

## **La eterna despedida. Las representaciones sociales sobre la temporalidad del carnaval en las canciones de retirada de las murgas porteñas**

María Rosa Valle<sup>1</sup>

### **Resumen**

Este trabajo explora una serie de canciones murgueras de retirada a partir de la hipótesis de que ellas manifiestan las representaciones sobre el carnaval, en especial la temporalidad, que ostentan sus distintos enunciadores. El corpus analizado se compone de las letras de las canciones de retirada o despedida seleccionadas para integrar los discos compactos Carnaval Porteño Volumen I, Carnaval Porteño Volumen II y Carnaval Porteño Volumen III. En ellos se registran temas musicales pertenecientes a los repertorios de las diversas agrupaciones de la ciudad de Buenos Aires y alrededores que actuaron en diferentes corsos de carnaval durante febrero de 2006, 2007 y 2008. La murga porteña pensada como género artístico complejo –que amalgama componentes de otros géneros y establece relaciones intertextuales con ellos– involucra una variedad de formas expresivas que interactúan y se integran para constituir una totalidad que sólo puede seccionarse a los fines analíticos. De acuerdo con esta mirada, y situando a la murga porteña en su contexto histórico social, se consideran las canciones de despedida o retirada como un subgénero dentro de una tipología relacionada con los distintos momentos de la *performance* murguera. A la luz de la conceptualización de las representaciones sociales, se hace foco primero en la esfera enunciativa; esto es, se indaga en la puesta en escena y en la adquisición de un *ethos* de los diversos sujetos de enunciación, y luego se pasa al análisis del aspecto metafórico desde una perspectiva que considera que los valores más fundamentales que un grupo social gesta y utiliza son coherentes con la estructura metafórica de sus conceptos.

---

<sup>1</sup> Profesora de Inglés (I. N. S. P. “Dr. Joaquín V. González” y Socióloga (U.B.A.) Alumna de la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES – UNSAM) Email: [mariarosavalle@gmail.com](mailto:mariarosavalle@gmail.com) [mrvalle@fibertel.com.ar](mailto:mrvalle@fibertel.com.ar)

## Introducción

El resurgimiento y paulatino crecimiento de la actividad de diversos conjuntos de carnaval que llevan el nombre de murgas son hechos constatables a lo largo y a lo ancho de toda la República Argentina durante los últimos quince años. Aún así, el epicentro de este fenómeno sigue siendo la ciudad de Buenos Aires, en la que actualmente la cantidad de estas agrupaciones excede holgadamente el centenar, cuando hacia fines de la década de 1980 no sobrepasaba la decena. Ellas son las que, a pesar de las discontinuidades y las prohibiciones sufridas a través de los años, han mantenido vivos en la metrópolis la celebración y el espíritu colectivo de un carnaval participativo pero que puede describirse como murgocéntrico, dado que han sido estos agrupamientos los que se organizaron y volvieron a ganar la calle. (Martín 2001:11)

Desde la perspectiva que analiza su estructura y organización, las murgas constituyen nucleamientos humanos productores de sentido e identidad a partir de prácticas sociales compartidas y la recuperación de saberes artísticos populares vinculados al pasado barrial o ciudadano. A su vez, conforman conjuntos de corte artístico. En relación con este plano, la actuación de las murgas construye un mensaje compuesto por diversos modos de expresión entre los que cabe mencionar el canto, el baile, el desplazamiento, el despliegue iconográfico y la rítmica instrumental.

El propósito de este trabajo es explorar una serie de canciones murgueras de retirada a partir de la hipótesis de que estas, en tanto expresión de las murgas denominadas porteñas, manifiestan las representaciones sobre el carnaval, especialmente la temporalidad, que ostentan sus distintos enunciadores. Esto puede visualizarse en los aspectos enunciativos y metafóricos de dichos textos. La murga porteña se aborda aquí como un género artístico complejo que amalgama componentes de otros géneros y, al mismo tiempo, establece relaciones intertextuales con ellos. Para esto involucra una variedad de formas expresivas que interactúan y se integran constituyendo una totalidad que solamente puede desbrozarse con fines analíticos. Situándola en su contexto histórico - social, puede sostenerse que dichos cantos son manifestaciones de un subgénero ligado a una tipología que se relaciona con los distintos momentos de la *performance* murguera.

El corpus analizado se compone de las letras de todas aquellas retiradas o canciones de despedida seleccionadas para integrar los discos compactos Carnaval Porteño Volumen

I, Carnaval Porteño Volumen II y Carnaval Porteño Volumen III, los cuales registran temas musicales pertenecientes a los repertorios de diversas agrupaciones de la ciudad de Buenos Aires y alrededores que actuaron en diferentes cursos de carnaval de febrero de 2006, febrero de 2007 y febrero de 2008.<sup>2</sup>

## **Lineamientos de análisis**

### **La murga porteña en su contexto histórico - social**

Como sostiene Alicia Martín, la tradición no es un patrimonio cultural fijo e independiente de sus protagonistas y sus circunstancias. El carnaval en la Argentina es la escena donde se actúa el drama de la constitución de la moderna nación concebida por los vencedores de Caseros. Sin embargo, hasta fines del siglo XIX la palabra murga no es citada en las descripciones de los festejos carnavalescos de Buenos Aires; no figura en la incipiente historia oficial de la celebración ni tampoco hay documentación periodística donde se refleje su presencia antes de la oleada inmigratoria que se produce en esa época (Martín, 1997). Eventualmente, cabalgando entre un siglo y otro, y a partir del cruce con expresiones tales como el circo y el tango, su entramado originariamente europeo va a recibir y apropiarse de la influencia de las agrupaciones carnavalescas ya existentes y la de la negritud.<sup>3</sup>

