

La Antimurga BCG: ¿Revolución en el carnaval montevideano posdictadura?

Bernardo Borkenztain

Investigador independiente

bernardo@bernardo.uy

<https://orcid.org/0009-0005-2815-9093> 



LIMINAL
REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS

e-ISSN: 3028-9718



©Bernardo Borkenztain, 2026.
Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Borkenztain, B. (2026). La Antimurga BCG: ¿Revolución en el carnaval montevideano posdictadura?. *Liminal: Revista de Investigación en Artes Escénicas*, (5). <https://doi:10.69746/liminal.a80>

Revisado por pares
Recibido: 18/01/26
Aceptado: 11/05/26

Resumen

Este artículo analiza la trayectoria escénica de la Antimurga BCG en el carnaval de Montevideo posdictadura (1985-2001) a partir de la perspectiva sociológica de Pierre Bourdieu. Se examina la paradoja entre la masiva recepción del público en los tablados y su sistemática marginación institucional en el concurso oficial. En diálogo con las tesis sobre el teatro de carnaval de Gustavo Remedi y los testimonios de su director, Jorge Esmoris, se sostiene que la BCG operó una "revolución parcial con legado difuso". A través de un cruce de campos que trasladó el *habitus* teatral profesional hacia un espacio de cultura tradicional, se sostiene que la agrupación deconstruyó la poética murguera clásica. Esta disrupción incluyó la eliminación de la batería de percusión tradicional, la incorporación de un elenco mixto con mujeres en roles protagónicos y una experimentación dramática de vanguardia. El análisis demuestra que su identidad de "perdedores" constituyó una estrategia política consciente para invertir las jerarquías de legitimación tradicionales. Así, la marginalidad institucional se transformó en un emblema de autenticidad popular cuyo impacto estético reconfiguró, de manera diferida, el lenguaje performático de agrupaciones sucesoras como Agarrate Catalina, La Mojigata y Queso Magro entre 2001 y 2020.

Palabras clave: Antimurga BCG; carnaval uruguayo; murga dionisiaca; Pierre Bourdieu; revolución artística.

Abstract

This article analyzes the scenic trajectory of the Antimurga BCG in the post-dictatorship Montevideo carnival (1985-2001) through the sociological perspective of Pierre Bourdieu. It examines the paradox between the group's massive audience reception in the tablados and its systematic institutional marginalization in the official contest. In dialogue with Gustavo Remedi's theses on carnival theater and the testimonies of its director, Jorge Esmoris, it argues that the BCG carried out a "partial revolution with a diffuse legacy". Through a crossing of fields that transferred professional theatrical *habitus* into a space of traditional culture, the article holds that the group deconstructed classical murguistic poetics. This disruption included the elimination of the traditional percussion section, the incorporation of a mixed cast with women in leading

roles, and avant-garde dramatic experimentation. The analysis demonstrates that their identity as "losers" was a conscious political strategy to invert traditional hierarchies of legitimation. Thus, institutional marginality became an emblem of popular authenticity whose aesthetic impact reconfigured, in a deferred manner, the performative language of successor groups such as Agarrate Catalina, La Mojigata, and Queso Magro between 2001 and 2020.

Keywords: Antimurga BCG, Uruguayan carnival, Dionysian murga, Pierre Bourdieu, artistic revolution.

Introducción

“Un saludo cordial para toda la barriada” es una de las frases con las que las murgas uruguayas inician tradicionalmente su actuación, reconociendo al público antes de comenzar el espectáculo. Aunque Asaltantes con Patente —fundada en 1962— popularizó esta variante específica, la poética murguera es prototípica: cada agrupación reinventa el saludo en variaciones infinitas sobre tropos reconocibles —menos fijos que los de la *commedia dell'arte*, pero igualmente identificables para su barriada—. El saludo establece el contrato simbólico entre la murga y su público, entre el escenario y los tablados, entre los artistas y quienes los esperan cada febrero. Este trabajo recupera esa tradición: antes de analizar la revolución dionisiaca de la BCG, saludamos cordialmente a quienes nos leen, invitándolos a recorrer cuarenta días —los del carnaval más largo del mundo— condensados en estas páginas.

El carnaval montevideano se distingue por su extensión temporal —cuarenta días— y por su complejidad estructural. El evento se organiza en categorías artísticas definidas: murgas, comparsas de negros y lubolos, parodistas, humoristas y revistas. De todas ellas, la murga es la expresión central: un género de teatro musical popular que combina canto coral a tres voces, percusión de bombo, redoblante y platillos, crítica social, humor político y movimiento corporal ritualizado (Alfaro, 2008; Lamolle, 2005). Aharonián (2007) la describe como “una manifestación singular donde convergen elementos musicales de raíz europea con prácticas performáticas locales, configurando un género específicamente rioplatense que articula lo sonoro, lo teatral y lo crítico-social” (p. 89). La formación reglamentaria, establecida por el concurso oficial, incluye catorce cantantes (trece en el coro más un director) y tres percusionistas.

El campo carnavalero montevideano se estructura en dos ámbitos con lógicas diferenciadas. Por un lado, el concurso oficial, organizado por la Intendencia de Montevideo con la gremial de directores (DAECPU), funciona bajo un reglamento estricto evaluado por jurado técnico en el Teatro de Verano Ramón Collazo. De otro lado, los tablados —escenarios comerciales y barriales— operan según la respuesta del público y la contratación comercial. Una agrupación puede, en casos excepcionales, obtener bajas calificaciones en el concurso (escaso “capital institucional”) y llenar tablados (alto “capital popular”).¹ Ambas formas se convierten en capital económico por vías diferenciadas: el institucional, a través de premios y contratos oficiales del concurso; el popular, mediante el público y la contratación comercial directa por parte de los tablados. Esta divergencia extrema entre capital institucional y capital popular es históricamente excepcional. Lo habitual en el campo carnavalero es la convergencia: las murgas exitosas acumulan simultáneamente reconocimiento oficial y popularidad masiva. En ese sentido, la BCG constituyó el primer caso paradigmático de esta divergencia radical: bajo reconocimiento institucional, alto reconocimiento popular. Este fenómeno solo se repetiría brevemente con La Mojigata y, de forma sostenida con proyección internacional, con Agarrate Catalina. La diferencia de esta última fue que no resignó el capital institucional, sino que evolucionó para acumular ambas formas de capital simbólico.

