

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

TESINA DE LICENCIATURA

**TEMA: "APROXIMACIÓN SEMIO-DISCURSIVA A LA MURGA
URUGUAYA. LA PALABRA CARNAVALERA"**

**Pilar Piñeyrúa
N° de Registro: 6740
Directora: Mgter. Estela María Zalba**

Mendoza, junio de 2002

INTRODUCCIÓN

La presente tesina es el producto final de un trabajo que comenzó mientras cursaba las materias de la Licenciatura en Comunicación Social, sobre todo durante los últimos años, a través de reflexiones y debates con docentes y compañeros de estudio de la carrera. La idea iba y volvía sobre las murgas uruguayas, en la medida que las veía como un singular fenómeno de comunicación que ponía en cuestión algunas consideraciones del estudio de otros fenómenos comunicativos de nuestra época (como los mediáticos), a la vez que demostraba la pertinencia de otros. Esas primeras reflexiones culminaron en un proyecto presentado oportunamente, cuyos objetivos generales fueron los siguientes:

- Realizar una descripción semiótica de la murga como expresión cultural, como espacio de comunicación y como formación discursiva, atendiendo a sus específicas formas de producción, circulación y reconocimiento.
- Establecer la presencia y circulación de diferentes discursos sociales en la representación murguera y delimitar la existencia de un "discurso carnavalero-murguero" específico, en tanto que formación discursiva con características propias.
- Establecer algunos elementos de transformación histórica de este género en la cultura popular, especialmente durante los últimos 30 años.

Y los objetivos específicos:

- Analizar el valor de las letras, en tanto que intextos en lenguaje verbal, en la construcción del sentido en las actuaciones de la murga, teniendo en cuenta que se trata de una semiótica sincrética que incluye la interacción interna de manifestaciones en diversos lenguajes (visual, teatral, musical y verbal) y una dialogicidad externa con otras prácticas y actividades carnavaleras (parodistas, humoristas, candombe, otras murgas, etc.) contemporáneas y antecesoras y en general con otras prácticas culturales y sociales.
- Descubrir la forma del humor y la comicidad que establece la murga, y su vinculación con la crítica social en la construcción del sentido.
- Identificar tópicos, construcción del espacio y el tiempo, modalización de los sujetos discursivos, elementos ideológicos y del imaginario social, principios argumentativos, estructuras narrativas y otros elementos discursivos en los textos analizados que sean pertinentes para el logro de los objetivos generales.

A su vez, la hipótesis general era:

La murga es un género cultural que permite y promueve cierta construcción del sentido, y especialmente la sátira y la crítica a los sentidos dominantes que transi-

tan socialmente (por ejemplo a través de los medios masivos y los productos de la industria cultural, pero también a través de redes sociales, del rumor, etc.).

La representación murguera, además de constituir un espacio de circulación de distintos discursos sociales e ideológicos (a veces vinculados conflictivamente), se construye como una formación discursiva diferenciada, que postula una particular constitución de los sujetos discursivos, con estructuras textuales propias y que genera pactos de lectura e interpretación y un funcionamiento comunicativo específicos.

Son estos rasgos peculiares los que han posibilitado la permanencia de la murga y su continua transformación.

Me planteé, en consecuencia, trabajar sobre un corpus de representaciones completas de murgas de los carnavales correspondientes a los años 2000 y 2001, y fragmentos de actuaciones y letras anteriores. Por otra parte, completé la información sobre aspectos sociohistóricos de la murga con bibliografía especial y entrevistas a murguistas y especialistas. Finalmente, me propuse elaborar un marco teórico-operativo para la conformación de un modelo de descripción y análisis semio-discursivo, y trabajar con categorías teóricas provenientes de la Sociosemiótica, la Semiótica discursiva, la Semiótica de la cultura y el Análisis del Discurso.

Al momento de comenzar el trabajo, me enfrentaba a tres desafíos. El primero era la necesidad de obtener, ordenar y organizar el corpus de análisis. La dificultad mayor, más que la relativa lejanía geográfica, pasaba por enfrentar la característica efímera de los espectáculos de las murgas. Y por aceptar que estaría resignando gran parte del sentido que se construye en los espectáculos en vivo de las murgas, ya que sólo podía constituir el corpus de análisis con material registrado, es decir, textos escritos, videograbados o grabados. Como en todo análisis discursivo hay efectos de sentido que se pierden y, en este caso en particular, parte de ese sentido irrecuperable radica —precisamente— en los rasgos efímeros de las actuaciones y desaparece con el registro o grabación.

Viajé en los años 2000 y 2001 a Montevideo, para presenciar y obtener el registro de la mayor cantidad posible de actuaciones. Finalmente, realicé el análisis sobre:

- La asistencia a varias actuaciones completas e incompletas realizadas por las murgas en tablados y en el Teatro de Verano, completada con la toma de apuntes.
- Videograbaciones de algunas de esas actuaciones registradas personalmente con una cámara familiar en tablados y en el Teatro de Verano.
- Copia de programas televisivos realizados por el canal municipal TV Ciudad sobre las murgas y sus espectáculos.
- Discos compactos, cassettes y videos de algunas actuaciones, editados por las murgas (caso de Contrafarsa) y por el diario La República.
- Libretos con las letras de las actuaciones, editados por las murgas Diablos Verdes, Araca la Cana y Reina de la Teja.
- Recopilaciones de letras anteriores a los carnavales 2000 y 2001, obtenidas de la bibliografía consultada.
- Un detalle de estas fuentes se consigan en la pág. 125.

El segundo desafío era teórico, y radicaba en ubicar aquellas teorías que mejor dieran cuenta de la construcción del sentido en la murga y que a la vez fueran compatibles, combinables y no contradictorias entre sí. Y, finalmente, el tercero se vinculaba con el hecho de presentar un trabajo sobre un fenómeno en gran parte desconocido en Mendoza.

Así —en virtud de estos tres desafíos y de los objetivos que me planteaba en el proyecto— las observaciones, lecturas y análisis realizados sobre el corpus y la bibliografía culminaron en este producto final, redactado de la siguiente manera:

El capítulo 1 resume algunas consideraciones teóricas generales. No se trata de un marco teórico exhaustivo, ya que las distintas categorías teóricas y operativas se precisan en cada capítulo del trabajo. Pero sí se definen allí posiciones teóricas generales sobre el trabajo y el objeto de estudio.

El segundo capítulo está dedicado al carnaval. En él se realizan una serie de notas sobre la historia de los últimos dos siglos, buscando aquellos elementos que anunciaban características actuales; se lo describe tal como es actualmente y se lo define como espacio semiótico o de construcción de sentido.

El tercer capítulo es el primero dedicado a la murga. Por lo tanto, se introduce el fenómeno y se realiza su descripción a través de algunas de las convenciones. También se realizan algunas consideraciones sobre su origen e identidad.

En el cuarto capítulo se define a la murga como un género discursivo, y en función de esa definición se da cuenta de una serie de rasgos de los espectáculos: cómo narran, cómo argumentan y cómo despliegan textualmente la instancia de enunciación.

Los capítulos 5 y 6 están relacionados, ya que en los dos se analizan las relaciones dialógicas, los distintos mecanismos a través de los cuales la murga debate con otros textos y discursos. En el quinto, se observa funcionando la intertextualidad. El sexto está dedicado a la comicidad, especialmente a los procedimientos humorísticos basados en juegos verbales (ironía, parodia).

Finalmente, en el último capítulo, y a partir de ciertos conceptos del semiótico ruso Iuri Lotman, se describe el modelo de la murga según su propio lenguaje de autodescripción.

CAPÍTULO 1

1. CONSIDERACIONES TEÓRICAS GENERALES

MURGA COMO OBJETO SEMIÓTICO

La opción por la semiótica como disciplina para realizar este trabajo implica analizar a la murga en tanto productora de significados sociales. Dice Wertsch, al explicar las intenciones de Bajtín y otros semióticos rusos: "... se centraron en las formas en que el lenguaje y otros sistemas semióticos pueden usarse para **producir significado**, especialmente el significado mientras da forma a la acción humana." (Wertsch, 1993: 87. El destacado es mío)

Esto implica que estudiaremos a la murga como productora de significado, no como objeto artístico, estético o sociológico. Pero de ninguna manera consideramos que la murga no sea también un objeto estético, artístico y sociológico, y que para dar cuenta de algo así como su "totalidad" como fenómeno también hacen falta dichos enfoques.