En Buenos Aires, murgas, comparsas, sociedades corales o agrupaciones humorísticas son algunos de los nombres de grupos de artistas aficionados que han celebrado el carnaval. La década de 1930 es un punto de inflexión en las agrupaciones y en los festejos de este tipo en la ciudad. Con el poblamiento de zonas que habían sido ciudades vecinas se termina de modelar el surgimiento de un nuevo espacio urbano, el barrio, que

---

<sup>2</sup> Las tres antologías –compuestas por cuarenta y cinco canciones y glosas murgueras– fueron realizadas fundamentalmente sobre grabaciones tomadas en vivo o sobre material provisto por un total de ciento treinta agrupaciones, y plasmadas, posteriormente, en versiones de estudio. El disco compacto *Carnaval Porteño Volumen I. Una selección de canciones murgueras* (Sony/ BMG, producido por Daniel Buirá y Juan Subirá, Buenos Aires, 2007) registra temas musicales, recitados y ritmos interpretados durante los cursos de carnaval de febrero de 2006 en la ciudad de Buenos Aires y otras tradicionales del género. El disco compacto *Carnaval Porteño Volumen II* (Compact Disc Digital Audio/ Unión de Músicos Independientes, producido por Agenda Murguera, Buenos Aires, 2008) hace lo propio con aquellos interpretados durante los cursos de carnaval de febrero de 2007 en la ciudad de Buenos Aires, el Conurbano Bonaerense y la ciudad de Mar del Plata. El disco compacto *Carnaval Porteño Volumen III* (Compact Disc Digital Audio/ Unión de Músicos Independientes, producido por Agenda Murguera, Buenos Aires, 2009) contiene un registro de temas musicales, recitados y ritmos interpretados durante los cursos de carnaval de 2008 en la ciudad de Buenos Aires y en el conurbano bonaerense.

<sup>3</sup> Podría decirse que la cultura de masas que emerge en ese momento histórico intenta quebrar la homogeneidad del sistema diseñado y legitimado por las clases altas. (Sarlo, 1988)

luego constituirá un núcleo cultural, social y deportivo. Los agrupamientos también pasan gradualmente a organizarse en función de los nuevos lazos sociales allí generados. Se corresponden, en todos los casos, con el tejido de redes informales de socialización de varones vigentes en la ciudad –la barra del café, la parada, la esquina, la hinchada del equipo de fútbol– que generan todo un ciclo de bohemia masculina. (Martín, 1997). La posta de esta tradición es (casi) definitivamente tomada por las murgas, en cuyos nombres se puede ya advertir la tendencia que se hará dominante –la mención del lugar de origen– y que, aún con todos los avatares y sinsabores históricos a la que fue sometida, perdura hasta nuestros días.<sup>4</sup>

Los elementos distintivos de la configuración que lleva la denominación de Centro Murga –en tanto agrupamiento artístico de corte murguero y cuyo esplendor se ubica se ubica en la década de 1950 para declinar en la siguiente– son retomados algunos decenios después como los más representativos del género en cuanto a vestimenta, baile y cancionero se refiere (Romero, 2006). Hay allí algunos rasgos definitivos que llegarán hasta la actualidad tales como las figuras del cantor, el bombista, el director, el presentador o el letrista<sup>5</sup>, elementos del atuendo tales como la levita de colores, los guantes, el bastón o la galera decorada o aquellos como los cabezudos, los dados o el candado y la llave gigantes de relevancia en los desfiles. Es en este momento que aparecen –tímidamente al principio– los hombres travestidos o arreglados como vedettes.

El arraigo de la murga se mantiene latente en ciertos barrios a pesar del decaimiento del festejo del carnaval en los siguientes veinte años. Este marcado retroceso de la actividad de las agrupaciones en su manifestación pública coincide temporalmente con el complejo proceso a nivel nacional que desemboca en la anulación de los feriados de carnaval por parte de la última dictadura militar, iniciada 1976, y que aún no han sido restituidos.

En 1997 se llevan a cabo una serie de tratativas con el propósito de instalar posibles espacios oficiales de legitimación y reconocimiento en torno a las actividades carnavalescas de Buenos Aires. Como resultado de ellas se aprueba, en octubre del

---

<sup>4</sup> Aún cuando convivan en el ámbito del carnaval con agrupaciones musicales e instrumentales, compañías cómicas o humorísticas, acróbatas, ventrílocuos, imitadores y figuras del teatro, la radio y la televisión.

<sup>5</sup> Cabe señalar que actualmente es bastante común la masiva presencia de mujeres, niñas, niños y adolescentes junto a la de los varones adultos en todos y cada uno de los componentes de la actuación.

mismo año, la ordenanza n° 52.039, vigente en la actualidad, por la cual se declara patrimonio cultural la actividad que desarrollan las asociaciones artísticas de carnaval en el ámbito de esta ciudad (Canale y Morel 2005). Por otra parte, en abril de 2004, la Legislatura porteña aprueba por unanimidad la ley 1322, que establece como días no laborables para el sector público local los lunes y martes de carnaval de cada año, y hace extensiva la norma, aunque de modo optativo, para las actividades industriales, comerciales y civiles en general.

