La dimensión escénica de la murga uruguaya: engranajes de una máquina completa

Daniela Guerci (Licenciada en Actuación - Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN

La puesta en escena de murga uruguaya es un aspecto del género que comienza a explorarse en Montevideo fundamentalmente a partir de 1985, en un contexto atravesado por las nuevas *exigencias simbólicas* que implicaba hacer murga durante y después de la Dictadura Militar. En Buenos Aires, este desarrollo ocurre incluso más tardíamente con la conformación de los primeros conjuntos porteños en las últimas décadas. Estas agrupaciones, aunque inspiradas en el modelo uruguayo, incorporan influencias culturales propias que se manifiestan en las letras, los ritmos, las melodías y la concepción visual del espectáculo. El presente artículo se propone indagar el entrecruzamiento del lenguaje musical y el lenguaje teatral en la murga uruguaya, entendida como un género musical - escénico en el que convergen múltiples disciplinas artísticas. A través de entrevistas a directores de puesta en escena, arregladores musicales y especialistas del ámbito teatral, se analiza cómo se articulan los distintos códigos escénicos —visuales, sonoros, lingüísticos y corporales— en la construcción del hecho artístico. La investigación se apoya en aportes de la semiótica teatral, especialmente de Erika Fischer-Lichte, para identificar y categorizar los signos presentes en este fenómeno escénico popular. Asimismo, se estudia el rol de puestista como figura clave y aún en proceso de formalización dentro del campo, encargado de organizar expresivamente al conjunto y de potenciar el trabajo integral de los intérpretes como músicos/as y actores/actrices. Este estudio busca contribuir a la construcción de un marco conceptual aún incipiente, abriendo nuevas preguntas para futuras investigaciones sobre la murga como práctica artística híbrida y en constante transformación.

PALABRAS CLAVE

murga uruguaya, puesta en escena, carnaval.

ABSTRACT

The staging of Uruguayan murga is an aspect of the genre whose exploration started in Montevideo, mainly from 1985 onward, in a context shaped by the new *symbolic demands* that the performance of murga implied during and after the Military Dictatorship. In Buenos Aires, this development took place much later, with the emergence of the first porteño ensembles in recent decades. Though inspired by the Uruguayan model, these groups include their own cultural influences, which are reflected in their lyrics, rhythms, melodies, and visual conceptions of the performance. This article aims to investigate the intersection between musical and theatrical languages in Uruguayan murga, understood as a musical-scenic genre in which multiple artistic disciplines are converging. Through interviews with stage directors, musical arrangers, and specialists in the theatrical field, this paper analyzes how different scenic codes —visual, sound, linguistic, and bodily cues— are articulated in order to create an artistic event. This research draws on theoretical contributions from theatrical semiotics, particularly those of Erika Fischer-Lichte, to identify and categorize the signs present in this popular scenic phenomenon. It also examines the role of the puestista (stage director) as a key figure and yet in the process of formalization within the field, responsible for setting up the ensemble's expressive dimension and enhancing the integral performance work of the artists as both musicians and actors. This paper intends to contribute to the development of a still incipient conceptual framework, posing new questions for future research on murga as a hybrid artistic practice in an ongoing transformation.

KEYWORDS

Uruguayan murga, staging, carnival.

Murga como género musical - escénico: Definiciones y desafíos

Hablar de la dimensión escénica en un género como la murga uruguaya implica habitar una intersección entre artes poco investigada en términos de producción académica, aunque ciertamente explorada desde su dimensión práctica, a través de las experiencias tanto de conjuntos ya conformados como de talleres específicos. En pos de construir un primer acercamiento conceptual en relación con el trabajo de puesta en escena propio de este género, partiremos de la definición de murga uruguaya que Piñeyrúa propone. La autora sostiene que se trata de un género musical-teatral del carnaval siendo:

> *Las dos materias expresivas fundamentales (aunque no las únicas) de las actuaciones murgueras. La murga es un coro que canta, acompañado por tres instrumentos, y que representa desde un escenario determinadas situaciones. El amplio sincretismo (que incluye, además, el maquillaje, la danza, el vestuario, la coreografía, la escenografía) otorga al género una gran riqueza expresiva y semiótica*. (Piñeyrúa, 2007, p.132).