Asumir el punto de vista semiótico (como todo punto de vista teórico, en realidad) supone aceptar que va a estudiarse un objeto teórico, no el objeto real. Esto es, que intentaremos dar cuenta de tan sólo **una parte** de la murga como práctica social, y esa parte son sus aspectos discursivos. Pero no supone embanderarse en una postura que niegue la existencia de lo real empírico, sino optar por buscar ciertas explicaciones de ese real a partir de un objeto teórico, construido, descrito y analizado según un modelo también teórico.

Esta aceptación de las limitaciones de la mirada teórica supone establecer también que de ninguna manera se pretende explicar el fenómeno semiótico de la murga en su totalidad. Y que necesariamente habrá elementos significativos que se nos escaparán. El significado es engañoso, como dice Helbo, y debemos aceptar los límites de nuestro análisis:

No hay una lectura global, sólo múltiples aproximaciones interpretativas que necesariamente ignoran una parte más o menos importante de su objeto. El reduccionismo semiótico debe, por lo tanto, tener en cuenta los elementos no-interpretables en los confines de su espectro investigativo. (Helbo, 1989: 65)

SEMIOFERA, DISCURSO Y TEXTO

Estudiar la murga como objeto semiótico, o productora de significaciones sociales, no significa concebirla en su inmanencia, sino integrando una **esfera semiótica** o, según los conceptos de Iuri Lotman, una **semiosfera**. Según este autor ruso, tradicionalmente, en los estudios semióticos, tanto en la tradición peirceana como saussureana, hubo la tendencia a aislar los elementos, a estudiar el signo aislado o el acto comunicacional aislado. En consecuencia, el acto comunicacional de intercambio signico pasó a verse como modelo de la lengua natural y los modelos de las lenguas naturales como modelos semióticos universales. (Lotman, 1996)

Este enfoque respondía a la ley científica de ascender de lo simple a lo complejo. Eso fue bueno en una etapa, dice Lotman, pero tiene un peligro y es considerar que una conveniencia analítica (la comodidad del estudioso) es una propiedad ontológica del objeto, cuya complejidad queda reducida a una suma "*de objetos simples*" (Lotman, 1996: 22).

Hoy, continúa diciendo Lotman, las últimas investigaciones semióticas nos recuerdan que no existen sistemas semióticos precisos, unívocos, aislados; su separación responde a una necesidad heurística del analista. En verdad, los sistemas funcionan "*sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización*": una semiosfera.

Aunque el espacio de la semiosfera es abstracto, su concepto no es metafórico: la semiosfera funciona como un espacio cerrado en sí mismo: "*Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información*". Más que a un edificio constituido por distintos ladrillos (textos y lenguajes), la semiosfera puede equipararse a un mecanismo único, donde sólo su existencia general hace realidad cada acto signico particular. "*Así como pegando distintos bistecs no obtendremos un ternero, pero cortando un ternero podemos obtener bistecs, sumando los actos semióticos particulares, no obtendremos un universo semiótico*" (Lotman, 1996: 24).

La semiosfera tiene dos rasgos distintivos. En primer lugar, su **carácter delimitado**. Por lo tanto, se diferencia del espacio extrasemiótico que la rodea, al que se vincula mediante la frontera semiótica: "*suma de los traductores 'filtros' bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada*." (Lotman, 1996: 24) Como la semiosfera es cerrada, para que ingrese un texto de afuera éste debe ser traducido a algún lenguaje interno, se deben semiotizar los hechos no semióticos.

La frontera tiene una importante función estructural dentro de la semiosfera: es el mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y viceversa. Por lo tanto une dos esferas de la semiosis, pero a la vez las separa, si pensamos en la autoconciencia semiótica, en la autodescripción: "*Tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas. Esto hace acentuar al carácter absoluto de la línea con que la esfera dada está contorneada*." (Lotman, 1996: 28). La frontera es la zona de la semiosfera en que los procesos semióticos son más acelerados, más activos que en el núcleo. Allí se pueden valorar positivamente las "no-culturas" externas, que en el núcleo se valoran negativamente ("los bárbaros"). Es, por lo tanto, una zona de la esfera semiótica adecuada para los intercambios intertextuales.

El segundo rasgo de la semiosfera es la **irregularidad semiótica**. En el espacio semiótico coexisten varias estructuras nucleares. Cuando una de ellas ocupa un espacio dominante y además se autodescribe, *"segrega un sistema de metalenguajes con ayuda de los cuales se describe no sólo a sí misma, sino también al espacio periférico de la semiosfera dada, entonces encima de la irregularidad del mapa semiótico real se construye el nivel de la unidad ideal de éste"* (Lotman, 1996: 29).

La no homogeneidad estructural del espacio semiótico favorece su dinamismo y es uno de los mecanismos de producción de nueva información. Pero *"la creación de autodescripciones metaestructurales (gramáticas) es un factor que aumenta bruscamente la rigidez de la estructura y hace más lento el desarrollo de ésta."* (Lotman, 1996: 30)

Según estos conceptos, consideraremos a la cultura uruguaya actual como una semiosfera, y al carnaval como una zona de la frontera de dicha esfera semiótica. Se trataría de una esfera particular pero no de una "isla" al estilo del carnaval medieval que, al decir del propio Lotman, tenía una función desreguladora dentro de las costumbres altamente reguladas de la Edad Media (Lotman, 1979).

Planteamos considerar a la esfera semiótica de la cultura y el carnaval uruguayos, además, como fenómenos sociales. Ya que, como plantea Eliseo Verón, *"toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas"*. Y además, según el mismo autor, *"todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos micro o macrosociológico)." (Verón, 1987: 125)*

La manera de estudiar lo social en el sentido y el sentido en lo social, es a través de los discursos sociales o formaciones discursivas. Los discursos sociales (o la producción social de sentido) se materializan en productos, en textos, en, como dice el propio Verón, *"configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etc...) que son fragmentos de la semiosis"*. (Verón, 1987: 127).

Esos **fragmentos de la semiosis o textos**, no son exclusivamente verbales. Consideraremos al texto como *"cualquier conjunto coherente de signos"*, no solamente verbal (Bajtín, 1982: 294) y, al decir de Lotman, no como *"la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes"*. La complejidad del texto supone un uso también complejo: *"En vez de la fórmula 'el consumidor descifra el texto', es posible una más exacta: 'el consumidor trata con el texto'. Entra en contactos con él."* (Lotman, 1996: 82)

La intención de este trabajo, entonces, será buscar, descubrir, definir elementos del discurso carnavalero en textos (actuaciones, letra, músicas) de un género discursivo propio de esa esfera semiótica: la murga. O, dicho de otra manera, encarar una descripción de la esfera del carnaval para después centrar el estudio en la murga como género (semiótica sincrética con varios códigos en interacción) y como expresión discursiva y comunicativa en cuyos textos se construyen, circulan y se reconocen socialmente diversos significados.

Veremos que hay ciertas características formales típicas (no necesariamente invariantes) propias de ese género, y, que a su vez, los nuevos textos que se producen van modificando el género.

Cuando busquemos los rasgos característicos del género, no estaremos afirmando que existe una "esencia natural" en él, sino que dichos rasgos se van construyendo históricamente y se expresan en continuas y variadas significaciones. Por cierto, esta postura se mantiene en forma de tensión con la necesidad –casi una obsesión– que existe en el campo carnalero uruguayo de establecer una "esencia" (es la palabra más usada para hablar de la identidad del fenómeno y sus géneros) carnalera y murguera. La "gente de carnaval", el público más tenaz, los cronistas, etc., no dejan de discutir año a año si algo "es carnaval" o no, o si "eso es murga" o no. Muchas renovaciones en el género son admitidas si se las vincula con el pasado o, si algunos años después de haber aparecido, se olvida su origen reciente y son reconocidas como viejas y arraigadas características.

