje. También era importante andar hurgando en la ciudad, buscando materiales no convencionales.

Murga La Bacacuasa, 2017.  
Foto: CdFS





Murga La Bacacuasa, 2017.  
Foto: CdFS







Vestuario de La Bacacuasa, 2020.  
Fotos: Marcelo Cattani

Como ya se mencionó, es tradición que el director de la murga vista diferente. El uso de levita y sombrero de copa está registrado desde la primera mitad del siglo XX, y aún se emplea con variantes, pero cada vez con más frecuencia se utilizan otros vestuarios.

Paolo Sagradini, director de la murga Falta la Papa, 2016.  
Foto: Marita Fornaro







Vestuario de director. Exequiel Vargas, murga La Remontada, 2016.  
Foto: Marita Fornaro

### 3 / Maquillaje: pertenencia y personaje

---



La pintura facial es uno de los aspectos más distintivos de la máscara murguera (máscara en sentido amplio). El maquillaje murguero tiene carácter de ritual cívico; marca un umbral entre persona y personaje - umbral que se produce en el teatro en general - pero también puede considerarse un ritual de iniciación para aquellos que lo reciben por primera vez. La pintura facial denota pertenencia, y también es ritual que los niños se acerquen a los murguistas en tablados y ensayos para pedir que “les pinten la cara”. Incluimos un registro fotográfico obtenido durante la presentación de trajes de la murga Falta la Papa realizada en el Club Deportivo “Progreso” de Salto (carnaval 2016). Dos integrantes de la murga homenajeadada - el resto de las murgas invitadas interpretan parte de su repertorio sin vestimenta murguera - esperan ubicados entre el público, pero con su cara pintada muchas horas antes de su presencia en escena, como una manera de indicar su pertenencia a esa murga.

Pintura facial registrada durante la presentación de trajes de la murga Falta la Papa. Ciudad de Salto, carnaval 2016. Foto: Marita Fornaro



Marcelo Suárez,  
murga Punto y Coma.  
Foto: CdFS.





En su *Semiótica del teatro*, al tratar el tema de la máscara actoral definida en sentido amplio, Erika Fischer-Lichte sostiene que su uso transforma al portador en otro; “quien se pone la máscara indica a los demás, sólo con este acto, que ya no quiere que lo identifiquen como a él mismo, sino al interpretado por la máscara” (Fischer-Lichte, 1999:157). Sin embargo, en determinados momentos de la historia del género, durante el período dictatorial (1973 – 1985 - y el inmediatamente anterior, el vestirse de murguero, el “pintarse la cara”, implicó todo lo contrario: ser murguista de un conjunto de actitud contestataria significaba asumir también el riesgo de ser perseguido, encarcelado y sus consecuencias.

El maquillaje murguero evolucionó también de forma notable; los documentos fotográficos muestran hacia mitad el siglo XX simples franjas de colores, una lágrima en una mejilla, colores bordeando los ojos o labios exagerados con color. Con el tiempo los motivos se complejizan, de manera que es posible distinguir:

- a) elaboración de motivos con colores, sin relación con otros aspectos del teatro musical. En estos motivos predomina lo geométrico, con adaptación a los rasgos faciales
- b) maquillaje vinculado con el vestuario
- c) maquillaje relacionado con el tema del espectáculo

Desde el punto de vista de la realización, es posible distinguir:

- a) automaquillaje
- b) maquillaje entre murguistas
- c) maquillaje profesional con diferentes niveles de especialización (desde murguistas que hicieron un aprendizaje informal hasta profesionales reconocidos)



Maquillaje entre murguistas. Encuentro de baterías de murga, Salto, 2016. Fotos: Marita Fornaro





Maquillajes en combinación cromática con el vestuario. Fotos: CdFS.



Muchas veces el maquillaje refuerza un personaje, y su efectividad se ve intensificada por la gestualidad facial. La gestualidad corporal y específicamente facial debe leerse en vínculo con los aspectos plásticos analizados en este trabajo.



José Luis Cesarino, Murga La Nueva, 2011. Foto: CdFS.



Germán Lagos, Murga Ché, 2016.  
Foto: CdFS.

Como en el caso del vestuario, durante la investigación se ubicaron bocetos realizados manualmente y también mediante programas informáticos.

Incluimos una selección de bocetos de la murga La Bacacusa y su concreción.



**RAMÓN**



**SERGIO**



Bocetos de Thiago, dibujados a mano y con programas informáticos.  
Material proporcionado por Nazarena Invernizzi



Proceso de maquillaje. Fotos: Nazarena Invernizzi



## 4 / Una investigación hacia el futuro

---



Esta investigación se entronca con la realizada desde la década de 1990, que permitió publicar los primeros trabajos donde se incluyeron murgas extra montevideanas, precisamente del Departamento de Salto. La etapa actual fue desarrollada en colaboración con la Comisión Honoraria del Patrimonio Histórico de Salto, vínculo por demás adecuado para los actores universitarios que han intervenido en ella a lo largo de los años. Este libro y la exposición que lo acompaña se han centrado en dos aspectos hasta ahora casi no atendidos del teatro musical murguero, aquellos fundamentales para la vertiente plástica, visual. Debe tomarse como una primera presentación, no exhaustiva, y que por ahora sólo atiende a la ciudad de Salto y a las últimas décadas.