Esta ley es bienvenida por los principales convocantes del carnaval de Buenos Aires, como la agrupación Murgas Unidas Recuperando y Ganando Alegría Siempre (M.U.R.G.A.S.), que congrega a unas ochenta murgas del distrito y que entonces envía una carta al autor del proyecto, el legislador Juan Chango Farías Gómez, en la que recrea algunos resultados de los incentivos:

Éste es un reclamo histórico que nace de la arbitrariedad de la última dictadura militar, cuando por un decreto de 1976 quitó del almanaque los tradicionales y populares feriados de Carnaval [...] Desde la ordenanza 52.039, que declaró a las agrupaciones de carnaval patrimonio cultural de la ciudad y definió la conformación de una comisión de carnaval para organizar los festejos, éstos fueron adquiriendo cada vez más representatividad barrial. En 1998 hubo doce corsos en distintos barrios en los que actuaron cuarenta y dos agrupaciones de carnaval durante ocho noches de los fines de semana de febrero, y en los que participaron alrededor de cien mil personas de público. En 2004 hubo alrededor de cuarenta corsos barriales, que contaron con la presentación de casi cien agrupaciones. Fueron verdaderos acontecimientos barriales de carácter festivo y social que nuclearon en total a más de ochocientas mil personas, vecinos que fueron al corso de su barrio como un lugar de encuentro, con espectáculos de calidad, gratificantes, alegres, libres, gratuitos y propios. A su vez, cabe recordar que este fenómeno del carnaval nuclea a más de dieciséis mil artistas callejeros de la ciudad de Buenos Aires. (Comunicado del Departamento de Prensa de la Agrupación M.U.R.G.A.S., abril de 2004.)

## Consideraciones sobre la cuestión de lo genérico

Una cuestión relevante en la indagación propuesta por este trabajo se vincula con lo genérico. Desde la concepción bajtiniana, el género constituye la totalidad típica de la expresión artística; el género artístico se considera parte de los géneros discursivos, esto es, de los tipos relativamente estables de enunciados que reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada esfera de la praxis humana. Marcados por la emergencia de grandes cambios de época, los géneros instituyen, en su recurrencia histórica, condiciones de previsibilidad asentada en elementos retóricos, temáticos y enunciativos en distintas áreas de producción e intercambio cultural (Steimberg 1998, 2002).

La murga porteña, considerada –como se ha dicho– como género artístico complejo, se encuentra conformada por diversos códigos comunicativos en permanente interacción, a través de lo cual adquiere una excepcional riqueza de posibilidades de expresión. Es posible sostener que no existiría como tal si no se presentaran conjuntamente los siguientes componentes: el ritmo ejecutado por determinados instrumentos tales como el bombo con platillo, el silbato, el cencerro, el surdo, el repique o el redoblante; el movimiento con diferentes despliegues en el espacio y coordinaciones individuales o grupales; el vestuario típico y el maquillaje, que con los estandartes, sombrillas, banderas, muñecos y demás accesorios denominados *fantasías* –dados, globos, estrellas, abanicos o instrumentos musicales de grandes proporciones, etcétera– completan desde lo visual el complejo mensaje murguero; las glosas o recitados y, por último, las canciones que responden a una tipología específica y que se relacionan con los distintos momentos de la actuación que componen, a su vez, distintos subgéneros: entradas o canciones de presentación; canciones de crítica o parodias; canciones de homenaje y finalmente retiradas o canciones de despedida.<sup>6</sup>

En una descripción más detallada puede decirse que la presentación o canción de entrada suele apelar directamente a la audiencia, situando temporal y espacialmente la actuación y estableciendo los roles de los participantes así como el tono del evento. A la vez ayuda a destacar los orígenes y la raigambre social de la agrupación. Se ubica en la *performance* luego del desfile y la glosa de presentación. La canción de crítica o parodia

---

<sup>6</sup> Todas ellas se cantan acompañadas de la banda rítmica murguera compuesta por diversos instrumentos, entre los que se destacan los de percusión. Es el cantante quien da la entonación. Las melodías son tomadas usualmente de canciones o tonadas populares, tradicionales o de moda y es común la utilización del recurso conocido como *contrafactum*, basado en la sustitución de la letra original por otra acorde a los fines perseguidos. Generalmente se estructuran en estrofas de entre cuatro y ocho versos rimados.

constituye un discurso más amplio por el cual los propios murgueros definen el sentido fundamental de su actividad. Se construye tomando como referente sucesos o personajes públicos, ridiculizándolos o ubicándolos en situaciones extraordinarias y asignándoles conductas cotidianas impropias de sus roles socialmente establecidos. Por medio de tales mecanismos este tipo de canción pone en evidencia el sistema de significados y de roles sociales y brinda una oportunidad para su cuestionamiento, realizando una especie de inversión de lo cotidiano en el seno de la escena carnavalesca. En las canciones de homenaje –que también refieren a eventos, entidades o personajes públicos–, el tono burlesco puede reemplazarse por uno más solemne, pero tanto por omisión o por exaltación ponen en tela de juicio los dispositivos, los mecanismos y el accionar de los sujetos y de la sociedad. Por último, las retiradas o canciones de despedida marcan la finalización de la actuación y presentan un tinte más serio, aunque no excluyen el humor. El tema de estos textos cantados, que se sitúan justo después de la glosa y antes del desfile de retirada, gira invariablemente alrededor de la tristeza de decir adiós bajo la promesa del regreso que volverá a traer risas y alegría.