En definitiva: para estudiar lo real-social, nos planteamos estudiar el discurso carnalero-murguero integrado a la semiosfera cultural. Y para estudiar el discurso, nos proponemos abordar un determinado tipos de textos: las actuaciones de las murgas del cambio de siglo XX al XXI. Porque, como dice Verón, todo lo social es significativo, y todo sentido es social. Y porque, como dice Bajtín, para estudiar al hombre hay que estudiar sus producciones textuales:

*"El texto es la realidad primaria y el punto de partida para cualquier disciplina del campo de las ciencias humanas. (...) Partiendo de un texto, todos ellos adoptan direcciones varias, recortan trozos heterogéneos de la naturaleza, de la vida social, de la psiquis, de la historia, uniéndolos mediante relaciones de sentido o causales, mezclando evaluaciones con constancia de los hechos. Es necesario pasar del señalamiento del objeto real a una nítida delimitación de los objetos de una investigación científica. **El objeto real es el hombre social que habla y se expresa también con otros medios. No hay posibilidad de llegar a él y a su vida (su trabajo, su lucha, etc.) sino a través de los textos sígnicos creados o por crear.** (...) En todas partes encontramos un texto real o posible y su comprensión. La investigación se convierte en interrogación y plática, o sea en diálogo (...) Estudiando al hombre, en todas partes buscamos y encontramos signos y tratamos de comprender su significado."* (Bajtín, 1982: 305. El destacado es mío)

CAPÍTULO 2

2. CARNAVAL, O EL MUNDO AL REVÉS

Es una tradición que la fuente principal o el punto de partida a la hora de hablar de culturas populares y de carnaval en particular sea la obra de Mijail Bajtín, *Cultura Popular en el Edad Media y el Renacimiento*. Y aunque haya quedado lejos esa época, la mayoría de los análisis de las prácticas culturales populares modernas parten de los conceptos de Bajtín.

El carnaval medieval era, según nos explica este autor ruso, un **espacio donde los roles sociales se invertían, donde se construía un mundo al revés**. Durante las prácticas carnavalescas el pueblo *"temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia."* (Bajtín, 1987: 15) Todas las prácticas y acciones carnavalescas, estaban atravesadas por algunos ejes fundamentales:

- a. Una **concepción del mundo distinta a las de las fiestas oficiales** y del trabajo, en la medida que trasciende las normas y valores dominantes, promueve la exaltación de valores humanos ideales y una visión del mundo a través del juego.
- b. Una **concepción cíclica del tiempo** que incluye la muerte y la renovación, la crisis y el renacimiento.
- c. Una **concepción particular de la comicidad**: la risa es general (del pueblo), universal (incluye a todos los participantes, actores y público) y ambivalente (niega y afirma, es burla y sátira). Tiene además un carácter utópico ya que va en contra toda concepción de superioridad: el pueblo se ríe también de sí mismo.

Se trataba de un momento donde se desarrollaba la inversión de roles: se eliminaba cualquier distancia y jerarquía social desigual, se producía un nuevo modo transitorio de relación entre la gente. Se instalaban las disparidades carnavalescas o conceptos bipolares en representaciones y demás actividades, por ejemplo entre lo sagrado y lo profano, lo grande y lo pequeño, lo sabio y lo estúpido, etc. En la imagen carnavalesca, estos dos polos de las antítesis, estos contrarios, no se oponían sino que se unían, se reflejaban, aun al tratarse de valores abstractos: nacimiento y muerte, juventud y vejez, trágico y cómico.

También eran comunes las profanaciones: obscenidades, parodia de textos, sacrilegios, etc., que suponían también la inversión de los valores religiosos dominantes en el mundo teocéntrico de la Edad Media. Este carnaval medieval **no se representaba ni se contemplaba, sino que se vivía, no había diferencia entre actores y espectadores.**

Bajtín enmarca estas prácticas carnavaleras dentro de una serie de prácticas culturales opuestas de alguna manera a la cultura oficial feudal, seria y religiosa. Estas prácticas aparecían vinculadas y combinadas entre sí. Además de las formas y rituales del espectáculo cómico-carnavalero, habla de la existencia de obras cómicas verbales, incluyendo parodias, orales y escritas, en latín o lengua vulgar y de diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero: insultos, lemas populares, etc.

Algunos ingredientes de aquel carnaval antiguo del que habla Bajtín estaban presentes en los carnavales montevidianos de la época de la Colonia y durante casi todo el siglo XIX. Por ejemplo, se realizaban juegos de "agua" y otras sustancias; los habitantes de la ciudad salían a realizar acciones prohibidas el resto del año; las clases sociales se mezclaban durante los festejos; éstos estaban pobremente institucionalizados, etc.

Sin embargo, como bien dice la historiadora Milita Alfaro, ese mundo al revés que el carnaval preconizaba no supone, por lo menos en estas épocas más recientes y en estas latitudes, una transformación verdadera de las relaciones sociales del resto del año, *"sino más bien de la recomposición metafórica de ciertos elementos y de ciertas relaciones de ese mundo"* (Alfaro, 1998: 21). Si hubo algo de este "mundo al revés" en el carnaval uruguayo, con los años se fue haciendo discursivo, simbólico y espectacular.

2. 1. APUNTES DE HISTORIA DEL CARNAVAL URUGUAYO

2. 1. 1. EL JUEGO UNIVERSAL DEL VIEJO CARNAVAL

Según Alfaro, el carnaval montevidiano del siglo XIX era todavía un carnaval *"vivo"*, una fiesta donde se producía efectivamente una inversión, no en términos discursivos sino reales (Alfaro, 1991). Esta historiadora califica a dicho Carnaval como *"heroico"* o *"bárbaro"*, utilizando categorías del también historiador José Pedro Barrán¹.

En el carnaval colonial y durante las primeras décadas de historia independiente del país, el ambiente lúdico ganaba la calle. Se expresaba más que nada en juegos de agua (limpia o "impura", léase orina) y peleas con huevos. Las familias —patricias y modestas— acechaban desde sus casas el paso de otros transeúntes para tirarles proyectiles varios, o se

¹ En su "Historia de la sensibilidad en el Uruguay", José Pedro Barrán establece una clave interpretativa que afirma que a partir de mediados del siglo XIX se produce una transición en el Uruguay de una mentalidad "bárbara" (no en el sentido sarmientino sino como sinónimo de lúdica, con el protagonismo de la sensibilidad y la sexualidad) hacia otra "civilizada", pautada por el disciplinamiento.

perseguían por las azoteas y veredas. La prensa de la época relata fiestas que incluían por igual a las diversas razas y clases sociales que componían la población y donde las mujeres tenían un rol protagónico.

Según José Pedro Barrán, los festejos carnavaleros del siglo XIX se caracterizaban por su universalidad y ausencia de límites temporales: no sólo participaba la sociedad entera, sino que lo hacía en una larga fiesta que comenzaba en nochebuena y continuaba con los bailes del 31 de diciembre y los "candombes de negros" del 6 de enero. Barrán consigna tres formas fundamentales en que se realizaban los festejos de aquel carnaval viejo: los juegos de agua (prácticamente universales, y que incluían otras sustancias y materiales además del agua); el disfraz y la máscara; y la transgresión de los roles sociales y de género en una sublevación temporal de los oprimidos. (Barrán, 1989)

Sin embargo, a pesar de que estas prácticas eran tan disímiles de las actuales, ya había varias características que anticipaban el discurso y las prácticas del carnaval moderno, iniciado a fines del siglo XIX e institucionalizado durante todo el siglo XX:

A. Expansión temporal del carnaval. En 1850 hay indicios de que los festejos carnavaleros montevidEOS se adelantaban y se prolongaban más allá de los tres días de desenfreno pautados por el calendario católico, por ejemplo con bailes durante todo el mes de enero. Y será ya a fines del siglo XIX, con la creciente profesionalización y espectacularización del carnaval, que las actuaciones en los tablados se prolongarán durante **varias semanas**, los ensayos comenzarán en enero y los fallos de los concursos se extenderán hasta marzo.

B. Por otra parte, el carnaval iría adquiriendo características propias de una **actividad compleja con rasgos mercantiles**: venta de máscaras, disfraces y otros artículos carnavaleros (bombas para agua de papel, jeringas de goma, tubitos de olor), y circulación de periódicos carnavaleros con las letras de las agrupaciones, información y publicidad.