¹ Capital institucional y capital popular son operacionalizaciones del concepto bourdieusiano de capital simbólico propuestas en este trabajo para analizar la dualidad estructural del carnaval montevideano. El primero designa el reconocimiento oficial otorgado por el jurado del concurso oficial, traducido en puntajes que determinan el acceso a la liguilla (tercera fase del concurso), a la fase extendida de las últimas semanas del carnaval —con mayor número de actuaciones remuneradas— y a los premios económicos. El segundo refiere al reconocimiento popular, medido en asistencia masiva a los tablados barriales, recepción afectiva, fidelidad de las hinchadas y contratación comercial sostenida fuera del circuito oficial.

Históricamente, la murga ha sido el espacio donde las clases populares uruguayas encontraron su voz. Con raíces en los barrios obreros, estas agrupaciones habitaron sus territorios y construyeron sus identidades. Después de la dictadura cívico-militar (1973-1985), en plena transición democrática, aparece un fenómeno que significó una conmoción en los escenarios del carnaval montevideano: la Antimurga BCG, grupo que tuvo dos etapas: 1985-1990 y 1994-2001. Al frente estaba Jorge Esmoris, actor, director teatral y fundador del grupo, proveniente del teatro independiente montevideano. Lo que Esmoris y su equipo trajeron al carnaval fue una propuesta que empujó los límites del género hasta lugares incómodos. Su proyecto desafió simultáneamente las convenciones reglamentarias y las expectativas estéticas del campo carnavalero.

La BCG obligó al carnaval a preguntarse: ¿hasta dónde se puede transformar una murga sin que deje de serlo?, ¿qué pasa cuando el teatro profesional entra al espacio de la cultura popular tradicional? La pregunta central que guía esta investigación es: ¿La BCG constituyó una revolución en el carnaval montevideano de finales del siglo XX o fue, más bien, una renovación importante, dentro de un proceso histórico de transformación continua que el género murguístico atraviesa desde hace décadas?

Una entrevista en profundidad a Jorge Esmoris, director y fundador de la Antimurga BCG, constituye la fuente primaria de esta investigación.² Los testimonios de Esmoris dialogan con el análisis de Gustavo Remedi para comprender el fenómeno BCG desde dentro, al intentar responder cuatro preguntas centrales: ¿cómo lo vivieron los creadores?, ¿cómo tomaban decisiones estéticas?, ¿qué pensaban mientras enfrentaban tensiones con el mundo institucional del carnaval?, y, especialmente, ¿cómo vivían la relación con el público? Las entrevistas se analizan en diálogo crítico con Pierre Bourdieu (mediante sus categorías de campo artístico, revolución simbólica y capital cultural) y Gustavo Remedi (con sus concepciones de teatro de carnaval, murga dionisiaca y Momo ortodoxo).

Gustavo Remedi (1996) interpretó la BCG como “murga dionisiaca” enfocada en liberar el cuerpo y lo sensual, aunque quedan preguntas sin responder: ¿qué querían hacer realmente los creadores?, ¿cómo vivieron la relación con la oficialidad del concurso y la censura?, ¿cómo conectaron su propuesta teatral con ese momento histórico específico? Esta investigación busca reconstruir la génesis y trayectoria de la BCG a partir del testimonio de Esmoris. Explora la paradoja del «fracaso exitoso» y contrasta la interpretación académica externa con la intencionalidad interna de los creadores.

La murga dionisiaca

Gustavo Remedi (2001) caracterizó a la BCG como el ejemplo paradigmático de lo que denominó “murga dionisiaca”, concepto que tuvo gran repercusión académica, en contraposición al “momo ortodoxo” de las murgas tradicionales. Asimismo, Remedi (2001) identificó tres aspectos centrales de la BCG: rompieron las convenciones escénicas de raíz (anularon la barrera entre escenario y público con la intención de “instalarse entre la gente”), recuperaron la dimensión corporal, sensual y lúdica que las murgas políticas habían relegado, e incorporaron códigos teatrales de vanguardia que alteraban la gramática murguística tradicional, al incluir elementos propios del *happening*, del teatro pobre de Grotowski y de la *commedia dell'arte*.

² La investigación se basa en una extensa entrevista a Jorge Esmoris (director y fundador de la BCG) realizada en setiembre de 2024 en Montevideo. Como fuente complementaria se consultó a Alberto “Coco” Rivero. Esmoris fue elegido, por su rol central y su formación teatral profesional, como ideólogo artístico, lo que le permite reflexionar metacríticamente sobre las decisiones estéticas del grupo.

El autor caracterizó la propuesta de la BCG mediante la figura del Momo dionisiaco:

Presentándose como murguistas bacantes, sus acólitos parecen reverenciar a Dionisios, dios de los deseos y placeres sensuales y terrenales... Este dios se regocija menos con la burla y la imaginación retrospectiva, y más con una experiencia desafortunada de palabra y sensual.³ (Remedi, 2001, pp. 138-139)

Frente a las murgas tradicionales que, según esta tipología, veneraban a un Momo ortodoxo, centrado en la crítica política y el humor intelectualizado, la BCG proponía un Momo dionisiaco que celebraba el cuerpo, la transgresión de convenciones sociales y la liberación de energías vitales reprimidas durante la dictadura.

Remedi (2001) basó su análisis en actuaciones de la BCG filmadas en 1988, durante el tablado “El monumental del control” en Montevideo. Trabajando desde Bourdieu, Turner y Schechner, su enfoque sociológico y semiótico conceptualizó el “teatro de carnaval” como campo de disputa simbólica. Su mirada, necesariamente externa, no tuvo acceso directo a las motivaciones internas de los integrantes, las decisiones estéticas conscientes ni las tensiones vividas con el campo carnavalero institucional.

El carnaval montevideano tiene una bibliografía sólida. Goldman (como se citó en Piñeyrúa, 2007) cuestionó los orígenes gaditanos⁴ de la murga; Alfaro (2008) desarrolló una historia social del carnaval fundamental; Barbaro (2012) estudió la murga como espectáculo de identidad y Domínguez (2016) analizó la profesionalización del género. Si bien el análisis de Remedi (2001) proporciona una tipología interpretativa valiosa para comprender las estéticas en pugna dentro del carnaval montevideano, carece, no obstante, de un marco teórico que explique los mecanismos de consagración y marginación en campos artísticos institucionalizados.

Para comprender por qué la BCG acumuló reconocimiento popular masivo pero careció de legitimidad institucional, resulta preciso recurrir a la sociología del arte de Pierre Bourdieu, particularmente a su teoría del campo artístico y las revoluciones simbólicas. Con Bourdieu podemos analizar qué hizo la BCG estéticamente (su propuesta dionisiaca, ya descrita por Remedi) y cómo operó dentro de un espacio estructurado de posiciones y disputas por legitimidad. El concepto de *habitus* (Bourdieu, 1995) permite entender el choque entre lógicas teatrales profesionales y lógicas murguísticas tradicionales; el concepto de capital simbólico permite comprender la dualidad paradójica entre éxito popular y fracaso institucional; y el concepto de revolución artística permite evaluar si la BCG reestructuró o no el campo carnavalero de manera duradera.