El trabajo se ha nutrido de fuentes documentales, sobre todo iconográficas, de acuerdo al interés por las artes específicamente atendidas. Se han utilizado fotos, bocetos, folletos de murgas (“versos”), objetos físicos (trajes, tocados, accesorios) y se han llevado a cabo entrevistas a referentes históricos y a integrantes actuales de conjuntos, ya sea presentes en el escenario o actuando fuera de él.

Algunas consideraciones para cerrar esta etapa, pero que son punto de partida para las próximas:

- 1.- Es posible documentar una importante elaboración local y regional del género; en los aspectos estudiados, muchas veces hay detrás un desarrollo teórico que sustenta la concreción física de vestuario y maquillaje.

2.- La transmisión se ha realizado por los medios informales y también por instancias formales como talleres.

3.- Es importante el enfoque colectivo del trabajo en varias de las murgas consideradas, modalidad tradicional para este género.

4.- Es notoria la transmisión por generaciones, con las esperables dosis de búsqueda de innovación.

5.- Se ha dado un fuerte proceso de profesionalización tanto en vestuario como en maquillaje, lo que es también evidente en los aspectos musicales y literarios.

6.- Algunas características son propias sólo del carnaval salteño: la más importante, la presentación de trajes, verdadero ritual cívico que según Daniel García, histórico integrante de Punto y Coma, habría surgido en esa murga. Hoy es una práctica generalizada. Esta creación de nuevos rituales evidencia la vitalidad del género luego del período dictatorial. También es en esta ciudad donde hemos ubicado una murga que mantiene el tema del vestuario a través de décadas, Los Presidarios, que llega a salir por medio siglo, hasta la primera década del siglo XXI.

7.- La existencia de un concurso institucionalizado – con intervención del gobierno de la ciudad – es importante para el esfuerzo de presentación de los conjuntos; debe señalarse que este evento convoca conjuntos de otras ciudades uruguayas del Litoral del Río Uruguay y en algunos años, también a murgas “a la uruguaya” del Litoral argentino.

En resumen, vestuario y maquillaje son fundamentales para el desarrollo de la dramaturgia murguera. El aspecto teatral se ha profundizado en el género en todo el país, y ésta es quizás la diferencia más sustantiva con los conjuntos relacionados que aún existen en el sur de España. La adopción de un tema como hilo conductor del espectáculo intensifica esta teatralidad.

Vestuario y maquillaje son aspectos intensamente asociados al cuerpo. Son la piel del murguista en más de un sentido; lo identifican como tal y también pueden proporcionarle cierto anonimato sobre el escenario. Hay aquí una tensión entre sentido de pertenencia y porosidad de los límites personales que algunos entrevistados señalaron con sus propias palabras; ese “poder camaléonico” al que se refería el vestuarista Pablo Sánchez. Los cuerpos son vividos a través de los personajes teatrales de la murga – ya sea el de murguista en sí mismo, ya sean los personajes representados en los *cuplés*. *Performance*, máscara (vestuario, maquillaje, accesorios), gestualidad, son los lenguajes mediante los que la corporalidad – el cuerpo biológico pero nunca solamente biológico – deviene en corporeidad, según propone Ramón Pelinski (2009). El cuerpo y su máscara en sentido amplio, su desplazamiento en un espacio que también es cultural, aparece como articulador entre los intérpretes y la sociedad, entre los intérpretes y el cosmos. El cuerpo, a través de la *performance* murguera, pasa a ser una “selva de símbolos”, como la definió Víctor Turner (1967, 1969). Los lenguajes se encuentran, se acumulan, se potencian. La capacidad de movilidad entre lo abstracto y lo concreto, el juego de la polisemia, se producen muchas veces en una estética del absurdo plenamente carnavalesca.









## Bibliografía citada

Correa de Paiva, Carlos, 2015 – “*Lo que canta la murga*. Informe final del Proyecto de Iniciación a la Investigación”. Comisión Sectorial de Investigación Científica, Universidad de la República, Uruguay.

Fischer-Lichte, Erika, 1999 – *Semiótica del teatro*. Madrid: Arcos.

Fornaro, Marita, 1999 - “*Los cantos inmigrantes se mezclaron...La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes*” *El Sonido de la Cultura. Textos de Antropología de la Música. Revista Antropología* N° 15 - 16 ,139 - 170. También disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/article/230/los-cantos-inmigrantes-se-mezclaron-la-murga-uruguaya-encuentro-de-origenes-y-lenguajes>

Fornaro Bordolli, Marita, *s/f* - *Más allá del humor: articulación de lenguajes artísticos y procedimientos retóricos en la murga uruguaya*. La Habana: Premio de Musicología Casa de las Américas. En prensa.

Lamolle, Guillermo y Edú Lombardo, 1998 – *Sin disfraz. La murga vista de adentro*. Montevideo: Ediciones del TUMP.

Pelinski, Ramón, 2005 – “Corporeidad y experiencia musical”. *Revista Transcultural de Música*, 9. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/177/corporeidad-y-experiencia-musical>

Salzmann, Andrea, 2007 – *El cuerpo diseñado*. Buenos Aires: Paidós.

Turner, Víctor, 1967 - *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press.

\_\_\_\_\_ 1969 - *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine.







UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY



**CENUR**  
Litoral Norte  
Salto



Departamento de  
Ciencias Sociales



**CIAMEN**  
Centro de Investigación en  
Artes, Museales y Estudios  
del Litoral Noroeste



Comisión del Patrimonio  
Histórico de Salto



Intendencia  
de Salto