C. Pero el rasgo más anticipatorio del carnaval actual es la existencia, desde mediados de siglo con su consolidación hacia 1870, de **comparsas y otras formas artísticas espectacularizadas**. En 1867 las agrupaciones eran una docena en Montevideo, pero ya en 1872 se registran 54. Algunas de ellas estaban vinculadas a tradiciones hispánicas (como las estudiantinas): *"Por ejemplo, en 1842, la prensa registraba el entusiasmo despertado por una comparsa en traje valenciano que amenizó varias reuniones con sus bailes, cantos y música"* (Alfaro, 1991: 63). Y otras, las más apreciadas popularmente, eran las comparsas de negros, con coreografías y ritmos probablemente de origen africano² fusionados con elementos culturales blancos.

La ausencia de registro —que se limita a unos pocos fragmentos de las letras— y la pobreza de muchas de las crónicas periodísticas de la época dificultan el actual conocimiento de las características de aquellas comparsas. Pero ciertos indicios permiten considerarlas como antecedentes directos de las actuales agrupaciones carnavaleras, inclusive de las mismas murgas —a pesar del mito ampliamente aceptado en el campo carnavalero de la actualidad de que "la murga vino de Cádiz en 1909" (ver Capítulo 3). Entre esos indicios están:

- **El canto como código dominante**, con músicas tomadas de zarzuelas de la época y con letras que podían utilizarse para **la denuncia y la crítica social**.

² Como aclara la misma historiadora citada, hay insuficiencia de fuentes para comprobar el origen de las comparsas negras.

Por ejemplo, en 1872, la comparsa Raza Africana denunció la discriminación que existía veinte años después de la abolición de la esclavitud (citado en Alfaro, 1991: 67): *"Porque natura / puso en nosotros / como la noche / negra la faz, / somos cual parias / para los blancos / y nos rechaza / la sociedad"*.

- **Una estructura que podría asimilarse a las actuales de las actuaciones carnavaleras.** Por ejemplo, en 1870, Pobres Negros Orientales incluían en su actuación tres danzas, dos tangos y una despedida (también citado por Alfaro, 1991: 66)
- **Una diversificación de propuestas, posible antecedente de las actuales categorías carnavaleras.** Existían estudiantinas, **comparsas de negros**, comparsas de señoritas, comparsas de baile, comparsas líricas (que interpretaban los coros de las óperas de moda) y **comparsas críticas, dedicadas a la denuncia social.** (Alfaro, 1991: 69)
- **Parodia y sátira de otros discursos y prácticas sociales.** Por ejemplo, en 1870, Los Misteriosos parodiaron al ejército y en 1869, la Comparsa Fomentista a los especuladores que realizaban negocios inmobiliarios en una ciudad que comenzaba a expandirse. (Alfaro, 1991: 70)
- **La política como tópico principal para la sátira y la parodia.** Ya en 1832 una mascarada caricaturizaba las inclinaciones pro-brasileras del presidente Rivera y sus seguidores. Y en 1871, los Oportunos criticaban de esta forma una elección fraudulenta: *"Criarán pelos las ranas / y las mulas tendrán cría / y extraerá la cirugía / las muelas sin dar dolor, / cuando el pueblo soberano / triunfe en las elecciones, / cuando no haya compadrones / ni revolver elector."* (Alfaro 1991:82)

2. 1. 2. EL ANTERIOR CAMBIO DE SIGLO: DEL JUEGO AL CANTO

Hacia las últimas décadas del siglo XIX se produce una transición entre aquel antiguo carnaval "bárbaro" hacia otro civilizado o disciplinado. El cambio se produce, según Alfaro, *"en el marco del primer impulso modernizador que atraviesa los más diversos ámbitos de la vida nacional en las últimas décadas del siglo XIX."* (Alfaro, 1998: 14)

La transición comenzó en el carnaval de 1873, cuando se produce por primera vez un desfile de comparsas a través de las calles de la ciudad. Además, ese año, un edicto policial comenzaba a prohibir las guerrillas de agua y otros materiales. Diversas crónicas periodísticas festejan los cambios: *"es como si la sociedad hubiera descubierto de golpe la panacea de la 'civilización' y hubiera resuelto ser 'civilizada' con la misma desmesura con que hasta ayer había sido 'bárbara'."* (Alfaro, 1998: 17).

Aunque la transformación haya tenido marchas y contramarchas, y los violentos juegos de agua reaparecían cada tanto (o eran añorados por los cronistas), el Carnaval comenzaría a desarrollar su fase civilizada pautada por el *"afán del patriciado de apropiarse de la fiesta"* (Alfaro, 1998: 51): desfiles sólo por las calles previstas y adornadas, en lugar de comparsas callejeras sin planificación; elegantes bailes de disfraces en lugar de sencillas mascaradas; serpentinas y agua perfumada en lugar de huevos y bombas de agua u orina.

Muchos de las características de ese carnaval "disciplinado" han desaparecido, pero otras preanuncian el actual carnaval. Todas se reúnen entorno a un eje fundamental: **el paso del viejo carnaval lúdico al nuevo carnaval espectacularizado, con un creciente presencia de las comparsas artísticas.**

Como muy bien expresa Alfaro, la espectacularización significó el cambio de un carnaval "vivido" a otro bailado pero **fundamentalmente "cantado" (y por consiguiente, "hablado")**, *"donde la inversión del mundo y toda la simbología de la fiesta pasa cada vez menos por 'hacer' y cada vez más por 'decir' (y por escuchar lo que otros dicen)." (1998: 216.* El destacado es mío).

Esa **temprana y permanente presencia hegemónica del lenguaje verbal en el carnaval montevideano** comienza a confirmar la hipótesis planteada en la Introducción: que estamos ante un discurso carnavalesco fuertemente simbólico, arena de debates racionales propios de prácticas donde impera la palabra (el código verbal).

De la exhaustiva descripción de los festejos carnavalescos entre 1873 y 1904 realizada por Alfaro en la Segunda Parte de su obra *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*, hemos extractado aquellos elementos que, como los que ya señalamos del carnaval "heroico", sobreviven aún hoy o son antecedentes de rasgos actuales:

A. Profesionalización de la fiesta: se va conformando un ambiente especializado en torno al carnaval, que puede ser descrito en términos de "campo"³.

Alfaro señala la presencia en esa época de *"verdaderos 'profesionales' de la fiesta, entre los que se destaca la figura pionera de Julio Figueroa, singular personaje en el que confluyen el periodista, el publicista, el letrista de Carnaval y el promotor de mil iniciativas y eventos..." (1998:55).*

La creciente profesionalización era criticada por algunos comentaristas, como el que en La Tribuna del 26 de febrero de 1879 afirmaba con nostalgia: *"se han terminado las comparsas improvisadas en familia donde salía hasta la abuelita y hoy triunfan las agrupaciones carnavalescas sometidas a un reglamento y a las disposiciones de un director."* (citado por Alfaro, 1998: 222).

Continúa fortaleciéndose, entonces, la articulación entre la fiesta y determinados intereses comerciales. En 1889 aparecen carros publicitarios en los desfiles, y hay testimonios de que los festejos se vuelven atracción turística para visitantes argentinos. Sin embargo, todavía no existían premios en dinero ni actuaciones remuneradas para los integrantes de las comparsas.

³ El campo es una de las categorías acuñadas por Pierre Bourdieu para analizar lo social junto a la de "habitus" y "capital". Puede definirse como una red o configuración de relaciones entre posiciones definidas objetivamente. Se trata de una noción que permitiría superar la de estructura. Analizar lo social en términos de campo, permite comprender juntos el contexto social y una producción simbólica cualquiera, por ejemplo científica, artística o pedagógica. Cada una de estas esferas (denominado "campo científico", "campo artístico", etc.) conforma una suerte de universo que incluye a las personas e instituciones que producen y reproducen, en estos casos, la ciencia, el arte, o la educación. En cada campo, dice Bourdieu, se generan leyes sociales más o menos específicas, y cada uno es un campo de fuerzas y un campo de luchas que establece sus fronteras y las exigencias para el ingreso. Cada campo tiene una autonomía diferente en relación a las leyes sociales generales, y esta relación se va modificando históricamente.

B. Organización de concursos o torneos oficiales de agrupaciones o comparsas; y rivalidades causadas por la distribución de los premios.

En 1874 surge el primero de dichos concursos, que se generalizan a partir de los años 90, organizados por comisiones vecinales, clubes y confiterías. Ya eran comunes los cuestionamientos a los fallos: en 1881, la comparsa Nación Lubola rechazó el tercer puesto por considerarlo humillante; en 1890, durante el primer concurso organizado por un tablado vecinal hubo una pelea entre los integrantes de Los Charrúas Civilizados y Los Zuavos Uruguayos a propósito de cuál había sido más exitoso durante el Carnaval.