El campo carnavalero como espacio de disputa simbólica

Bourdieu (1995) plantea que el campo artístico es un espacio social relativamente autónomo donde distintos actores compiten por capital simbólico (reconocimiento, legitimidad). Los campos son espacios de batalla donde posiciones dominantes y dominadas disputan la definición de lo que es el “arte legítimo”.

³ Remedi emplea el término “bacantes” siguiendo la tradición latina. Conviene precisar que el cortejo dionisiaco griego original estaba compuesto por ménades (mujeres en éxtasis permanente) y sátiros, mientras que las bacantes eran sacerdotisas romanas del culto a Baco. Esta distinción ilumina la tensión institucional/popular que atraviesa este trabajo. Las bacantes romanas eran sacerdotisas institucionalizadas que accedían al desenfreno ritualmente, dentro de estructuras religiosas legitimadas, para luego retornar al orden —portadoras de capital simbólico institucional—. Las ménades griegas, en cambio, vivían en éxtasis permanente fuera de toda estructura organizada, por lo que constituían la encarnación del principio dionisiaco puro: marginal, salvaje, ilegítimo —portadoras de capital popular, no institucional—. La BCG, como las ménades (y no como las bacantes), operó desde la marginalidad permanente. Su desenfreno no era ritual sino constitutivo de su identidad. No eran murguistas que accedían a la transgresión durante el carnaval, sino a la transgresión misma, por eso nunca pudieron (ni quisieron) ser legitimados por Zeus-Apolo.

⁴ Gaditano: de Cádiz, España. La hipótesis clásica sostiene que la murga uruguaya derivaría de las comparsas de carnaval gaditanas que habrían llegado a Montevideo hacia 1908 y 1909. Piñeyrúa (2007) documenta que Goldman, cuestionó esta genealogía al argumentar que la murga montevideana constituye una creación local con múltiples influencias (españolas, italianas o afrodescendientes) más que una importación directa del modelo gaditano.

El *habitus* es otro concepto clave: las disposiciones adquiridas que estructuran percepción y acción (Bourdieu, 1995). En el carnaval montevideano, el *habitus* murguístico tradicional (formado en barrios, cantinas y clubes) choca con el *habitus* teatral profesional que la BCG introduce. En el carnaval, el capital simbólico se materializa de tres formas: reconocimiento de público (aplausos, asistencia), reconocimiento institucional (premios del jurado) y reconocimiento de pares. La BCG constituye una paradoja bourdieusiana: acumuló enorme reconocimiento popular, aunque careció de legitimidad institucional.

Según Bourdieu (1995), una “revolución artística” implica tres momentos: ruptura con las normas establecidas (generalmente desde posiciones marginales); reflexión o autoconsciencia sobre las operaciones artísticas; y reestructuración del campo, donde las nuevas formas se legitiman.

Lamolle (2005) define la murga como “una expresión teatral-musical fuertemente asociada con el carnaval, con una forma de canto, baile, plástica y discurso verbal característicos” (p. 20). La estructura coral tripartita (primas, segundas y bajos) y la batería de percusión (bombo, redoblante y platillos) constituyen rasgos definitorios del género. Igualmente, Lamolle es categórico sobre la centralidad de la batería: “La batería de murga es ‘la otra mitad’ de la cosa. No se trata sólo de un sustento rítmico, sino que consiste en un set de percusión que improvisa permanentemente” (2005, p. 75). La ausencia de este elemento se lee como una transgresión a la esencia misma del género: eliminar “la otra mitad” de la murga no es una variación estilística sino una ruptura ontológica.

En las primeras décadas del siglo XX, la murga se consolidó como género específicamente rioplatense, con características propias que incluyen estructura coral a tres voces (primas, segundas y bajos), batería de tres percussionistas (bombo, redoblante y platillos de entrechoque), catorce cantantes (trece en coro más un director), dramaturgia estructurada en saludo, cuplés temáticos y retirada, maquillaje característico y vestimenta uniformada, y humor crítico-social con sátira política. A nivel social, las murgas se armaron históricamente en barrios obreros, cooperativas de vivienda, clubes sociales, cantinas y bares. Mauricio Rosencof⁵ describe este mundo de la siguiente manera: “las murgas son un poco la *commedia dell’arte* nuestra (...) y la hacen los guardias de ómnibus, diarieros, obreros del vidrio, trabajadores de los frigoríficos, obreros textiles” (como se citó en Remedi, 2001, p. 127).

A partir del fin de la dictadura (1985) y consolidado en los años 1990, el carnaval uruguayo experimentó un proceso de profesionalización económica y comercial acelerada (Domínguez, 2016). Murguistas que antes trabajaban todo el año en otros oficios pudieron profesionalizarse y vivir del carnaval, ya que extendieron actuaciones fuera de temporada, grabaron discos y se fueron de gira musical. Se incorporaron profesionales del teatro, la música y las artes visuales, lo que elevó la calidad técnica pero también generó tensiones sobre la “autenticidad popular” del género.

El carnaval como “culto politeísta y esquizofrénico”

Gustavo Remedi (2001) argumenta que el carnaval montevideano no es un ámbito homogéneo sino un “culto politeísta y esquizofrénico” dedicado a “dioses diferentes y antagónicos” (p. 145). Identifica tres cultos principales de Momo que simbolizan significados y rituales discordantes:

Momo Ortodoxo. Deidad pastoril y picaresca, sorprendentemente obediente y burocrática que acepta límites reglamentarios. Celebra tradiciones, respeta estrictamente el reglamento, mantiene la separación escenario-público (cuarta pared y quinta pared), y reproduce valores dominantes. Su reino es un festejo “fugaz” de transgresión moderada.

Momo Dionisiaco. Deidad rodeada de sátiros, carnal en extremo, deseosa e insaciable. Sus acólitos “parecen reverenciar a Dionisios, dios de los deseos y placeres sensuales y terrenales”. Se regocija “menos

⁵ Dramaturgo, poeta y preso político uruguayo (entre 1972 y 1985), es una figura central de la cultura montevideana. Remedi (2001) detalla esta caracterización de Rosencof en base a la composición social de las murgas históricas.

con la burla retrospectiva, y más con una experiencia desaforada -de palabra- y sensual” (Remedi, 2001, p. 138). Transgrede convenciones sociales y representacionales, pues elimina barreras entre escenario y platea, así como explora lo corporal, lo participativo y lo sensual.