Esta definición nos lleva a preguntarnos acerca de la articulación de los lenguajes artísticos abocando el trabajo al análisis del cruce entre música y teatro como disciplinas que conjuntamente hacen al género de murga.

Por otro lado, si buscamos definiciones desde la disciplina teatral no podemos evitar traer a Patrice Pavis. El autor define a la puesta en escena destacando la importancia de un discurso organizador en donde las distintas expresiones artísticas puedan converger como un conjunto organizado: "La puesta en escena debe formar un sistema orgánico completo, una estructura en la que cada elemento se integre al conjunto, en el que nada es dejado al azar y todo posee una función en la de conjunto. Toda puesta en escena instaura una coherencia." (Pavis, 1987, p. 364)

¿Pero cómo surge la inquietud por la dimensión visual y corporal en un género predominantemente coral? En cuanto a esto, Lamolle (2005) y Diverso (1989) coinciden al señalar a la puesta en escena de murga como un rol incorporado recientemente –en términos de la historia del género- que se conformó como resultado de una transformación en la consideración acerca del trabajo corporal de los y las murguistas y que permitió el pasaje de un simple *movimiento* a lo que hoy se conoce como puesta en escena. Lamolle menciona:

> En la murga siempre se bailó con un modo característico, individual y libre (aunque con muchas restricciones, obviamente), llamado simplemente "baile de murga". (…) Lo que es más reciente es, por un lado, los movimientos de cierta complejidad creados específicamente para determinado momento de un repertorio, y, por otro lado, los movimientos más teatrales que coreográficos, también marcados previamente por una persona elegida para tal función. (Lamolle, 2005, p.79).

En la misma dirección, Diverso señala que ya en Uruguay:

> *Algunos conjuntos actuales han comenzado a utilizar el movimiento escénico tratando de ampliar sus posibilidades expresivas -"La bohemia" [1], " La Soberana[2]"], "Falta y Resto"[3], Antimurga BCG[4] ", "Diablos Verdes" [5], "Araca la Cana"[6] - lo cual marcaría cierta tendencia hacia la revalorización de la puesta en escena en el espectáculo global de las murgas*. (Diverso, 1989, p.34).

De allí que nos interese conocer qué técnicas se utilizan y de qué forma se aborda el trabajo de la puesta en consonancia con los cambios en cuanto a las consideraciones sobre el cuerpo del intérprete, su expresión desde la teatralidad y no desde la coreografía.

Además de los aportes que hacen autoras y autores vinculados más directamente al género, es posible hacer un abordaje desde la semiótica teatral,

poniendo el foco más específicamente en el aspecto escénico de la disciplina. En este sentido, Fischer–Lichte en cuanto a la descripción de los distintos códigos presentes en la representación teatral señala: “Se puede citar los siguientes signos como posibles signos del teatro: ruidos, música, signos lingüísticos, para-lingüísticos, mímicos, gestuales y proxémicos, máscara, peinado, vestuario, concepción del espacio, decoración, accesorios e iluminación”. (Fischer – Litche, 1999, p. 40)

Entendiendo que - desde la semiótica - la representación teatral se caracteriza por la presencia de estos sistemas, intentaremos rastrear similitudes con los códigos que se hacen presentes en la murga uruguaya como género musical-escénico.

Los engranajes y la “máquina discursiva”

Tal como habíamos mencionado, la murga uruguaya es definida por Piñeyrúa como un género musical-teatral del carnaval. Más allá de las definiciones generales, indagaremos ahora en los aportes de artistas vinculados a la música y también al teatro. El trabajo a partir de entrevistas [7] nos permite observar algunas coincidencias en cuanto a consideraciones sobre la disciplina. Por un lado, Bruno Ferreccio– director y arreglador musical de Murga La Rara Ira [8] (Buenos Aires) – señala:

> *Es un género que combina varias artes, tiene mucha base en lo musical, en lo coral, es un género polifónico en donde se canta y se logra una armonía solamente con voces acompañado con percusión. (…) Invita a trabajar a muchísimas artes en simultáneo, no las excluye. Con la puesta en escena pasa lo mismo, en algún momento hay una implicancia del cuerpo. Cada vez tiene más importancia y hay más intervención de gente con herramientas del ámbito del teatro.*