Los concursos eran una iniciativa de las comisiones que organizaban los tablados vecinales. Ya existían discriminación por rubros, aunque había menos cantidad que en la actualidad: en 1890, en el tablado Saroldi, primer escenario barrial estable, un jurado de 3 personas evaluaba la letra de las comparsas y otro la música. En 1894, en el mismo tablado, los rubros evaluados y premiados eran: canto, música, traje y letra.

C. Presencia de conjuntos vinculados a los sectores populares.

Se trata de comparsas con una integración socialmente diferente a la del carnaval "heroico" propio de las décadas anteriores, cuando habían sido los jóvenes de las clases dirigentes los que integraban mayormente las agrupaciones.

En el Carnaval de 1874 aparece el conjunto Los Hijos del Pueblo, a quienes un periódico califica como "*jóvenes obreros, modestos y decentes*" (citado por Alfaro, 1998: 117). Y a fines de siglo proliferan las comparsas de trabajadores o provenientes de barrios populares. La extracción popular queda documentada en los títulos de las agrupaciones, como Los Canillitas, Los Hijos del Trabajo, Obreros sin trabajo, La crème de Peñarol, etc.

Pero además, esta autoidentificación popular aparece en las letras de los propios conjuntos. En 1902, los Obreros del Puerto cantaban en su presentación: "**Can-tad operarios** al célebre puerto / que traga millones en puros proyectos / y al cual ya lo llama la prensa y el pueblo / puerto de la coima del millón y medio". (citado por Alfaro, 1998: 118)

D. Consolidación de la presencia del candombe en el Carnaval a través de las comparsas de negros o de lubolos (= blancos pintados de negros).

El candombe, como ritmo y ritual identificador de la cultura negra en el Uruguay, se remonta a los años de la Colonia y continúa después de la Independencia y de la abolición de la esclavitud en 1853. Dicha música no se circunscribía por supuesto a los días de carnaval, y había sufrido permanentes persecuciones por parte de las clases hegemónicas. En 1807, el gobernador Elío prohibió los candombes dentro y fuera de la ciudad, y en 1816, el Cabildo de Montevideo sólo autorizaba "*los bailes conocidos con el nombre de tangos*" fuera de la ciudad, en las tardes de los días de fiesta y hasta la puesta de sol (Alfaro, 1998:146). Hay referencias de su presencia en carnaval a partir de 1832, y a partir de esa década proliferan las comparsas de negros (como Esclavos Cubanos, Hijos de Angola, Unión Oriental, etc).

Habría sido a partir de 1890 que se impone el tamboril como instrumento fundamental en estas comparsas. Y si bien se había ganado el apoyo del público, el candombe siguió siendo rechazado por algunos sectores que defendían aquel nuevo carnaval galante y civilizado. Al menos eso opina un cronista del periódico El Heraldo de 1894: "*Los negros ya no pegan en este Carnaval elegante donde el 'esprit' ha comenzado a reemplazar al chiste grosero y bruto*".

U otro de Montevideo Noticioso que en 1891 deplora "*el martirio de los tamboriles*" o "*el fastidioso espectáculo de la negrada polvorienta y sudorosa que arrastra por las calles los jirones del Carnaval, al son de una música (léase ruido) tan monótona como destemplada.*" (citados en Alfaro, 1998: 153)

E. Idealización de los carnavales de antes y la consecuente construcción del mito del carnaval pasado.

Ya a fines del siglo XIX se recordaban con añoranza los viejos carnavales, lo que contribuyó a otorgarle características míticas al fenómeno. Escribe en el diario La Razón, en 1883, el cronista Daniel Muñoz: "*¡Oh! ¡los buenos tiempos! Ya se fueron para no volver. Ahora todo es mezquino y raquíptico (...) Ya no se ven aquellas comparsas heterogéneas, formadas por acumulación en torno de un acordeón, sin conocerse los unos a los otros (...) no hablemos para nada de estos carnavales chirles de ahora en que no hay nuevos, ni bombas, ni jarros de agua...*" (en: Cipriani, 1994:23)

Funcionaba así, ya en aquel entonces, una mirada nostálgica con respecto al carnaval que perdura hasta la actualidad. Aunque lo que se añore cambie sustancialmente con el paso de los años, "*lo cierto es que desde hace más de un siglo, los uruguayos —o un número significativo de ellos— venimos sintiendo que 'carnavales eran los de antes' sin que importe especificar los de cuándo (...)*". Parece entonces comprobarse que "*el 'antes' refiere esencialmente a un tiempo imaginario, a un pasado mítico donde los relatos contruidos por la memoria colectiva nos devuelven a la infancia y a la juventud.*" (Alfaro, 1998: 168. El destacado es mío.)

F. Politización del carnaval.

Las comparsas de la época (época de enfrentamientos electorales pero también de guerras civiles) destinaban gran parte de sus parodias o sus sátiras a marcar posición a favor o en contra de las distintas posturas políticas en pugna en el país.

Las letras carnavalescas eran ya entonces terreno para los debates, sin que existiera una postura monolítica, de transgresión o de adaptación a los poderes hegemónicos en el momento. Por ejemplo, en el Carnaval de 1894, pocos días antes de las elecciones, cantaba la Sociedad San Joaquín una clara crítica al gobierno de entonces:

Brindemos orientales / brindemos con alegría / que al autor de nuestros males / ya le quedan pocos días. / Quieren nombrar sucesor / que le sirva de pantalla. / ¿Dónde se ha visto, señor, / un bribón con más agallas? / Con sus planes financieros / y con todos sus sermones / se ha comido los millones / y nos ha dejado en cueros. / Brindemos compañeros / que el día ha de llegar / que el pan de cada día / llevemos al hogar (citado por Alfaro, 1991: 204)

Sin embargo, sucede lo contrario en el carnaval de 1897, que, según denuncias de la época, había sido tan manipulado por el oficialismo que un carro desfiló en el corso con un cartel que decía: "Este carruaje no lo paga el gobierno". La Sociedad Amigos Unidos alababa así al gobierno de turno: "*Hoy la patria orgullosa tenemos / llena al fin de prosperidad / y por ella un brindis patriota / ofrecemos en el carnaval. / Su progreso, sus artes e industria / enaltecen tan grande ideal / que mantiene bien vivo en el pecho / todo hijo del suelo oriental.*" (citado por Alfaro, 1998: 208)

G. Establecimiento de los tablados barriales como espacios privilegiados para los festejos carnavalescos.

El primer tablado en Montevideo dataría de 1823, cuando se instaló en la Plaza Matriz un escenario rodeado de sillas para los espectadores más distinguidos de la ciudad y actuaron "*varias comparsas dentro de un programa de fiestas públicas que incluía además corridas de toros*" (Cipriani, 1994: 57).

Pero fue a partir de la última década del siglo XIX *"que el tablado se incorporó definitivamente al imaginario carnavalesco de los montevideanos"*. (Alfaro, 1998: 229) En 1890 se inaugura el Saroldí, primer tablado barrial estable, y en 1903 ya hay 22 en todo Montevideo.

H. Categorización inicial de las comparsas.

Esta tendencia ya había comenzado en las décadas anteriores. Pero ahora los propios integrantes o los cronistas especializados impulsan la creación de categorías para los concursos. En el marco de una pugna por consolidar el candombe, las comparsas lubolas emiten un comunicado en 1903 donde se niegan a concurrir a tabladitos donde no se ofrecían dos clases de premios, uno para negros y otro para blancos. Y en 1899, en "El Siglo" un periodista proponía establecer premios diferenciados para las comparsas humorísticas, las criollas y las que representaran costumbres históricas.

2. 1. 3. NOTAS SOBRE LOS ÚLTIMOS CIENTO AÑOS

Espacios

Algunos de los espacios privilegiados del carnaval de principios de siglo XX fueron los **corsos callejeros**. En 1909 se registraron 322 comparsas, 80 en carros alegóricos (Carvalho Neto citado por Cipriani, 1994)

Otro espacio eran los **tablados**. A mediados de siglo, aumenta notoriamente la popularidad de estos escenarios callejeros. En 1944 había 85 tabladitos y 99 conjuntos inscriptos en Montevideo. En 1954 se inscriben 121 tabladitos y 64 conjuntos. Pero quizás su número era mucho mayor si se agregan los escenarios no registrados oficialmente. Según Víctor Soliño, en 1930 habría habido 400 tabladitos en todo Montevideo (en: Cipriani, 1994) Por supuesto que se trataba de espacios muy diferentes a los actuales escenarios comerciales, mucho más precarios y con una asistencia de público de carácter más local que la actual⁴.