Momo Bíblico/Escolológico. Exhibe compromiso histórico-político más explícito y mayor seriedad y epicidad. Invocado como Señor del Universo mediante plegarias: “Hemos de orar por ti, Señor del Universo / (...) Danos tú el valor para vencer a los políticos impíos” (Remedi, 2001, p. 141). El escenario se convierte en espacio sacrificial. No busca inventar farsa, sino la sonrisa perdida. Momo Escolológico se convierte en la memoria histórica que relata la historia nacional: “La murga vuelve / vuelve a escribir la historia”.

Pese a todo, el resto de los conjuntos se han visto influidos y enriquecidos por este tipo de búsqueda, lo cual ha contribuido a devolverle al carnaval la dimensión sensual, lúdica, festiva, agápica y participativa de la que en gran medida carece. (Remedi, 2001, pp. 140-141)

El propio Remedi reconoce que esta tipología es ideal: en la práctica, las murgas combinan elementos de los tres modelos. Ninguna murga es totalmente ortodoxa, dionisiaca o escolológica. Precisamente esta impureza empírica —que ninguna murga encarna tipos puros— sugiere la necesidad de un marco interpretativo complementario. En lugar de clasificar murgas según qué Momo “veneran”, podemos identificar los principios estéticos fundamentales que las atraviesan a todas en proporciones variables. Estos principios no son montevidianos ni siquiera latinoamericanos: vienen de la tragedia griega, de la tensión entre ley, forma y deseo (Nietzsche, 2004). El modelo que sigue no contradice al de Remedi, sino que dialoga con él, lo que permite entender las fuerzas que están en tensión cuando las murgas mezclan cultos, porque en el diálogo de esas fuerzas se dibuja el mapa del campo teatral montevidiano. Dicho modelo captura la diversidad de rituales en el carnaval. Proponemos complementarlo con un marco interpretativo de raíz nietzscheana⁶ que identifica tres principios estéticos y políticos en tensión:

Zeus y la ley externa

En el carnaval montevidiano, la figura de Zeus encarna el poder normativo que define lo permitido y lo prohibido. Este personaje toma la forma del reglamento del concurso, de los jurados y, durante la dictadura, la censura. Zeus no evalúa la belleza del espectáculo, sino su cumplimiento de la norma: la pregunta no es “¿está bien hecho?”, sino “¿está permitido?”. El reglamento del concurso oficial funciona como código Zeus: establece el número exacto de integrantes, la estructura dramática obligatoria (saludo-cuplés-retirada), la instrumentación permitida (bombo, redoblante y platillos) y los rubros de evaluación que toda murga debe “cubrir” para acceder a puntajes completos. Transgredir cualquiera de estos elementos implica penalización automática: no se trata de hacerlo mal, sino de hacer lo prohibido. Como recuerda Esmoris sobre el debut de la BCG en 1985: “Uno de los jurados se levantó y señaló: ‘Acá no hay batería, acá no hay bombo, no hay redoblante’” (Comunicación personal, 15 de setiembre de 2024). La ausencia de un elemento reglamentario bastó para cuestionar su legitimidad como murga, independientemente de la calidad artística del espectáculo.

Durante la dictadura (1973-1985), Zeus adquirió su forma más extrema: la censura militar. Alfaro (2008) documenta que aunque la censura carnalera existe desde 1912, el régimen militar la intensificó políticamente. Esmoris recuerda: “Había que presentar los libretos, pero no había censura de la letra como en dictadura” (Comunicación Personal, 15 de setiembre de 2024). Paradójicamente, esta represión forzó una profesionalización técnica: “La dictadura impulsó una profesionalización porque obligaba a tener todo perfecto: letras impecables, ensayos rigurosos, nada podía quedar librado al azar porque cualquier

⁶ Nietzsche (2004) plantea que el arte griego surge de la tensión entre dos principios estéticos: lo apolíneo (la forma, el orden, la bella apariencia y la individuación) y lo dionisiaco (el éxtasis, la embriaguez, la disolución de los límites individuales y la fusión con lo colectivo). La tragedia griega, según Nietzsche, alcanzó su máxima expresión cuando logró armonizar ambas fuerzas. Adaptamos este marco para analizar el campo carnalero montevidiano, añadiendo la figura de Zeus como representación del poder normativo externo (el reglamento o la censura) que regula y delimita el espacio de lo permitido.

improvisación podía ser censurada” (Comunicación personal, 15 de setiembre de 2024). Zeus dictatorial no solo prohibía contenidos políticos, sino que exigía perfección formal (Apolo) como condición de supervivencia. Después de 1985, con el retorno democrático, Zeus siguió presente en el reglamento del concurso, pero perdió su dimensión represiva más brutal. La tensión se desplazó: ya no era “¿esto ofende al régimen?”, sino “¿esto cumple con las reglas del género?”.

Apolo y la belleza del orden

Apolo rige la perfección técnica: un coro afinado, coreografía sincronizada y vestuario impecable. Aquí no se trata de transgredir (Dionisio) ni de obedecer (Zeus), sino de lograr la excelencia artística. Apolo impulsa la profesionalización del espectáculo carnavalero. El proceso de profesionalización del carnaval uruguayo postdictadura, documentado por Domínguez (2016), representa el triunfo de Apolo. Murguistas, que antes trabajaban todo el año en otros oficios, pudieron profesionalizarse y vivir del carnaval, incorporando técnicas de teatro profesional, música académica y artes visuales. Esta transformación elevó exponencialmente la exigencia técnica: coros afinados con precisión vocal, coreografías sincronizadas ensayadas durante meses, vestuarios diseñados por profesionales de la plástica, puestas en escena con dirección escénica rigurosa.

Lamolle (2005) identifica los elementos “patentados” del género que Apolo perfecciona:

La murga tiene patentada una forma especial de cada una de estas cosas... los movimientos del director escénico (...) la emisión tan característica (...) el baile, los desplazamientos... la curiosa danza del platillero, los recitados, la manera de escribir, el humor, el vestuario, la pintura. (pp. 15-16)

Cada uno de estos elementos admite grados de perfección técnica: un coro puede cantar afinado o desafinado, una coreografía puede ser precisa o descuidada, un vestuario puede ser impecable o improvisado. Apolo juzga esa ejecución. Los jurados del Concurso Oficial evalúan sistemáticamente la dimensión apolínea: puntúan el canto (afinación, potencia, precisión coral), vestuario (diseño, coherencia estética), puesta en escena (coreografía, movimiento escénico) y maquillaje (calidad técnica, originalidad). Las murgas que dominan estos rubros acumulan capital institucional incluso si su contenido político es moderado o si su conexión con el público es menor. La alianza Zeus-Apolo es poderosa: murgas que respetan el reglamento y ejecutan con perfección técnica triunfan institucionalmente —Araca la Cana, en los años de 1990, o Los Muchachos, en los 2000, son ejemplos históricos y representativos—. La BCG, al eliminar la batería y rechazar la perfección coral en medialuna, desafió simultáneamente a Zeus (violó el reglamento) y a Apolo (subordinó la excelencia técnica a la eficacia de la catarsis colectiva). Por eso su fracaso institucional fue inevitable.