La murga porteña se constituye en género en el sentido de ordenamiento del discurso en tanto provee de esquemas significativos para la realización de la producción cultural y para la interpretación de esas producciones. El conjunto de los recursos expresivos y los diferentes momentos pautados en la presentación ante el público recién descriptos constituyen el esquema a partir del cual pueden realizarse las *performances* –textos puestos en acto y al mismo tiempo actuaciones de textos–, pero todas interpretadas como murga, tanto desde la intencionalidad de los practicantes como por parte del público (Canale 2005). En cada *performance* o puesta en acto del género, los practicantes pueden usar los recursos expresivos para dar nuevos sentidos a un mismo mensaje, por ejemplo una canción, o construir diferentes mensajes apelando a la variedad de códigos y sus posibles combinaciones. Por esto el género murga porteña posee un carácter heterogéneo y se abre a diversas posibilidades en el uso de los recursos expresivos y en las relaciones intertextuales con otros géneros artísticos.

### **El carnaval y la problemática de las representaciones sociales**

Nos adentraremos ahora en los alcances de la noción de representaciones sociales, es decir, de aquellos principios organizadores de las posiciones adoptadas en las relaciones



simbólicas entre actores sociales y ligadas a sus inserciones específicas en un conjunto definido de relaciones sociales. El enfoque sistémico esbozado por Serge Moscovici sigue constituyendo todavía un punto de partida útil para estudiarlas y el momento idóneo para investigar su dinámica se sitúa allí donde se da su imbricación con las relaciones de comunicación. Más que opiniones consensuales, ellas constituyen ejes rectores de posturas que se adquieren respecto a referencias comunes y, a menudo, permiten una gran variación entre los sujetos (Doise 1991).

Las representaciones sociales son procesos de carácter sociocognitivo en los que interviene la comunicación y la producción discursiva. Se construyen a partir de una serie de materiales de muy diversas procedencias, tales como, en primer lugar, el fondo cultural acumulado en la sociedad a lo largo de su historia constituido por las creencias compartidas, los valores considerados básicos y las referencias históricas y culturales que conforman la memoria colectiva y la identidad de la sociedad; este fondo se materializa en las diversas instituciones sociales, por ejemplo en la lengua. En segundo lugar, puede mencionarse el conjunto de prácticas sociales que se encuentran relacionadas con las diversas modalidades de la comunicación social. Por otro lado, deben incluirse los mecanismos de anclaje y objetivación provenientes de la propia dinámica de las representaciones sociales y que permiten transformar lo que es extraño en familiar (Jodelet 1993).

Consideramos que las representaciones sociales que refieren a la fiesta carnavalesca y su temporalidad específica se manifiestan en los rasgos enunciativos y metafóricos de las retiradas murgueras. Es importante señalar que no estamos ante una cuestión superficial o pasajera: dichas representaciones hunden sus raíces muy profundamente en la historia de nuestras sociedades conjugando inextricablemente las cuestiones de la risa, la burla, el disfraz, la muerte y la resurrección.

La risa popular y sus formas y manifestaciones, señala Mijail Bajtin, constituyen uno de los campos menos estudiados de la creación popular. Sin embargo, su amplitud e importancia eran considerables en la Edad Media y en el Renacimiento. El mundo de estas formas y manifestaciones se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad se cuentan las fiestas públicas carnavalescas, las cuales poseen una unidad de estilo a la vez que constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular. La dualidad en la percepción



del mundo y la vida humana ya existían en el estadio anterior de la civilización primitiva. En esas etapas primigenias, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran igualmente sagrados y tenían estatus oficial. Al establecerse el régimen de clases y de Estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales, de modo que las formas cómicas –algunas más temprano, otras más tarde–, adquieren un carácter no oficial; su sentido se modifica y se profundiza para transformarse en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares (Bajtín 1987 [1941]).

Eventualmente, el formidable proceso de racionalización iniciado con el ascenso de la burguesía coloca en primer plano aquellos ámbitos de la vida social ligados a la técnica y la economía. La racionalidad burguesa separa y crea oposiciones por lo que en los bordes de este esquema quedan arrinconados la fantasía, el mito, la comunidad. Los cuerpos obreros amaestrados para el trabajo deben aprender a subordinar el deseo a la línea de producción. Desde estas categorías de pensamiento, enfatiza Alicia Martín, “el carnaval aparece como un absurdo; encarna la sublimación del ocio: el sinsentido del hacer para despilfarrar” (Martín 1997: 10).<sup>7</sup>

En tanto fiesta del disfraz, el carnaval propone la confusión de los lugares sociales y suspende las reglas de comprensión del mundo alterando la lógica burguesa. De allí que no es casual que sus celebrantes más fieles sean quienes ocupan el lugar social de productores de mercancías. Esta festividad tiene la potestad de criticar, de resistir con su desorden, el orden engendrado por el sistema social vigente e instaurar “un orden otro”, que se quiere más libre y más igualitario: un orden tumultuoso que desea escapar al control panóptico de la racionalidad moderna para recordarle a la sociedad el dinamismo inestable en que se funda y organiza y al poder político que nunca tiene garantizada ni su hegemonía ni su perdurabilidad (Romeo 2005:188).