Finalmente, los **bailes**. Según algunas crónicas, fueron la mayor atracción carnavalesca de la década del 20. Se realizaban en cines, teatro y clubes del centro y de los barrios; hasta en el Teatro Solís. Actuaban grupos musicales que interpretaban foxtrot, tangos, molingas y pasodobles. Las personas asistían disfrazadas y se realizaban concursos de baile. Con el paso del tiempo estas fiestas de carácter más privado fueron perdiendo fuerza ante los otros dos espacios: los corsos callejeros y los tabladitos.

Categorías

⁴ Además, a pesar de su precariedad, los tabladitos podían convocar a gran cantidad de personas de espectadores si la ocasión lo merecía. Durante el Carnaval de 1930, la Troupe Oxford presentó la hoy famosa canción "Adiós mi barrio", con letra de Víctor Soliño y música de Ramón Collazo. Soliño relata así el hecho: *"El 27 de febrero, antes que se iniciara el desfile carnavalesco, en un tablado que se levantó a la altura de Ciudadela y la Rambla, con tabloncitos y tanques que prestó la Compañía del Gas, sobre la vieja muralla y cara al mar, la Oxford estrenó oficialmente 'Adiós mi barrio', ante un público de más de 5.000 personas, llegado de todos los barrios de Montevideo y desafiando una lluvia pertinaz que no logró apagar el entusiasmo desbordante."*

Cuando las murgas todavía no surgían como una categoría carnavalera y todavía salían como "Máscaras sueltas", eran las **comparsas** y las **troupes** los conjuntos preferidos por el público.

Las "**Comparsas**" llegaron a tener 250 integrantes. Usaban instrumentos de bandas tradicionales e imitaban formas literarias cultas de la época. La historia de las "**Troupes**" se inició en 1922, cuando debutó la Troupe Jurídica, luego denominada Troupe Ateniense (la integraban estudiante de Derecho e hinchas del club Atenas). En 1925 comenzó la Troupe Un Real al 69, y posteriormente la Oxford. Las troupes eran especies de revistas con multiplicidad de instrumentos, cuerpos de baile y grupos vocales.

Otra categoría que se premió oficialmente entre 1920 y 1953 fue la de "**Agrupaciones criollas**", que combinaban la canción, la payada y la danza de origen criollo. Como muestra de "carnaval serio" estaban las "**Rondallas**" (la primera salió hacia 1906), integradas por una treintena de personas, divididas en coro y orquesta. Interpretan nocturno, valsés, mazurcas, brindis y marchas.

En 1934 surge la categoría "**Revistas**", similares a las Troupes pero con menos integrantes. Y en 1936 debutan como categoría las "**Patotas**", conjuntos con libretos de actualidad, similares a las murgas pero con disfraces más sobrios y sin instrumentos de percusión. Entre 1960 y 1968, intervienen en el concurso oficial las "**Escolas de Samba**", con obvias influencias del carnaval brasileiro. Finalmente, continuaban con su popularidad desde el siglo anterior, las "**Comparsas de Negros y Lubolos**" y el candombe como género musical, presente desde la Colonia. También existían desde el siglo anterior, las "**Comparsas de señoritas**". (Cipriani,1994)

Una vez que las murgas comienzan a afianzarse, decae la popularidad de las comparsas. En 1917 se incorpora al Concurso oficial la categoría "**Murgas**", que hasta entonces habían integrado la de "**Máscaras sueltas**" (otra categoría sin demasiadas reglas).

2. 2. BREVE DESCRIPCIÓN DEL ACTUAL CARNAVAL

Actualmente, las actividades carnavalescas montevideanas se desarrollan durante 40 días. Comienzan el primer sábado de febrero, con el Desfile Inaugural, continúan el viernes siguiente con el Desfile de Llamadas y hasta mediados de marzo con las actividades en tablados, corsos vecinales y el Teatro Municipal de Verano.

Alternan en los espectáculos carnavalescos cinco categorías diferentes de agrupaciones: Murgas, Sociedades de Negros y Lubolos, Parodistas, Humoristas y Revistas.

Las **Revistas** tienen entre 18 y 28 integrantes. Realizan cuadros musicales, humorísticos y bailes de naturaleza libre, con una destacada participación femenina.

Los **Parodistas** imitan el argumento de obras de ficción o historias reales. Lo integran entre 15 y 20 hombres, su presentación completa dura alrededor de una hora. Al principio y al final de la actuación realizan bailes de marcada sensualidad y con músicas que provienen de la cumbia o música tropical. A los cuadros centrales se les denominan "parodias". Se trata de una categoría que ha ido adquiriendo una popularidad creciente, sobre todo entre el público joven femenino.

Aunque el término "parodistas" se utilizó por primera vez en 1871 por un conjunto llamado Los Ocurrentes, esta categoría se oficializó recién 73 años después. En 1939, Ramón "Loro" Collazo creó un quinteto de morenos, dentro de la categoría de Máscaras sueltas, que parodiaba canciones estadounidenses de moda. En 1944 nació la categoría parodistas con una concepción diferente a la actual, ya que estaba limitada a tres o cuatro integrantes. En 1948 se subdividió en tres modalidades, de acuerdo a la cantidad de sus componentes, para concluir, en 1950, con su forma actual. **A las canciones se le agregó la parodia de novelas, películas o programas de televisión** que llegaron a durar hasta 40 o 50 minutos, casi lo mismo que una obra teatral.⁵

Los **Humoristas** son, junto a los Parodistas, la categoría más "teatral" del Carnaval. Y una de las más libres, ya que el Reglamento del concurso oficial sólo especifica el carácter cómico de sus actuaciones. Pero a pesar de esta libertad (o en virtud de ella), se trata de una categoría un poco "estancada", con pocos conjuntos que la desarrollen.

La actuación de las **Sociedades de Negros y Lubolos** está basada en el candombe, ejecutado con tres tipos de tamboriles: chico, repique y piano. Aunque actúan en tablados y en el Teatro de Verano, la principal actividad "oficial" de estos grupos se desarrolla durante el desfile de **Llamadas**, cuando todas las comparsas montevideanas inscriptas desfilan por las calles de los barrios Sur y Palermo. Aunque las Llamadas se remontan a la época de la Colonia, oficialmente, el primer desfile convocado por la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) se realizó en 1956. Además de los tamborileros –entre 20 y 50 en cada comparsa– cada agrupación está formada por personajes aparentemente provenientes de tradiciones africanas. Al frente de la comparsa se sitúan los estandartes o emblemas que realizan complicados malabares. Son seguidos por los portabanderas. El gramillero es una de las figuras más atractivas desde el punto de vista coreográfico: representa al médico, que siempre lleva consigo su valija con yuyos y gramillas. Ejecuta templequeantes pasos alrededor de la Mama Vieja. El escobillero es el encargado de barrer con su escobilla los malos designios que acechan y que tratan de ser expulsados por el gramillero. La Mama Vieja camina con una sombrilla, un abanico y una canasta, a veces repleta de humeantes pastelitos. Viste largos trajes y amplias polleras con grandes lunares o pintas.⁶ El cuerpo de baile está compuesto por bailarines y vedettes.

A las **Murgas**, por supuesto, les dedicaremos los próximos capítulos. Digamos brevemente que están integradas por entre 15 y 20 personas, generalmente hombres, que se dividen en un coro y tres instrumentistas que ejecutan los instrumentos de la batería: bombo, platillos y redoblante. El espectáculo que presentan para Carnaval dura alrededor de 45 minutos y varía cada año.

⁵ Fuente: Boletín Electrónico vecinet-notici@s, N° 227, febrero de 2000.

⁶ Fuente: Boletín Electrónico vecinet-notici@s, N° 227, febrero de 2000.