Dionisio y la fuerza de lo instintivo

Dionisio representa lo sensual, lo espontáneo y la explosión de energía vital. No persigue la perfección técnica (Apolo) ni el acatamiento de reglas (Zeus), sino la catarsis colectiva y la celebración del cuerpo. En lo dionisiaco, el individuo se funde con el grupo y desaparece la frontera entre escenario y platea. La mitología griega ilumina esta tensión: Apolo y Dionisio son hijos de Zeus, pero ocupan posiciones radicalmente asimétricas. Apolo, hijo de Zeus y Leto, es olímpico desde el nacimiento, dios de la luz, la razón, el orden y la medida. Dionisio, en cambio, es hijo de Zeus y la mortal Semele, nacido dos veces (del vientre de su madre fulminada y del muslo de Zeus), dios extranjero que llega desde Asia Menor, asociado a la locura, el éxtasis y la transgresión. Aunque finalmente es admitido en el Olimpo, Dionisio es siempre el último en llegar, el marginal legitimado tardíamente, el dios que nunca pierde del todo su carácter fronterizo y subversivo.

Esta asimetría se materializa en el santuario de Delfos: Apolo gobierna durante nueve meses del año, mientras que Dionisio reina solo durante los tres meses de invierno. Esta proporción de 3 a 1 replica la

jerarquía mítica: el olímpico legítimo (Apolo) frente al marginal admitido tardíamente (Dionisio). Dionisio es admitido en el espacio sagrado, pero siempre como minoría, desde el margen. Su presencia es tolerada, no celebrada; aceptada, pero no legitimada plenamente. Apolo es funcional a Zeus: defiende el orden patriarcal, la ley y la razón. Dionisio, aunque reconocido, mantiene su potencia desestabilizadora: su culto implica la disolución de jerarquías, la suspensión temporal del orden social y la irrupción de lo irracional en el cosmos ordenado.

Este modelo interpretativo (Zeus, Apolo y Dionisio) permite analizar la trayectoria de la BCG no como una anomalía, sino como una expresión radical del principio dionisiaco que opera en tensión permanente con Zeus (el reglamento) y Apolo (la perfección técnica). A continuación, reconstruimos la historia de la BCG, desde su origen teatral (1983) hasta su desaparición (2001), aplicando este marco para comprender cómo y por qué la BCG encarnó el conflicto fundacional del carnaval montevideano: la tensión irresuelta entre legitimidad institucional y reconocimiento popular. La BCG, como Dionisio, aspiraba a ser reconocida (participaba del concurso oficial), pero su naturaleza transgresora hacía imposible su plena integración al orden institucional sin traicionar su esencia. Como Dionisio en Delfos, la BCG tenía su lugar en el carnaval montevideano, pero siempre desde la marginalidad: llenaba tablados (su “temporada invernal”), pero no ganaba concursos (el templo oficial seguía siendo de Zeus y Apolo).

La Antimurga BCG (1985-2001)

La historiografía del carnaval documenta que la censura institucional existe desde 1912 (Alfaro, 2008). Sin embargo, la dictadura cívico-militar de 1973 a 1985 intensificó y politizó el control. Esmoris lo recuerda así: “En la murga, concretamente, sí fue un impacto. La censura... Hasta antes de la dictadura no existía la censura [en el sentido de control político-militar]. Había que presentar los libretos [desde 1912], pero no había censura de la letra como en dictadura” (Comunicación personal, 15 de setiembre de 2024).

El retorno democrático en 1985 generó una expansión de la libertad de expresión en el carnaval. Las murgas que habían contenido sus críticas durante años pudieron finalmente decir lo no dicho, denunciar lo sufrido en modo explícito y celebrar la recuperación democrática. Pero Esmoris destaca que esta liberación no fue solamente verbal sino corporal: “Durante la dictadura, la gente caminaba encorvada, con la cabeza hacia abajo. Esa postura corporal simbolizaba la opresión y el miedo. Cuando llegamos nosotros [la BCG], era necesario liberar el cuerpo, no solo las palabras”. (Comunicación personal, 15 de setiembre de 2024).

La historia de la BCG no comenzó en el carnaval oficial sino en el teatro independiente. Este primer montaje teatral incorporaba elementos murguísticos, pero en formato de obra de sala, no de carnaval callejero:

En el 83 aparece la BCG pero con un espectáculo teatral que lo hacíamos en La Candela. Se llamaba “Sonríe, ese que te ama”. Y ahí la censura la tuvimos más que nada por el lado de lo que más tuvimos que defender. (J. Esmoris, comunicación personal, 15 de setiembre de 2024)

En 1985, con el retorno democrático, la BCG decidió presentarse al concurso oficial de carnaval. La primera actuación en el Teatro de Verano fue traumática. Esmoris recuerda vívidamente ese momento:

El espectáculo comenzaba con la ejecución de la Quinta Sinfonía de Beethoven y una interpretación coral sin percusión tradicional. Apenas empezamos a cantar, empezamos a escuchar los comentarios del público: «¿Y estos quiénes son? ¿Dónde está el bombo? ¿Esto qué es?» El desconcierto era total. Uno de los jurados se levantó y señaló: «Acá no hay batería, acá no hay bombo, no hay redoblante». Nos salvó que pasamos a la siguiente ronda por dos votos contra uno. Fue por poco. Ahí empezamos a entender que íbamos a ser siempre los perdedores del concurso oficial. (Comunicación personal, 15 de setiembre de 2024)

Esta primera experiencia definió la relación paradójica de la BCG con el campo institucional: reconoci-

dos como murga para participar del concurso, pero sistemáticamente penalizados por transgredir los códigos ontológicos del género. La eliminación de la batería —elemento que Fornaro (2002) y Lamolle (2005) identifican como “esencial” y “la otra mitad” de la murga— no fue percibida como innovación estilística, sino como violación de la esencia misma del género.