En tanto fiesta de todos y para todos, la universalidad y el borramiento pasajero de fronteras de la fiesta del carnaval es un ideal que ha animado siempre su celebración y que sus participantes se han resistido a perder. No hay *espectadores* que asisten al

---

<sup>7</sup> El arribo del carnaval a tierras americanas ocurre muy tempranamente con la conquista, difundiéndose por todo el continente. Es un hecho digno de atención el que su celebración haya persistido en toda Latinoamérica hasta nuestros días, aún cuando los lugares y ciudades en que se festeja, la intensidad, las formas y los componentes de sus acciones y rituales sean diferentes y hayan sufrido a lo largo del tiempo transformaciones de muy diversa índole y procedencias (Romeo, 2005).

carnaval, sino que quienes asisten lo viven, ya que está hecho por y para todo el pueblo. Asimismo, el carnaval configura una visión particular del mundo a partir de la construcción de una temporalidad especial. Por un lado, es tiempo de muerte y resurrección, de renovación de la vida. En efecto, las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En su basamento hay una concepción concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. En todas sus fases históricas, además, han estado ligadas a períodos de crisis y trastorno en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre aspectos esenciales en ellas. Como estado peculiar del mundo, quienes participan en el carnaval lo hacen también en su renacimiento y su renovación. Esta es la esencia de la celebración y los que intervienen en el regocijo lo experimenten vivamente.

El carnaval construye paréntesis gozosos de puro presente que marcan modelos alternativos en los márgenes del mundo conocido. Hace cierta la posibilidad de concebir un espacio donde haya lugar para todos y para todo. Sus fuentes son valores ideales –la libertad, la igualdad, la desaparición de las jerarquías– que la fiesta recrea y que fundan la vida sobre bases mejores que aquellas que rigen la existencia diaria. Durante la festividad la gente experimenta una provisoria liberación y es capaz de vivir relaciones humanas no enajenadas por las normas y diferencias sociales del vivir cotidiano.<sup>8</sup>

Aún sin desaparecer del todo, con el paso de los siglos se constata un proceso de acotamiento gradual y de trivialización de las celebraciones carnalescas. El espíritu del carnaval con su libertad y su carácter utópico orientado hacia el futuro va adquiriendo de manera gradual el carácter de un simple período de descanso. Sin embargo, el principio festivo del carnaval es indestructible en tanto segunda vida del pueblo, su renacer y renovación temporaria. Marginado y debilitado, todavía continúa abonando material y simbólicamente diversas áreas de la vida y la cultura. (Bajtín 1987 [1941])

---

<sup>8</sup> Mircea Eliade, por su parte, distingue el tiempo profano –la duración temporal ordinaria– del tiempo festivo, de distinta rítmica e intensidad. Este último, para el hombre religioso, es lo que él denomina tiempo sagrado –ni homogéneo ni continuo– relacionado a las fiestas periódicas y que es por su propia naturaleza reversible en el sentido de que es un tiempo mítico primordial hecho presente. Este tipo de temporalidad es, por consiguiente, indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible. Desde cierto punto de vista podría decirse que no transcurre: es un tiempo ontológico por excelencia, parmenídeo, siempre igual a sí mismo; no cambia ni se agota sino que es el mismo que se había manifestado en la fiesta del año precedente (Eliade 1994).

## **El nivel enunciativo**

La esfera de la enunciación constituye un importante eje de análisis del decir murguero. Émile Benveniste declara que es el lenguaje lo que funda la especificidad de lo humano y constituye al hombre en sujeto. Este lingüista define a la enunciación como aquel proceso de apropiación de la lengua –en tanto expresión de cierta relación con el mundo– que “introduce al que habla en su habla” (Benveniste 1978: 85). La constitución del sujeto de la enunciación tanto en su dimensión intelectual como afectiva y pasional, la representación discursiva de la temporalidad, la reticulación del espacio, la actividad perceptiva y cognoscitiva del observador, la modalización del discurso son todos componentes del proceso enunciativo a través de los cuales es posible comprender la conformación discursiva de la subjetividad (Filinich 1998).

La problemática de la enunciación puede definirse como la búsqueda de los procedimientos lingüísticos con los que el locutor imprime su marca al enunciado. Además de estar restringidos en sus posibilidades o en el espectro completo de lo que son susceptibles de producir y de interpretar debido a la acción de diversos filtros y limitaciones que acotan sus posibilidades de elección y que dependen de las condiciones concretas de la comunicación así como también de los caracteres temáticos y retóricos del discurso (las restricciones de género), tanto el enunciador como el enunciatario se encuentran configurados por sus particulares competencias lingüísticas y paralingüísticas, sus determinaciones psicológicas y psicoanalíticas, sus competencias ideológicas –el conjunto de los sistemas de interpretación y de evaluación de su universo referencial– y culturales o enciclopédicas, el conjunto de conocimientos implícitos que poseen sobre el mundo (Kerbrat-Orecchioni 1993).

Las murgas se identifican ante su audiencia y se definen a partir de las letras de sus canciones y de sus glosas o textos hablados. Exploraremos ahora cómo es la puesta en escena de los diversos enunciadores de las canciones de despedida o retiradas del corpus elegido para este trabajo y en qué medida expresan las representaciones sobre la temporalidad del carnaval de los distintos enunciadores.