La Intendencia Municipal de Montevideo, junto a Daecpu (Directores Asociados de Espectáculos Carnavales y Populares del Uruguay), organiza todos los años un Concurso Oficial de Agrupaciones de Carnaval, de gran convocatoria. Por ejemplo, en 2001 participaron 50 agrupaciones: 24 murgas, 10 lubolos, 7 humoristas, 5 parodistas y 4 revistas. Las actuaciones para el Concurso se realizan en el Teatro Municipal de Verano "Ramón Collazo". En el 2001 hubo 18 tablados (entre comerciales y "populares", esto es con entrada gratuita o a precios más bajos).

2. 3. EL CARNAVAL COMO ESPACIO SEMIÓTICO

El actual carnaval uruguayo es un conjunto de prácticas simbólicas; aunque la mayoría de esas prácticas son discursivas, otras son "de acción": salir en carnaval, ir al tablado, al desfile, aplaudir, ser hinchas de una murga, disfrazarse, pintarse la cara. Se trata de un espacio semiótico, de producción, circulación y consumo de ciertas significaciones definido por ciertas características generales, en continuo dinamismo, que **hoy** pasan por:

- A. Un tiempo y espacio cíclico —o sea, que retorna cíclicamente—, de características festivas, por lo tanto **diferente al mundo cotidiano**. Esa diferencia no implica necesariamente la inversión de valores como en el carnaval medieval, aunque el "mundo al revés" queda planteada como la **utopía carnavalesca**.

Recitado: *Hay vientos de tragedia que nos llegan / huracanados, grises, tempestuosos. (...) / La humanidad ambula en los caminos / bajo un bosque de ayes y lamentos. Encadenado al hombre ruge el viento / que de nefasta altura se descarga, / no obstante el hombre sigue en movimiento / buscando en las estrellas, la más clara. / De pronto Carnaval, brindando llega. / El viejo cornetín, notas renueva / y un canto libre el hombre está entonando (...)*

Solista: *La vida será / el tañido de una campana*

Coro: *tremolando / con aire de libertad.*

Solista: ***Cortemos el mundo / en iguales rebanadas / como un gran pan.***

Coro: ***Que la vida sea / la mesa que los humanos / compartirán, / será soberana / nuestra realidad / y tendrá más luces / nuestro Carnaval.***

(La Soberana, 1973, Saludo)

- B. Ese **tiempo y espacio está delimitado, no es universal**: se restringe a algunos espacios precisos (la calle para los desfiles, los tablados y el Teatro de Verano), a un hacer determinado (desfile, disfrazarse, actuar en las agrupaciones carnavalescas y asistir como espectadores a los espectáculos) y temporalmente tiene un principio y un fin (aunque se prolonga en el tiempo).
- C. En ese tiempo y espacio se impulsa una modalidad particular caracterizada por **la alegría, la burla, la crítica, la sátira y la parodia**. Dice al respecto Milita Alfaro:

"En términos generales y al margen de coyunturas específicas, la idea de Carnaval evoca una matriz simbólica que apunta básicamente a invertir el mundo y los objetos; a encontrarles una forma nueva de existencia en el tiempo y en el espacio; a juntar lo que normalmente está separado (...); a abolir momentáneamente el mundo oficial de lo serio, de lo inmutable, de lo jerárquico, instaurando en su lugar el universo carnavalesco de lo cómico, de lo cambiante, de lo paródico..." (Alfaro, 1998: 78. El destacado es mío)

Esta modalidad general resulta –paradójicamente– relativizada por los géneros carnavaleros más populares o representativos del Carnaval uruguayo: la murga y el candombe. En efecto, ambos no parecen tener en la comicidad y la crítica sus rasgos principales, sino en su forma musical. La murga, porque se define como un coro de varias voces con un timbre característico (preferentemente masculinas, acompañadas por una batería de murga y con un director)⁷. Sin embargo, como ya veremos en los próximos capítulos, si bien la "murga" no se define por la comicidad, la "actuación murguera en carnaval" sí lo hace. Tampoco el candombe se define por su hacer crítico o satírico, sino por ser un grupo de gente con tambores desfilando tras un ritmo determinado.

Estas características de ambos géneros son, como puede observarse, más musicales que paródicas, hecho que ha permitido y hasta impulsado su expansión fuera del ámbito carnavalero, y que explica que no necesariamente hayan surgido en él⁸. Esto permite extraer una cuarta característica del actual carnaval uruguayo:

D. Un espacio y tiempo dónde reina la música. La música como componente esencial del carnaval alcanza a otros géneros: Parodistas, Humoristas y Revistas. Los dos primeros, aunque tienen características más teatrales-representacionales que la murga y el candombe, también hacen música, especialmente al principio y final de sus espectáculos.

2. 3. 1. EL CARNAVAL Y LA MURGA COMO FENÓMENOS DE LA CULTURA POPULAR

Cultura como memoria y transformación

Concebimos a la murga y al carnaval como fenómenos de la cultura uruguaya popular carnavalera. Adoptaremos como punto de partida las nociones de Iuri Lotman, quien define a la cultura como *"la memoria común de la humanidad o de colectivos más restringidos nacionales o sociales"* (Lotman, 1979, 41).

Según esto, es posible hablar tanto de "cultura" como de "culturas", y éstas pueden delimitarse según diversas variables: espaciales, temporales, sociales, etc. Es factible, enton-

⁷ Cuando un conjunto perteneciente a otro género, los Parodistas Adams, tuvo que representar en su actuación del 2000 a una murga, optaron por colocarse en medialuna, agrupándose en varios grupos de voces alrededor de los micrófonos y con un director adelante (ni siquiera la batería estaba presente, cantaban a capela).

⁸ Hemos visto que en el siglo XIX, los "candombes de negros" se realizaban en nochebuena y noche de reyes. Y veremos que las murgas no tuvieron necesariamente un origen restringido al carnaval.

ces, hablar de una "cultura uruguaya", una "cultura contemporánea", una "cultura carnavalesca", una "cultura popular montevideana" y muchas más según las variables que se utilicen. Como expresa el mismo Lotman, *"de acuerdo con las limitaciones que el investigador impone a su material de estudio"* (1979:71)

Como la cultura es memoria, o *"grabación en la memoria de cuanto ha sido vivido por la colectividad"*, se relaciona con la experiencia histórica pasada. Cuando decimos que se crea una cultura nueva, conjeturamos que ella se va a volver "memoria", realizamos una anticipación, pero solamente el futuro, sigue diciendo Lotman, va a demostrar la legitimidad de una "nueva cultura".

La cultura entonces está constituida por todos los textos que se han establecido en la memoria de una colectividad. Esta, por lo tanto, selecciona ciertos textos y olvida otros, los excluye de su propio ámbito. Y, a la vez, *"logra vencer al olvido transformándolo en uno de los mecanismos de la memoria"*. Exigir el olvido o la memoria obligatorias de determinados aspectos de la experiencia histórica *"es una de las formas más agudas de lucha social"* (Lotman, 1979:74-75).

Pero a la misma vez, la cultura es dinamismo y transformación. Los textos culturales, dice Lotman tiene dos funciones: la transmisión de significados y la generación de nuevos sentidos. La segunda función se expresa en la falta de homogeneidad interna, ya que el sincretismo de lenguajes le ofrece al texto mayores posibilidades de sentido que las que le da un lenguaje por separado. (Lotman, 1996)

Cultura popular

"Murga es pueblo y ya no hay más que hablar", dice Contrafarsa en su Despedida de 1999 y un viejo carnavalero, Carlos "Bananita" Gonzalez, afirma: *"Hay dos cosas donde la palabra pueblo se puede usar sin sentido demagógico: el fútbol y el carnaval. Más allá de los tejes y manejes, de los quilombos, que los hay, son dos manifestaciones concebidas y mantenidas por el pueblo."* (en: Guambia, s/nº, 1995, p. 50)

Ya hemos visto que según Bajtín, el carnaval medieval era un fenómeno **popular** ya que se desarrollaba al margen y enfrentado a la cultura oficial y sería de las clases dominantes. ¿Qué significa hoy llamar "popular" a un hecho o género cultural? En la época en que Bajtín escribió su obra, se denominaba cultura popular a aquella cultura enfrentada a la cultura de élite. El carácter de "popular" estaba dado por el vínculo de esa producción simbólica con el origen de clase de su productor. Pero el ingreso de la cultura de masas a la realidad y a la discusión vino a complicar las cosas.