De esta forma, se ve reforzada una tendencia preponderante de la música; el aspecto coral parecería organizar en mayor medida al género, aunque sin negar una dimensión integral en donde el trabajo conjunto de las diversas disciplinas artísticas aparece con alto grado de relevancia. Acerca del concepto de representación y sobre esta articulación entre música y escena, Lucas Lagré – actor, director teatral y docente en la Universidad Nacional de las Artes- refiere:

> *La representación teatral emerge como la yuxtaposición de sistemas diversos. Cada espectáculo recupera códigos diferentes y los articula de formas diferentes. (…) Cada murga, como cada espectáculo, combina los códigos de formas distintas. En el caso de la murga, creo que la teatralidad es el efecto que emerge de la combinación del código sonoro, el dancístico, la caracterización y la actuación.*

A lo largo de las diferentes entrevistas, es reiterada la mención al entrecruzamiento de las artes como sello característico del género murga. Es posible entonces preguntarnos por la relación entre los componentes que organizan a la disciplina teatral y al género de murga teniendo en cuenta sus puntos en común. Tal como señalamos anteriormente, Fischer Litche define distintos códigos presentes en la representación teatral: “Se puede citar los siguientes signos como posibles signos del teatro: ruidos, música, signos lingüísticos, paralingüísticos, mímicos, gestuales y proxémicos, máscara, peinado, vestuario, concepción del espacio, decoración, accesorios e iluminación”. (Fischer – Litche, 1999, p. 40). Es necesario ahora ponerlos en relación con los componentes que hacen al hecho artístico de murga. En este sentido, Andrés Alba –investigador en la Cátedra Carnaval y Patrimonio de UNESCO – refiere:

> *Cuando pienso en puesta en escena me refiero al espacio escénico y cómo en el mismo se desarrolla la construcción de lenguajes o de narrativas. Es la conceptualización de un espacio determinado, en un tiempo determinado, en donde sucede una determinada relación de colores, de movimientos, de figuras que construyen narrativas que acompañan discursos. Lo lúdico está situado en lo discursivo y los cuerpos terminan estando orientados a reforzar ese discurso o son parte de la construcción de ese discurso. (…) Cada uno de esos elementos tiene sus códigos narrativos específicos. Hay un alfabeto corporal en los cuerpos en movimiento, hay una construcción armónica visual en la sucesión de colores, el desenvolvimiento del vestuario y cómo evoluciona a lo largo del espectáculo y lo que se va diciendo que es la matriz de todo lo demás.*

Alba resalta la existencia de códigos particulares de cada lenguaje artístico ordenados alrededor de una centralidad; ese discurso o concepto que organiza a todas las artes de forma coherente. En la misma dirección, Coco Rivero – director teatral y puestista de murga del espectáculo “El Loco Manicomio” [9] de A Contramano 2003 (Uruguay) – señala: “no me gusta la categoría *puesta en escena*. En realidad, lo que uno hace es limpiar para que el público reciba. ¿Qué es lo que limpia? Limpia todo aquello que entorpece la clara lectura de lo que está pasando arriba del escenario.” Una vez más, estas posturas suscriben a la noción de Pavis al señalar la importancia de un discurso organizador en donde las distintas expresiones artísticas puedan converger como un conjunto organizado.

Llegados a este punto -y al referirnos a un enfoque semiótico del acontecimiento escénico- es necesario especificar que dichos códigos particulares refieren a distintos tipos de signos, tales como los que organiza Erika Fischer Litche según las categorías diferenciadas “signo visual – sonoro” como oposición referida al modo de captación y a partir de los cuales nuclea, por un lado, a signos del espacio y por otro a signos referidos al actor/actriz que tienen lugar durante la representación. En el género de murga es posible categorizar - siguiendo el desarrollo de la autora- a la escenografía, al uso de objetos y la puesta de luces como signos relativos al espacio escénico, y, por otro lado, es posible reunir el trabajo sobre el vestuario y el maquillaje como signos del aspecto físico de los y las intérpretes de murga. Se contemplan, además, signos visuales referidos a la acción del actor y la actriz –también cantantes- que dan cuenta de la expresividad gestual, la relevancia proxémica y cinética de los cuerpos durante los distintos momentos del espectáculo, así como signos de carácter acústico en relación al texto enunciado -signos lingüísticos- y su correlación inevitable con signos paralingüísticos referidos a entonaciones, pausas y modos de decir, siendo preponderantes los signos musicales ligados al desarrollo polifónico y coral que se lleva adelante durante la totalidad del espectáculo de murga. Sin duda, cuando nos referimos a la murga uruguaya hablamos de un hecho escénico que encuentra su correlación con todos los signos de la representación teatral. Tal como señala Alba, la correcta organización de todos ellos dará cuenta de un discurso a comunicar construyendo una narrativa visual y sonora. Alba añade:

> *Cuando en una murga se juntan el vestuarista, iluminador o iluminadora, maquilladora, puestista y construyen en conjunto un lenguaje estético que acompaña el decir de la murga y además escucharon la música, los climas… ahí es donde se da el acontecimiento artístico que a mí me resulta interesante en el carnaval.*

En el mismo sentido, Ramiro Perdomo – actor y director de puesta en Murga La Mojigata [10] (Uruguay) señala en relación con su propia tarea:

> *Mientras voy construyendo una puesta en escena, voy construyendo un espectáculo junto con el que escribe, junto con el que arregla. Sos un engranaje más - no visible para el espectador - que cambia la comunicación del espectáculo. Lo que tiene el trabajo de puesta en escena es que juntás todos los engranajes. (…) Cuando el espectáculo es trabajado concienzudamente entre los que escriben, quien hace el vestuario, quien hace la puesta y se trabaja en equipo, es en la puesta en escena es donde se reúnen todos los elementos, incluso el canto porque el canto sale del cuerpo…entonces si estamos hablando de que la puesta en escena surge de los cuerpos en movimiento en el espacio y el canto –la voz- sale del cuerpo, en última instancia la está implicando.*

Puesta en escena de murga: abordaje y estrategias

Todas estas conceptualizaciones en relación con la articulación de música y teatro nos obligan entonces a preguntarnos acerca del trabajo corporal integral de los y las intérpretes - que se desempeñan doblemente como músicos/as y actores/actrices -dado que un aspecto importante del trabajo de puesta en escena parece estar ligado al desarrollo de sus potencialidades expresivas. En esta dirección, Ferreccio menciona desde su rol musical: “Indudablemente el género pide afinación a la hora de cantar, poder repetir una melodía y preferentemente hacerlo a un volumen alto. (…) Desde la cuestión escénica, cualquiera se puede subir a un escenario, pero se exige o se pide que haya cierta movilidad…” Por otro lado, Emilio Castro Rojas –tallerista de puesta en escena (Buenos Aires) e integrante de La Gran Muñeca[11] (Uruguay)- añade:

> *Una pata fundamental en la puesta en escena de murga es el trabajo sobre la interpretación de los/las cantores/as. Pues no se trata de un coro quieto, es un coro que baila e interpreta. Creo por mi experiencia que, aunque la puesta en escena abarca muchas cosas tiene su centralidad en los cuerpos en escena, todo lo que ellos fallida o acertadamente pueden decir. (…) Otra de las cosas que exige la puesta es organizar el uso de los*

espacios y el trabajo con los micrófonos. Y también toda una serie de funciones contraescénicas cuando uno o varios personajes toman protagonismo.

Se desprende así de las entrevistas una serie de necesidades del género que darían cuenta del desarrollo expresivo integral del intérprete y que lentamente van configurando el campo de trabajo específico de los y las puestistas de murga, comenzando a definir su rol. Alba señala:

> *El rol de puestista es el de ser un orientador, trabajás con un colectivo y eso tiene la dificultad de que "soy yo queriendo mandar un mensaje, pero mi compañero también" y así cada uno, con diecisiete maneras distintas de decir, lo que genera mensajes confusos. El puestista tiene la posibilidad de orientar hacia la construcción de un personaje colectivo. (…) La puesta en escena es el arte de encontrar esos códigos comunes que surgen espontáneamente desde un cuerpo colectivo queriendo decir y empezar a fijar ese sentido en las actuaciones para que se transmita a las personas que están mirando.*