Del teatro al tablado

La Antimurga BCG no nació del mundo murguístico tradicional, sino del campo teatral profesional. Jorge Esmoris, actor formado y director teatral, concibió a la BCG como un proyecto teatral que habitaba el espacio del carnaval: “Nosotros éramos gente de teatro que hacía teatro en el carnaval. No éramos murguistas haciendo murga; éramos actores haciendo teatro popular en los tablados” (Comunicación personal, 15 de setiembre de 2024). De este modo, la BCG operó una transgresión selectiva: eliminó elementos centrales (la batería de percusión, el director de galera y frac) y transgredió las convenciones reglamentarias, pero conservó y renovó otros (el coro, el humor, el vestuario pintoresco, la pintura facial). Esta estrategia matiza la caracterización de Remedi (2001): no fue una negación total del género sino una reconfiguración que mantenía algunos códigos murguísticos, mientras subvertía radicalmente otros.

La BCG incorporó además mujeres en roles protagónicos —Erika Herrera, Maia Castro y Malena Muyala entre las más visibles—, fusionó la barrera escenario-público y experimentó con códigos teatrales de vanguardia (*happening*, teatro pobre de Grotowski, *commedia dell’arte*). La incorporación de mujeres no fue un detalle escenográfico sino una ruptura estructural. En un género históricamente masculinizado, donde los elencos de murga eran composicionalmente mixtos en el público pero homogéneamente masculinos en el escenario, la presencia de mujeres como actrices y voces protagónicas alteró el horizonte de lo representable. Desde la perspectiva de Bourdieu (1995), esto implicó una redistribución del capital simbólico de género dentro del campo: las murgas sucesoras que consolidaron esta práctica —La Mojigata y Queso Magro— no solo heredaron el humor disidente de la BCG, sino también su modelo de representación corporal mixto. Esta transformación, diferida y gradual, fue quizás el legado más duradero de la BCG en el campo estético del género.

La singularidad de la BCG radica en el cruce de campos: del teatro profesional al carnaval popular. Esmoris llegó al carnaval con el *habitus* teatral —disposiciones incorporadas durante años de formación actoral y dirección escénica— que chocó frontalmente con el *habitus* murguístico tradicional del campo carnavalero. El *habitus* teatral implicaba reflexividad constante sobre la puesta en escena, conciencia aguda de los códigos de representación y voluntad de experimentación (marca de legitimidad en el teatro independiente de los años 1980). El *habitus* murguístico, en cambio, valoraba la estructura coral estática en medialuna, la centralidad ontológica de la batería de percusión y el respeto a las convenciones reglamentarias. No eran normas conscientes sino esquemas internalizados: así “debe verse” una murga, así “debe sonar”, así “debe” el público relacionarse con el espectáculo. La colisión produjo efectos contradictorios: para jurados y público veterano, las innovaciones no eran malas sino ontológicamente inaceptables; para el público joven, las mismas transgresiones fueron liberación estética.

Estética del absurdo y lógica del público

La estética de la BCG combinaba humor absurdo y catarsis colectiva, irreverencia escatológica y compromiso ético con el público. Esmoris explica esta combinación como respuesta al contexto posdictatorial:

No queríamos hacer el carnaval de denuncia que todos hacían. Ya había suficiente dolor, suficiente trauma. La gente necesitaba reír, liberar tensiones, recuperar el cuerpo. Por eso trabajábamos lo absurdo, lo inesperado, lo que te sorprende y te hace reír sin necesidad de mensaje político explícito. (Comunicación personal, 15 de setiembre de 2024)

El testimonio de Esmoris revela una estrategia consciente frente a la dualidad institucional del carnaval. La BCG asumió una identidad de perdedores en el concurso oficial como marca de distinción. Su concepción del público como único jurado legítimo resultó central:

Llenábamos los tablados. La gente nos esperaba, nos seguía, nos aplaudía de pie. Esa era nuestra victoria, no los puntos de los jurados. Nosotros trabajábamos para el público concreto que estaba ahí, no para los señores que evaluaban con planilla en el Teatro de Verano. (J. Esmoris, comunicación personal, 15 de setiembre de 2024)

Esta inversión de la jerarquía de legitimación —privilegiando el capital simbólico popular por sobre el institucional— constituye una operación política central en la estrategia de la BCG.

Esta postura generó una dinámica singular: la penalización sistemática por parte del jurado (Zeus) reforzaba su legitimidad popular (Dionisio). Esmoris recuerda:

Nosotros cuando... bueno siempre perdíamos... llegábamos a los tablados porque era la ronda de los ganadores, en los tablados iban solo los que ganaban... nosotros íbamos. Entonces me acuerdo [de] que era genial porque llegábamos nosotros, empezaba la gente a gritar ¡perdedores! (Comunicación personal, 15 de setiembre de 2024)

El grito de “¡Perdedores!”, con el que el público los recibía, se transformó en una celebración irónica de su marginalidad institucional, convirtiendo el estigma en emblema.

El testimonio de Esmoris permite responder la pregunta planteada en la introducción: la identidad de perdedores no fue una construcción reactiva posterior al rechazo institucional, sino una estrategia política consciente desde el origen. La BCG nunca buscó “cubrir rubros” ni adaptarse a las expectativas del jurado oficial. Desde su primera actuación en 1985 ya estaban eligiendo privilegiar el reconocimiento popular sobre el institucional. Como afirma Esmoris: “Esa era nuestra victoria, no los puntos de los jurados” (Comunicación personal, 15 de setiembre de 2024).

¿Revolución o renovación? Una discusión desde Bourdieu

Siguiendo el marco de Bourdieu (1995), la BCG ocupó una posición marginal en el campo institucional (bajo capital de consagración oficial), pero dominante en el campo popular (alto capital de reconocimiento del público). También introdujo una ruptura profunda con las convenciones ontológicas del género: cuestionó la disposición tradicional del coro (formación estática en medialuna), la instrumentación obligatoria, la separación escenario-público y la composición exclusivamente masculina de los elencos. Su propuesta no fue una mejora incremental, sino un cuestionamiento de los fundamentos del género de teatro musical popular. Además, demostraron alta reflexividad metacrítica, característica de las revoluciones artísticas: las decisiones no eran intuitivas sino teóricamente fundamentadas. Finalmente, al introducir lógicas del campo teatral profesional en el espacio carnavalesco, la BCG operó una hibridación que generó un nuevo espacio de posibilidades —no era solo teatro ni solo murga, sino algo tercero—, obligando al campo a repensar sus categorías fundacionales. La BCG desafió simultáneamente a Zeus (transgredió el reglamento al eliminar la batería) y a Apolo (subordinó la perfección técnica a la catarsis colectiva), al privilegiar a Dionisio (fusión escenario-público, liberación corporal posdictatorial).