En primer lugar, aún cuando la identidad murguera propiamente dicha haya sido convenientemente anunciada en secuencias anteriores de la *performance*,<sup>9</sup> es repetida y reforzada en las canciones de retirada –recurriendo con frecuencia a la metonimia– y funciona como recordatorio de pertenencia a una tradición común: “Los Inevitables comparten su son”; “La murga Los Soñadores / Que ha llegado desde Villa Pueyrredón”; “Bailan Prisioneros”; “Somos Elegantes porque así nos bautizaron”. Por un lado, aparecen diversos enunciadores a través del uso de la primera persona<sup>10</sup> del plural –siempre masculina–<sup>11</sup>, un “nosotros” que alude a los integrantes del colectivo murguero y que expresa el objetivo del canto, esto es, anuncia que está terminando su actuación. A ellos se suma la mención explícita del enunciatario, lo cual provoca un efecto inclusivo de gran proximidad e involucramiento, de comunión en el marco del encuentro carnavalesco igualitario y gozoso que es de y para la totalidad de los presentes: “Vamos a retirarnos/ Querido auditorio”; “Nos vamos a retirar/ Y con todo el corazón/ Los queremos saludar”; “Al corso equilibrista/ (...) / Vamos a dedicarle nuestra canción final”; “Adiós querido auditorio/ Pronto habremos de volver/ Para traer a vosotros/ Las alegrías y el placer”; “Queremos dejar clavado en su pecho/ (...) / Un pedazo de este murgón...”.

Asimismo, cada enunciador inaugura un punto de referencia en función del cual se organiza la representación tanto de la temporalidad como de la espacialidad: “La magia llegó hasta aquí.”; “Hoy brindo porque la dicha los deleite”; “Y de aquí nos llevamos el recuerdo inolvidable”. Estas expresiones llaman la atención sobre el momento y el lugar de la actuación en sintonía con el recorte imaginario en el espacio-tiempo más general que produce la fiesta, focalizando el carácter especial de lo que está ocurriendo. En este mismo sentido, en todas las canciones analizadas se destaca la consistencia en el uso de los verbos en presente del indicativo y en menor medida el futuro –las incursiones en la utilización del pasado son poco muy poco frecuentes–, mientras los distintos enunciadores van describiendo no sólo sus sentimientos y emociones sino también el proceso en sí de la finalización de la *performance*. Se integran así a un tiempo alterno,

---

<sup>9</sup> Por ejemplo, en la glosa y canción de presentación y en los cantos de crítica y homenaje de los cuales no nos ocupamos aquí.

<sup>10</sup> El uso de la primera persona es ampliamente mayoritario, aunque ocasionalmente se intercala la tercera persona.

<sup>11</sup> Hoy la mayoría de los nombres de las murgas porteñas, tanto las más antiguas como las fundadas recientemente, mantienen el artículo plural masculino, aún cuando en muchos casos las integrantes mujeres superan en número a los varones.

gozoso e igualitario, de un “orden otro” que abarca a todos sin distinción y que se reactiva enérgicamente con la presencia murguera: “Alegraremos las horas/ del que se encuentre apenado”; “Es derrotar al llanto nuestra misión”; “ Ya se están oyendo/ echando al viento los fantasmas de una voz,”; “Se escucha reír al viento/ Del olvido del pasado”; “Nos llevamos el recuerdo de su aplauso”; “Es nuestro destino/ El ser trashumantes/ Fieles traficantes del verbo reír”.

Por otra parte, la celebración se piensa como universal, por lo que es necesario que la murga se marche a proveer alegrías y risas a otros lugares –otros festejos de la misma especie que están llevándose a cabo simultáneamente–. A su vez, es cierto e indudable el regreso. La muerte se hará finalmente resurrección: “Y los bombos lentamente van sonando/ Con el ansia de llegar a otro lugar/ (...) / Se van estos murgueros alocados, bullangueros/ Que pasean por los barrios con sonrisa y buen humor”; “Es derrotar al llanto nuestra misión/ (...) / Con ansias juramos volver”; “La murga siempre vuelve/ Como el primer amor”.

Un elemento a tener en cuenta en el análisis enunciativo es la indagación sobre la adquisición de un *ethos* por parte del sujeto de la enunciación, esto es, sobre la imagen de sí que este construye como contribución a la eficacia de sus palabras. Si bien es necesario destacar que ningún análisis del género murguero puede considerarse del todo completo si no se tiene en cuenta el conjunto de materias significantes que lo conforman, creemos que esto es especialmente cierto en lo que respecta al *ethos*. No solamente nos referimos aquí a la danza murguera, el acompañamiento musical y el lenguaje visual sino también y particularmente al vestuario, la caracterización, el maquillaje, los gestos y movimientos, el tono de voz empleados durante la actuación. Esta noción –seguimos aquí a Dominique Maingueneau– interesa especialmente por el lazo crucial que tiene con la reflexividad enunciativa y porque permite articular cuerpo y discurso. La instancia subjetiva que se manifiesta a través del discurso se deja concebir como una voz asociada a un cuerpo enunciador históricamente especificado. Todo texto tiene un garante que a través de su tono certifica lo que es dicho. Esta perspectiva “encarnada” del *ethos* recubre la dimensión verbal y el conjunto de determinaciones físicas y psíquicas adjudicadas a tal garante por las representaciones colectivas. Así, es posible atribuirle un carácter –un haz de rasgos psicológicos– y una

corporalidad asociada a una complexión física y a una manera de vestirse (Maingueneau 2002).