Aparece expresada entonces otra de las tareas de los y las puestistas: la organización de un conjunto de potencialidades expresivas propias de cada uno de los intérpretes en favor de un concepto organizador y a partir de un criterio estético. La especificidad del rol de puestista se encuentra ligada, además, a un modo de desarrollar el trabajo que -intuitivamente- cada director realiza sujeto a sus propias estrategias a la hora del proceso de montaje y en el abordaje del texto de murga. Con relación a este punto, Castro Rojas menciona:

> *El trabajo suele abordarse una vez trabajada la memorización de letra y arreglos. La murga se para (activa un cuerpo hasta ahora bloqueado), se detiene el coro y se dan indicaciones. (…) Se aborda una temática más allá de lo que se canta; ejercicios y juegos teatrales, movimientos, uso del espacio, formas del baile murguero y luego ya en el montaje de la puesta concreta se retoman esas herramientas y se acoplan. Salvo en los casos en que se hagan talleres o dinámicas -que incluso pueden expandir o modificar algunos textos- el abordaje suele ser ya con el texto y la música aprendida.*

En relación con las estrategias, Perdomo aporta:

> *Lo que ayuda es trabajar desde el principio con la puesta. En La Mojigata trabajamos desde los inicios con talleres que incluso van generando material para las letras o que a veces van quebrando los ensayos de arreglos para que esos cuerpos no se acostumbren a que la actitud va a ser en todos los ensayos así.*

Suscribiendo al trabajo de entrenamiento expresivo, Rivero aporta: "La interpretación puede llegar desde muchos lugares, pero la interpretación no sucedería si no se entrena. Uno puede ensayar mucho, pero tiene que hacerlo en una dirección y en una forma que después libere eso que se entrenó a la hora de la interpretación que es con el público."

Quienes adhieren al formato de taller como estrategia de entrenamiento del instrumento del intérprete, proponen diferentes ejes a trabajar, aunque ligados al mismo principio. Así, Rivero agrega: "Podríamos hablar del cuerpo, los equilibrios, el centro de gravedad, los ejes, el tren inferior, las extremidades, la gestualidad, la máscara… hay un montón de material, cuanto más conocimiento se tiene más posibilidades se abren." Se evidencia en este punto la variedad de estrategias para el montaje escénico: por un lado, aparece la noción de un entrenamiento expresivo que desemboca en nuevo material escrito. Por otro lado, el camino inverso; la llegada a la puesta luego de recorrer ese proceso a través de la memorización del texto y los arreglos corales. Castro Rojas advierte: "Solemos caer en una trampa porque la construcción del arreglo coral y el aprendizaje de la letra nos obligan a una quietud que se impone. Y en la cuestión del sentido y trabajando con un grupo, después es necesario ir a recordarles qué es lo que están diciendo porque ya no se acuerdan."

Así, el rol de puestista se expresa con sus variables dejando entrever los principales conflictos a la hora del trabajo. Son destacadas las dificultades en torno a la interpretación del texto, así como también los problemas a la hora de pensar una puesta en el espacio escénico. Perdomo señala:

> *El movimiento escénico en las murgas tiene la dificultad de estar casi siempre en un friso, tener la línea de micrófonos adelante te genera dificultades para generar profundidades y entonces te ves obligado a ser todavía más creativo para buscar imágenes fuertes que sean variables para el espectador de algún modo. (…) La murga tiene límites, pero esos límites son desafíos, son ansias de buscar otras libertades: que los tipos tengan que estar parados cantando en línea con micrófonos, estar en ese friso, la cercanía y la lejanía que se tiene con el público…eso genera algo muy interesante para quien trabaja desde la puesta en escena.*

Nuevamente, la limitación aparece en torno a un primer objetivo musical: que la murga se escuche y suene armónica; el aspecto coral se manifiesta como primera necesidad que hace a la murga. La invitación que hace Perdomo a habitar los conflictos desde el desafío ubica a la puesta en escena en un lugar de constante exploración y adaptación. Al mismo tiempo, esta propuesta se haya en consonancia con una búsqueda aún mayor por parte de los y las puestistas de murga que –a prueba y error- ensayan definiciones para la propia tarea que se gesta día a día en la práctica.