Para Bourdieu (1995), una revolución debe reestructurar el campo de manera duradera. La BCG, con su trayectoria intermitente (1985-1990, pausa de cuatro años, 1994-2001) y su desaparición definitiva en 2001, no logró consolidar una posición estructural que alterara permanentemente las jerarquías del campo. A diferencia de revoluciones artísticas exitosas —donde movimientos marginales reestructuran el campo y se vuelven dominantes—, la BCG permaneció marginal hasta su desaparición. El concurso oficial continuó operando bajo las mismas lógicas reglamentarias. La fuerza del principio de competencia (el agón) en el carnaval montevideano —documentada por Domínguez (2016)— limitó el alcance

estructural de la disrupción dionisiaca. Además, el carnaval uruguayo tiene una tradición de renovación continua desde los años sesenta: Falta y Resto introdujeron la murga política, Contrafarsa experimentó con el teatro del absurdo, Araca la Cana radicalizó la crítica social. La BCG, visto desde esta perspectiva histórica, constituyó una renovación importante dentro de un proceso de transformación del género que estaba en marcha, no una ruptura fundacional que inicia un nuevo paradigma.

Una revolución parcial con legado difuso

Los testimonios de Esmoris y el análisis desde Bourdieu permiten concluir que la Antimurga BCG constituyó una revolución parcial con legado difuso. La BCG cumplió dos requisitos bourdieusianos de una revolución artística. Por una parte, operó como una ruptura radical con las convenciones ontológicas del género: eliminó la batería de percusión, cuestionó la separación escenario-público e incorporó mujeres en roles protagónicos (Erika Herrera, Maia Castro y Malena Muyala). Por otra parte, demostró alta reflexividad metacrítica: las decisiones estéticas no eran intuitivas sino teóricamente fundamentadas. No logró, sin embargo, el tercer requisito: reestructurar duraderamente el campo carnavalero. Su trayectoria breve (1985-1990 y 1994-2001) y su marginalidad institucional permanente impidieron una transformación estructural del sistema de concurso.

La distinción crucial es que la BCG no reestructuró el sistema institucional del concurso —que continuó privilegiando la alianza Zeus-Apolo (norma y perfección técnica)—, pero sí el campo estético del género: elementos antes impensables (mujeres en roles protagónicos, experimentación con instrumentación, fusión escenario-público) se volvieron posibles y eventualmente aceptables. Esta reestructuración no fue inmediata sino diferida: la BCG no cambió el carnaval durante su existencia (1985-2001), pero sembró las condiciones para una reestructuración posterior (2001-2020) que sus herederas materializaron.

Alba y Pallares (2016) capturan esta temporalidad compleja: sin la BCG, otra sería la historia del carnaval contemporáneo, no porque aquella cambiara todo de inmediato, sino porque hizo posible que otros lo cambiaran después. La revolución fue estética, no institucional; y fue diferida, no inmediata. Esta paradoja de la BCG —ocupar una posición marginal dominada en el campo institucional, pero dominante en el campo popular— ejemplifica las tensiones constitutivas del carnaval montevideano entre legitimidad oficial y reconocimiento popular. La BCG resolvió conscientemente esta tensión a favor del público, al invertir la jerarquía tradicional de legitimación y convirtiendo su “fracaso” institucional en emblema de autenticidad popular.

Legado y persistencia simbólica

Aunque la BCG no reestructuró completamente el campo carnavalero, su legado persiste en tres dimensiones documentadas. Agarrate Catalina, La Mojigata y Queso Magro se reconocen como herederas de la línea inaugurada por la BCG. Estas murgas retoman tres elementos centrales de su propuesta: presencia plena de mujeres no solo como coristas sino como directoras y letristas; experimentación con los límites reglamentarios de la categoría murga; y un estilo de humor que combina crítica social con irreverencia lúdica sin caer en el panfleto político. De igual manera, cabe recalcar que las trayectorias institucionales de estas murgas difieren marcadamente: Agarrate Catalina se ha consagrado como una de las murgas más premiadas del carnaval contemporáneo, acumulando alto reconocimiento tanto popular como institucional; La Mojigata y Queso Magro han asumido con orgullo el legado de marginalidad institucional de la BCG, portando las “barras de bastardía” como herederas del estandarte de los “eternos perdedores”.

Alberto Rivero, exdirector de la Escuela Municipal de Arte Dramático, confirma esta filiación:

Tengo la sensación [de] que hay una línea familiar entre la BCG y La Mojigata y Queso Magro. Hay una postura ante el género que las hermana. Quizá la BCG era radicalmente murguera y teatral a la vez. Una hija de su tiempo y de las poéticas batallas artísticas de su época. En la Mojigata y el Queso veo la herencia del desapar-

pajo, la ironía, la alegría como bandera. (Comunicación personal, 15 de diciembre de 2024)

Burgueño (2007) documenta la emergencia de un “estilo ‘a lo BCG’” reconocible en el campo carnavalero:

El espíritu renovador introducido por la BCG puede no haber tenido el beneplácito de los jurados, pero atrajo a jóvenes al tablado, adolescentes que veían en ese atrevimiento de la BCG una influencia que perduraría en las generaciones murgueras sucesoras. (...) Ya en el carnaval mayor, murgas como Demimurga y La Mojigata poseen claras referencias a la creación de Esmoris, haciendo que esa modalidad sea a esta altura un estilo ‘a lo BCG’, ya sea por el humor absurdo, por la vinculación directa con el público o por los instrumentos agregados a la clásica percusión. (p. 6)

Elementos transgresores de los años 1980 (presencia de mujeres en roles creativos, exploración corporal, experimentación instrumental) se normalizaron en el carnaval 2000-2020. Lo que la BCG introdujo como ruptura, las sucesoras consolidaron como práctica aceptada: jurados que penalizaban estas innovaciones en 1985 las valoraron en nuevas murgas dos décadas después.

Alba y Pallares (2016) establecen el rol fundacional de la BCG en la genealogía del carnaval contemporáneo: “El lugar disidente y alternativo de Jorge Esmoris con la Antimurga BCG (...) resulta de gran importancia para comprender el lenguaje desarrollado por las primeras murgas que emergieron del encuentro de Murga Joven sobre fines de la década” (p. 227). Su conclusión es contundente: “sin la presencia de Falta y Resto, Contrafarsa, La Gran Siete o la BCG en los años precedentes, otra sería la historia” (p. 231) del carnaval contemporáneo.