El destinatario –convocado a un lugar inscripto en la escena de enunciación– la identifica apoyándose en un conjunto difuso de representaciones sociales evaluadas positiva o negativamente, de estereotipos que la enunciación contribuye a conformar o transformar. Esta incorporación del destinatario implica un mundo *ethico* del cual el garante es parte pregnante y al cual da acceso. Desde este punto de vista, es posible decir que el *ethos* de los enunciadores que se construye específicamente en la canción de retirada murguera en estrecho contacto con las ideas y representaciones en torno a la festividad del carnaval y al papel que la murga cumple en ella, es el de reactualizarla periódicamente. El enunciador del canto de despedida se constituye en quien, desde una identidad anclada en la tradición comunitaria compartida, garantiza que la fiesta volverá; enuncia la promesa de regresar a brindar el contento y las risas propios de la inversión carnavalesca. Simultáneamente, se promete poseer tanto el saber como el poder de alejar las tristezas. Es decir, el *ethos* de este enunciador pivotea sobre la tensión provocada por las dualidades pena/ alegría; partida/ retorno; vida ordinaria/ inversión carnavalesca de la vida, haciendo hincapié en la capacidad de garantizar el segundo término de cada una de ellas. Es pasional, es sensible y está entregado a la causa de la alegría: “El barrio nos bautizó / Pateando en el adoquín; / Sentados en un cordón / Aprendimos a vivir”; “Al clan del arrabal / A la vedette del barrio / A la ciruja local, / Vamos a dedicarles nuestra canción final.”; “El pobre es rico en la canción”; “El que se encuentre apenado / Y nos ha llamado, iremo' allá.”; “Lírico amor murguero, / De febrero a febrero / Los Inevitables comparten su son”.

### **El aspecto metafórico**

Desde la perspectiva cognitivista de George Lakoff y Mark Johnson, la metáfora impregna la vida cotidiana, no sólo en lo que respecta al lenguaje, sino también al pensamiento y la acción. Los valores más fundamentales en una cultura serán coherentes con la estructura metafórica de sus conceptos fundamentales. Ellas son parte del aparato conceptual compartido por todos los miembros de un grupo (Lakoff y Johnson 1986,1989).

Puede decirse que aún cuando la fiesta de carnaval se produce en un tiempo y un lugar determinados por ciertas coordenadas históricas, sociales y culturales, conserva una autonomía relativa. El carnaval se refleja a sí mismo y, en tal sentido, su producción y reproducción es hasta cierto punto independiente del contexto en que se inserta. Por consiguiente, tiene su propio tiempo, su propia historia, sus modos propios de significación y sentido, sus propios códigos, sus propios deseos (Canale 2005).

En el caso de la *performance* murguera, la metáfora por excelencia es la del viaje (no es casual que esta sea también una metáfora de uso común para referirnos al nacimiento y a la muerte en la vida fuera del carnaval). Si el comienzo de la función se asimila a una llegada –en lo que concierne a lo dicho o cantado, justamente a través de la glosa y canción de entrada o presentación–, su finalización remite a un adiós, a una despedida que suele producir tristeza, mediante la glosa y canción homónimas. En el medio de ambas quedará ubicado el transcurso de la *performance* como uno de los momentos cumbres de la inversión carnavalesca de la vida, lo ordinario puesto del revés y la instauración de una temporalidad y un orden propios y distintivos a partir de la canción de crítica y de homenaje. De esta manera, la *performance* durante el festejo es tomada como un lugar al que se puede llegar, en el que se puede permanecer y del cuál inevitablemente se saldrá. Esto es claramente visible en las letras de las canciones de despedida que conforman nuestro corpus: “Vamos a partir/ Pues es nuestro destino/ El ser trashumantes”; “Tenemos que marchar”; “Diciendo a todos adiós, esta murga se retira/ Llevando en el corazón/ El dolor de la partida.”; “Nos apena el tenernos que marchar”; “Las luces guiñan como anunciando la partida”.

Sin embargo, este es primordialmente un tiempo y un estado de cosas en el que reina la alegría y se disipan las penas gracias a la intervención de la murga; al que se aspira a volver una y otra vez. Más aún, por dolorosa que sea la partida, esta debe ocurrir para que pueda producirse el regreso o para alimentar el recuerdo y la añoranza. Es un viaje de ida y de vuelta: “Muy pronto volveremos”; “Pronto habremos de volver”; “Vamos a prometer/ el regresar aquí”; “Una noche hay que partir/ Para poder regresar”; “El reencuentro en su partida”; “Y por eso la murga Los Soñadores/ Les promete que muy pronto volverá”; “Se va la murga/ Cumple su viejo ritual”; “Curso loco, loco.../ (...)/ Dejá que sueñe que muy pronto volverá/ Con su atorrante buen humor/ A despertar el



carnaval”; “Viaja en el viento/ La ilusión de regresar/ Para encontrar una vez más/ Ese tesoro que regala el carnaval”; “Donde no hay futuro ni pasado; en la eterna despedida”.

### **Reflexiones finales**

La fiesta del carnaval es una visión particular del mundo: aquella relacionada con un tiempo no cuantificable de renovación de la vida basado en la risa y la alegría del que emana la posibilidad de relaciones humanas libres de la enajenación del mundo ordinario y al que se vuelve en forma periódica. Es posible rastrear las representaciones sociales que sobre dicha fiesta tienen los enunciadores en la combinatoria de ciertos rasgos enunciativos y metafóricos de las canciones murgueras de despedida que sometimos a exploración.