Conclusiones

A lo largo de este artículo exploramos la dimensión escénica de la murga uruguaya desde una perspectiva semiótica. A partir de los sistemas de signos propios de la representación - noción aportada por Fischer-Lichte- hemos podido abordar la puesta en escena entendiéndola como un entramado de códigos significantes organizados de forma coherente que cobran valor en tanto contribuyen –cada uno desde la especificidad de su lenguaje- a construir un discurso global. Las entrevistas realizadas han permitido incorporar la voz de los propios hacedores, aportando una perspectiva situada sobre la construcción del lenguaje escénico de la murga. La mirada de Perdomo en torno al espectáculo de murga como *máquina*–es decir, como discurso global- que conjuga múltiples niveles de significación ha servido como eje para vincular el plano de la experimentación artística con el plano del análisis.

Desde una perspectiva semiótica, observamos que la murga uruguaya no solo dialoga con el lenguaje teatral, sino que lo integra de forma orgánica a su estructura espectacular. Esta fusión implica la apropiación y resignificación de códigos escénicos que operan tanto a nivel visual como sonoro, dando lugar a una estética singular.

El análisis de la articulación del aspecto musical y teatral en este género conlleva una exhaustiva tarea a la hora de determinar pormenorizadamente cómo se produce ese cruce de lenguajes. Tal como señala Perdomo, la puesta en escena se manifiesta al mismo tiempo como engranaje y como máquina completa dado que su mirada termina por abarcar el hecho artístico en su totalidad; ese espectáculo listo para ser decodificado por el espectador. La murga estilo uruguayo desarrolla consciencia acerca de su carácter teatral y escénico, descubre que existe un universo nuevo por explorar en relación con el potencial expresivo de los cuerpos y progresivamente comienza a construir un camino hacia un rol específico encargado de organizar ese aspecto del trabajo. Debido al carácter esencialmente popular del género, los registros escritos y los discursos teóricos conformados no abundan. Hay aquí una invitación a recorrer ese camino que lleva de la praxis musical-escénica a la conceptualización de esa experiencia, sin aplastar por ello a la curiosidad genuina de la prueba ni al deseo profundo que impulsa cualquier hecho artístico.

BIBLIOGRAFÍA

Botta, G. (2018. "Juan Ángel Díaz, una leyenda murguera que volvió a escena". El País. URL: https://www.elpais.com.uy/tvshow/musica/juan-angel-diaz-una-leyenda-murguera-que-volvio-a-escena

Diverso, G. (1989) "Murgas: La representación del carnaval", Montevideo, s/d.

E. B (2019) "Este año había que demostrar quiénes quieren mantener la murga arriba". Caras y Caretas. URL: https://www.carasycaretas.com.uy/la-consecuente-murga

Fischer Litche (1999) E. “Semiótica del teatro” – capítulo “El código teatral como sistema”, Madrid, Arcolibros.

Lamolle, G. (2005) “Cual retazos de los suelos”, Montevideo, Ediciones Trilce.

Pavis, P. (1998) “Diccionario del Teatro”, España, Paidós.

Piñeyrúa, P. (2007) “La transformación y la memoria en la cultura: el caso de la murga uruguaya”, Mendoza, Revista Confluencia.

NOTAS

[1] La Bohemia es un conjunto de murga uruguaya que surge en 1972 en el barrio de La Teja (Montevideo). Recibe su primer premio en el Concurso oficial del Carnaval uruguayo de 1987, bajo la Dirección del Pato Torena.

[2] La Soberana es una murga de origen uruguayo que nació en 1969 en el barrio Belvedere de Montevideo, impulsada por José Alanís (Pepe Veneno). Apenas un año después de su formación, el conjunto se alzó con el primer premio del Concurso oficial del carnaval uruguayo. En 1975, durante la dictadura cívico-militar, la murga fue sometida a censura. Con la vuelta a la democracia, La Soberana reapareció en el certamen de 1987 presentando una propuesta que Alanís definió como *murga-ópera*: un espectáculo concebido como una dramaturgia completa, con introducción, desarrollo y cierre, pensado más allá de la mera acumulación de números.