La Antimurga BCG fue una singularidad en la historia del carnaval montevideano: un proyecto teatral profesional que irrumpió disruptivamente en un espacio de cultura popular, justo en el momento de liberación posdictatorial. Su paradoja —llenar tabladros, pero no tener reconocimiento institucional— condensa tensiones más amplias: quién tiene autoridad para definir qué es y qué no es “buen carnaval”, hasta dónde se pueden transformar campos fuertemente codificados sin que dejen de ser lo que son.

La BCG no “ganó” según las reglas de Zeus (el reglamento oficial), pero su victoria fue otra: encarnar el principio dionisiaco, devolver al carnaval su dimensión de fiesta corporal y catarsis colectiva, así como quedarse como referencia de radicalidad, experimentación y desafío a lo establecido. Como dijo Esmoris con orgullo oximorónico, fueron *grandes perdedores* y, años más tarde, en su último programa de radio, sintetizaría esta identidad con una frase lapidaria: *nacidos para perder*. No perdedores por accidente ni por incompetencia, sino nacidos para ello: destinados desde el origen a ocupar el lugar marginal, disidente, del que elige la autenticidad popular sobre la consagración institucional. Precisamente en esa identidad paradójica -la grandeza en la derrota- está su legado más duradero. La grandeza en la derrota es grandeza al fin y también Aquiles pagó por ella: tener una vida breve.

Conclusión

Este trabajo ha demostrado que la Antimurga BCG constituyó una “revolución parcial con legado difuso” en el carnaval montevideano postdictatorial. El análisis reveló que la BCG cumplió dos de los tres requisitos de una revolución artística: operó una ruptura ontológica con las convenciones del género (eliminó la batería, cuestionó la separación escenario-público, incorporó mujeres en roles protagónicos) y demostró alta reflexividad metacrítica (sus decisiones estéticas estaban teóricamente fundamentadas, no eran intuitivas). Sin embargo, no logró reestructurar duraderamente las jerarquías institucionales del campo carnavalero. Su legado se materializó de forma diferida: elementos transgresores de 1980 y 1990 fueron normalizados por murgas sucesoras (Agarrate Catalina, La Mojigata y Queso Magro) entre 2001 a 2020. De la misma forma, el modelo interpretativo Zeus-Apolo-Dionisio permitió comprender la paradoja BCG como expresión radical del principio dionisiaco en tensión con Zeus (el reglamento) y Apolo (la perfec-

ción técnica). La BCG encarnó el conflicto fundacional del carnaval montevideano: la tensión irresuelta entre legitimidad oficial y reconocimiento popular.

El contraste entre la interpretación académica externa de Remedi (2001) y los testimonios de Esmoris permitió reconstruir la intencionalidad interna de los creadores. La identidad de “perdedores” no fue impuesta por el rechazo institucional sino conscientemente asumida como estrategia política desde el origen: privilegiar al público sobre la oficialidad al invertir la jerarquía tradicional de legitimación. Esta revelación matiza lecturas previas que interpretaban la marginalidad de la BCG como resultado de incompreensión externa, cuando en realidad fue una elección deliberada. Como afirmó Esmoris: “Llenábamos los tablados. La gente nos esperaba. Esa era nuestra victoria, no los puntos de los jurados” (Comunicación personal, 15 de setiembre de 2024). La grandeza en la derrota fue su victoria elegida.

Quedan abiertas para futuras investigaciones preguntas sobre los límites de transformación del género: ¿hasta dónde se puede alterar una murga sin que deje de ser murga? La BCG eliminó elementos ontológicos fundamentales aunque siguió siendo reconocida —aunque marginalmente— como murga. Esta tensión entre conservación y transformación atraviesa todo campo artístico fuertemente codificado. El caso BCG ofrece un laboratorio privilegiado para estudiar cómo los campos negocian sus fronteras simbólicas en contextos de cambio político acelerado. Investigaciones futuras podrían abordar entrevistas a otros integrantes de la BCG, jurados de la época y análisis sistemático de la prensa del período, para completar la reconstrucción histórica del fenómeno.

La BCG cumplió su ciclo como toda murga: saludo (1985), cuplés (1985-2001) y retirada (2001). Pero, a diferencia de otras murgas que se retiran del escenario y desaparecen de la memoria, la BCG se retiró del carnaval para instalarse en su historia. Su legado persiste en cada murga que desafía el reglamento, en cada grupo que elige al público sobre el jurado, en cada voz que grita “¡Perdedores!” como celebración irónica de la marginalidad convertida en emblema. Como quedó documentado en la sección anterior, Alba y Pallares (2016) ubican a la BCG como eslabón indispensable de la historia del carnaval contemporáneo. La retirada no fue el final, sino el comienzo de su persistencia simbólica en el campo carnavalero uruguayo. Porque la murga ya sabe que siempre se va para volver.

Contribución de autoría: Bernardo Borkenztain es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés: Ninguno.

Financiamiento: Ninguno.

Referencias

- Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Escuela Universitaria de Música.
- Alba, A. y Pallares, R. (2016). Las murgas en los noventa. *Cuadernos del CLAEH*, 35(104), 225-231.
- Alfaro, M. (2008). *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Ediciones Trilce.
- Barbaro, N. (2012). *La murga: poesía y canción. Un espectáculo de identidad uruguaya* [Ponencia]. Cursos de Verano del Instituto de Profesores «Artigas», Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Burgueño, M. E. (2007, abril). *El teatro popular en su esplendor. La murga uruguaya: teatro y carnaval* [Ponencia]. Festival Internacional de Teatro, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.
- Domínguez, P. (2016). *Del carnaval a la música popular uruguaya: profesionalización y transformaciones*. Editorial Universitaria.
- Fornaro, M. (2002). Los cantos inmigrantes se mezclaron: La murga uruguaya, encuentro de orígenes y lenguajes. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (6). <https://www.sibetrans.com/trans/article/230/los-cantos-inmigrantes-se-mezclaron-la-murga-uruguaya-encuentro-de-origenes-y-lenguajes>
- Lamolle, G. (2005). *Cual retazo de los suelos. Anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el Carnaval en general y la murga en particular*. Ediciones del TUMP.
- Nietzsche, F. (2004). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza Editorial.
- Piñeyrúa, P. (2007). La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya. *Revista Confluencia*, 3(6), 129-144.
- Remedi, G. (1996). Murga, esa cosa dionisiaca: el carnaval uruguayo desde una óptica teatral. *Conjunto*, (102), 48-59.
- Remedi, G. (2001). Del carnaval como «metáfora» al teatro del carnaval. *Latin American Theatre Review*, 34(2), 127-152. <https://doi.org/10.17161/latr.v34i2.1342>