Al mismo tiempo, la transgresión temporaria que irrumpe en esta celebración –que no intenta de manera expresa alterar el orden injusto ni la desigualdad del tiempo ordinario– aspira, en las palabras de los enunciadores de las canciones murgueras de retirada, al retorno, al reencuentro al cabo de un año para ocupar con su *performance* el espacio público. No es, sin embargo, el regreso a un pasado nostálgico o glorificado, sino el retorno a constituirse en continuadores y herederos de una tradición comunitaria que sigue viva, lo cual, no debe subestimarse en nuestra contemporaneidad abundante en identidades perdidas.

El género provee esquemas y pautas para la producción de dicha *performance* de murga y establece los recursos expresivos disponibles pero también adquiere heterogeneidad y se abre al establecimiento de relaciones intertextuales que plantean nuevos sentidos a la práctica visualizables en cada puesta en acto en particular. El género murga porteña ha hecho un recorrido histórico durante el cual ha tenido diferentes grados de legitimidad y aceptación. En estos últimos años, las actividades artísticas de las agrupaciones han cobrado interés para las políticas e industrias culturales y se han generado tensiones en torno a la definición de los límites, inclusiones y exclusiones de género. Es decir, el género se ha instalado como terreno de lucha, lo cual requiere una indagación más amplia que contemple esta disputa.

Por otra parte, siendo la murga porteña un género artístico complejo, que aúna una variada gama de formas expresivas que se integran para constituir una totalidad que solo puede fraccionarse con finalidad analítica, es necesario señalar que el presente trabajo

no compone sino una exploración parcial que debe ser complementada no sólo a través de la exploración exhaustiva del resto de las canciones y los recitados que componen la *performance* murguera sino también de todos los demás elementos que se conjugan en su abigarrado mensaje.

### **Bibliografía**

ANSART, Pierre (1989): “Ideologías, conflictos y poder”, en: Colombo, Eduardo (comp.): *El imaginario social*, Montevideo, Tupac.

ARAYA UMAÑA, Sandra (2002): “Las representaciones sociales. Ejes teóricos para su discusión”, en: *Cuadernos de Ciencias Sociales*, nº 127, Costa Rica, Flacso.

BAJTIN, Mijail (1982): “El problema de los géneros discursivos”, en: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

----- (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza.

BENVENISTE, Emile (1978): *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI.

BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas (1984): *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.

CANALE, Analía (2005): “La murga porteña como género artístico”, en: Alicia Martín (comp.): *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

----- y MOREL, Hernán (2005): “Actores y representaciones en la patrimonialización de las agrupaciones del carnaval porteño”, en: *Cuadernos de Antropología Social*, nº 21, F. F. y L., UBA, Buenos Aires, pp. 111 – 131.

DI STEFANO, Mariana (coord.) (2006): *Metáforas en uso*, Buenos Aires, Biblos.

DOISE, William (1991): “Las representaciones sociales: presentación de un campo de investigación”, en: *Suplementos Anthropos*, nº 27, Barcelona, pp. 196- 206.

ELIADE, Mircea (1994): *Lo sagrado y lo profano*, Bogotá, Labor.

FILINICH, María Isabel (1998): *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba.

JODELET, Denise (1993): “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”, en: Moscovici, Serge (comp.): *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, Barcelona, Paidós.

KERBRAT – ORECCHIONI, Catherine (1993): *La Enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Edicial.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1986): *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.

LAKOFF, George y TURNER, Mark (1989): *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, The University of Chicago Press, London, en traducción de Laura Eisner, especial para Cátedra Unesco de Lectura y Escritura, F. F. y L. - U. B. A., Mimeo.

LO PRETE, Octavio (2004): “Los feriados de carácter ‘religioso’ en la Argentina”, ponencia en el IV Coloquio Latinoamericano de Derecho Eclesiástico, Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. Disponible en: [http://www.libertadreligiosa.net/articulos/LoPreteO%20\(III-5\).pdf](http://www.libertadreligiosa.net/articulos/LoPreteO%20(III-5).pdf)

MARTIN, Alicia (1997): *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*, Buenos Aires, Colihue.

----- (2001): “El carnaval como patrimonio intangible. Un análisis desde la perspectiva del folclore urbano”, en: *Temas de Patrimonio*, vol. 5, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-cultural de la ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.

MAINGUENEAU, Dominique (2007): “*Problèmes d’ethos*”, en: *Pratiques*, n° 113/114, Cresef, junio de 2002, Metz, pp. 55-67, en traducción y selección de María Eugenia Contursi, Mimeo.

MOREL, Hernán (2005): “Identidad, tradición y poder entre las murgas de la ciudad de Buenos Aires”, en: Martín, Alicia (comp.): *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

RICOEUR, Paul (2001): *La metáfora viva*, Madrid, Trotta - Cristiandad.

ROMEO, César (2005): *El carnaval de Buenos Aires (1770 – 1850). El bastión sitiado*, Buenos Aires, Editorial de las Ciencias.

ROMERO, Coco (2006): *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*, Buenos Aires, Atuel.

SARLO, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 - 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

STEIMBERG, Oscar (1998): “Género/ estilo/ género: diez proposiciones comparativas”, en: *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel.

----- (2002): “Géneros”, en: Altamirano, Carlos (dir.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.

WEBER, Max (1992): *Economía y Sociedad*, México, F.C. E.