[3] Fundada 1980, Falta y Resto surge en el barrio Capurro de Montevideo. De la mano del músico y letrista Raúl Castro, en colaboración con Hugo Brocos, el conjunto se destacó por su actividad artística constante más allá del calendario del carnaval. La murga obtuvo dos primeros premios consecutivos en el concurso oficial del carnaval uruguayo, en los años 1988 y 1989.

[4] La Antimurga BCG realizó su debut en el Concurso Oficial de Carnaval del Uruguay en 1985, pero su origen se remonta a 1983, cuando fue creada por un grupo de actores provenientes del ámbito teatral. Su principal contribución al carnaval uruguayo radica en la incorporación de elementos propios del lenguaje escénico teatral a la murga, tanto en la puesta en escena como en los códigos expresivos, marcando así un punto de inflexión en la evolución del género.

[5] Con una trayectoria que se remonta a 1939, *Diablos Verdes* es una murga emblemática del barrio Pueblo Victoria —posteriormente conocido como La Teja— en Montevideo. Su primera participación en el Concurso Oficial del Carnaval tuvo lugar en 1946, alcanzando el sexto puesto. A partir de 1949, Antonio Iglesias asume la dirección del conjunto, marcando el inicio de una etapa clave en su consolidación artística. El primer premio en el certamen llegó en 1959 y sería revalidado en sucesivas ocasiones: 1961, 1965, 1981, 1999, 2001 y 2003, configurando una destacada presencia en la historia del carnaval uruguayo.

[6] Fundada en 1934 por un grupo de canillitas —vendedores ambulantes de diarios— del barrio Paso Molino de Montevideo, *Araca la Cana* se convirtió en una de las murgas más reconocidas del carnaval uruguayo. A lo largo de cinco décadas, José María Catusa Silva asumió un rol central en la agrupación, desempeñándose no solo como director responsable, sino también como letrista y director escénico. Junto a Fredy López y Lilián Silva, conformó el núcleo creativo que dio forma a la identidad artística del conjunto. Recibió tres primeros premios en el concurso oficial de murgas en 1948, 1969 y 1997.

[7] Las entrevistasa Bruno Ferreccio, Lucas Lagré y Emilio Castro Rojas tuvieron lugar en Buenos Aires durante el 2019. Por otro lado, las entrevistas a Andrés Alba, Ramiro Perdomo, Coco Rivero fueron realizadas en Uruguay (2019) por Emilio Castro Rojas, quien desinteresadamente compartió dicho material para la elaboración de este artículo.

[8] La Rara Ira es una murga estilo uruguayo conformada en Buenos Aires durante el 2008. A lo largo de los años realizó presentaciones en diversos espacios culturales como La Trastienda, Samsung Studio, Centro Cultural Recoleta, Centro Argentino de Teatro Ciego, Teatro Catalina Sur, entre otros. Lo hizo con diferentes espectáculos - Zapping (2008-2009), Inundación (2010–2013) y Bolúdico (2014-2015). En el año 2016, realizó la prueba de admisión para el Concurso Oficial de Carnaval 2017 en Montevideo.

[9] A Contramano es un conjunto de murga uruguaya que fue fundado en 1992 en Uruguay. En 1993, debuta en el Concurso oficial de carnaval uruguayo, obteniendo el Segundo Premio en el concurso oficial. En el 2003, la murga presentó su espectáculo “Loco Manicomio”, recordado por su fuerte impronta teatral y el trabajo de interpretación del coro en la construcción de los personajes al encarnar a diecisiete locos.

[10] La Mojigata es una murga uruguaya fundada en 1999 en Montevideo. Luego de participar del encuentro Murga Joven ese año y el siguiente, ingresaron al Concurso Oficial de Carnaval uruguayo en 2001. En años posteriores continúan participando del concurso oficial y actuando en varios puntos de Uruguay y en Argentina.

[11] La Gran Muñeca es una histórica murga uruguaya fundada en 1921 por Ernesto “Porteño” Nogara y Pedro Morigia. Ese mismo año realizó su debut en el Concurso Oficial de Agrupaciones, donde obtuvo el quinto puesto. A lo largo de su extensa trayectoria, el conjunto alcanzó en cuatro ocasiones el primer premio en dicho certamen: en 1931, 1992, 1996 y 2016, consolidando su lugar como una de las agrupaciones más representativas del carnaval uruguayo.