Según Claudio Lobeto (en: Diccionario de Ciencias Sociales de la Universidad Complutense de Madrid), desde que aparecen los medios masivos y la cultura de masas, se constituyen tres grandes líneas de análisis acerca del significado de la cultura popular. Una considera a la cultura de masas como sinónimo de cultura popular *"otorgando de esta forma valores fundamentales al grado de masividad de un bien simbólico (...) Desde esta óptica, lo popular se vincula con la cantidad, mas relacionada con una lógica mercantilista donde lo popular es vaciado de contenido. (...) En este caso, lo popular es emparentado con masividad o multitudes. Lo masivo no como opuesto a la cultura popular, ni como "fagocitador" de ésta, sino como el lugar desde donde se interpela a lo popu-*

lar". Así visto, lo popular habría mutado desde lo que el propio del pueblo a lo que es consumido por el pueblo.

Una segunda línea considera manifestaciones de la cultura popular sólo a *"aquellas prácticas que partiendo de clases sociales subalternas, condensan un sentido capaz de 'resistir y enfrentar' a la cultura oficial o hegemónica, acentuando la capacidad de éstas de poder deslegitimar el orden simbólico vigente. Aquí se niegan y desestiman todos aquellos componentes culturales que si bien parten de estos sectores sociales, reproducen formas culturales dominantes sin llegar siquiera a cuestionarlas."* Finalmente, dice Lobeto, la tercera posición considera popular a las formas con ciertos contenidos temáticos que ritualizan el pasado (folklore, fiestas comunitarias, artesanías, etc.)

Con respecto al carnaval uruguayo, distintas variables han venido a complejizar su estatus de popular: la difícil delimitación de "pueblo" como sector social, en un país de abundante clase media (aunque en un proceso de repauperización con la actual aplicación de los modelos neoliberales); el cambio en la composición social de los protagonistas del carnaval (desde los supuestos canillitas y obreros de comienzos del siglo XX, a los actuales profesionales, estudiantes, empleados y desocupados de comienzos del XXI); el mestizaje con formas y géneros provenientes de otros campos culturales (teatro, medios masivos, música "seria", etc.); el aumento en los precios de las entradas para acceder a los espectáculos carnavalescos, lo que hace peligrar el acceso como espectadores a grandes sectores sociales, etc.

Estos problemas no son nuevos, como hemos visto en los apuntes históricos sobre el carnaval y como veremos en el caso de la murga: el mestizaje de género y formas (el "reciclaje", dirá un murguero) han caracterizado siempre al carnaval y la murga y prohíben cualquier definición "pura" de supuestas esencias, sean estas sociales, ideológicas o estéticas.

Sin olvidar estas contradicciones, y coincidiendo con Bajtín y con la segunda posición de la que habla Lobeto, en virtud de los rasgos históricos que estamos presentando (y de ciertas características actuales que intentaremos continuar mostrando en el correr del trabajo) consideramos que el carnaval uruguayo y la murga en particular, son fenómenos culturales **populares** ya que:

- se desarrollan al margen y en muchas ocasiones enfrentados a la cultura oficial y seria de las clases dominantes (hoy representada en gran medida por los medios masivos de comunicación y la industria cultural),
- son prácticas simbólicas propias de las actuales clases subalternas (propias tanto porque surgen de éstas como porque estos sectores las reconocen como tales y se identifican con ellas) y, finalmente,
- se trata de géneros y prácticas que aumentan la capacidad de dichos sectores de polemizar, rebatir y deslegitimizar cualquier orden simbólico y social injusto.

También consideraremos a la murga y al carnaval como parte de la cultura popular en la medida que amplios sectores de la población conservan en su memoria común las formas carnavalescas y murgueras del pasado, manteniéndolas vivas en el presente en continua redefinición y cambio como un *"género residual"* no hegemónico, al decir de Raymond

Williams (1982), ya que a pesar de haber surgido como género en otra época o sociedad, se mantiene actualmente como significativo.

2. 3. 2. EL CARNAVAL COMO MITO

John Fiske define al mito como "*la forma que tiene una cultura de comprenderse, expresarse y comunicarse conceptos importantes respecto de su autoidentidad como cultura*" (En: Autores varios, 1997: 223), a la vez que agrega que puede ser utilizado de tres modos diferentes:

a. Desde el punto de vista antropológico, se trata de un relato anónimo que explica cómo es el mundo y el porqué de las acciones de las personas; transforma lo natural en cultural, pero a la vez funciona como naturalizador, convirtiendo lo cultural en natural.

b. Por su parte, en teoría literaria, el mito es un "*relato o imagen de lo que se considere eterno, de las verdades humanas permanentes, especialmente de tipo espiritual, moral o estético.*" (En: Autores varios, 1997: 223)

c. Para la semiótica (sigue diciendo Fiske, retomando el concepto de mito de Roland Barthes) se trata de una cadena de **conceptos ampliamente aceptados que una cultura utiliza para entender o explicar ciertos temas**. Los mitos no son narrativos sino asociativos, específicos de una cultura, no son eternos, y naturalizan lo cultural.

De esta forma, observamos que el concepto de mito tiene ciertos elementos comunes al concepto de autodefinición de la cultura desarrollado por Iuri Lotman. Y de esta manera lo analizamos en el corpus seleccionado, intentando rastrear alguna definición sobre el carnaval que aparezca en las letras murgueras.

Ya hemos visto que desde sus orígenes se había establecido un mito en la cultura uruguaya: los carnavales de antes eran mejores. Aplicando ahora el concepto de Barthes, podemos afirmar que en dicha afirmación se ha ido construyendo el mito del carnaval mismo, que se ubica temporalmente en el pasado pero también en el presente. La afirmación en cuestión respondería, según Milita Alfaro, más que a una realidad comprobable propia del carnaval, "*a una relación bastante problemática que los uruguayos tenemos con el tiempo y con el pasado*" (Entrevista a Milita Alfaro, 2000). Las letras de las murgas son uno de los espacios donde este mito se construye. Por ejemplo, en este saludo de Diablos Verdes 2001:

(Coro): En un carruaje van,/ su ancestral algarabía por la noche azul,/ bufones de tu regazo renacen del ayer,/ pregonando su eterna fe./ Cabriolas de un carrusel inmortal,/ bajo la luna/ contemplan la fiesta bacanal/ de burlona carcajada,/ loca clarinada

(Solista): venerando al carnaval

(Coro): al carnaval, al carnaval...

Volver a recordar/ carnavales vestidos de ayer./ Su eternidad,/ cantar y agradecer/ todas las noches de Momo/ que seguimos un viejo sendero/ en un nuevo papel.

Saber una vez más/ en un ensayo soñado/ en La Teja florece otra vez/ la flor de los Diablos./ Un abrazo de murga será,/ un saludo a marcha camión [en este verso la batería toca a marcha camión]

Viajando por los tablados,/ sembrando un legado de amor./ Las esquinas soltarán las serpentinas,/ entre penas y alegrías/ van abriendo la ilusión/ las estrellas, farolitos que en verano/ nos alumbran la esperanza de vivir otra canción. (...)

Por las cosas nuestras de aquí/ los artistas andan./ Van galopando con su poesía, la realidad./ Y los murguistas de corazón se elevarán,/ Porque sus alas tocan el cielo de la libertad.

Por eso llevamos de túnica al sol,/ pañuelos al viento de algún pericón.

Colores, canciones del corso vendrán/ para reencontrarnos cantando con vos.

Una canción de mi ciudad/ por tu casa pasará,/ las ventanas se abrirán/ todo es carnaval.

Fuera las tristezas y la soledad./ Venga la alegría, venga la amistad./ Dos enamorados en el rosedal / y una solterona llora sin parar.

Todo el vecindario se empezó a vestir, / y los aburridos no quieren salir. / Vienen candombeando, al atardecer [acá la batería toca candombe], / viene con los Diablos, magia del ayer. / Suenan las campanas de la catedral, / por los conventillos salen a bailar. / Son los carnavales de nuestro Uruguay, / por nuestra cultura, vamos a cantar.

Saludo al carnaval, los Diablos hoy/ te lo cantarán. / Saludo al carnaval, los Diablos hoy/ te lo cantarán. / Carnaval, cantarán, los Diablos.

En esta letra, el mito del carnaval se ubica en un pasado indefinido (*bufones de tu regazo renacen del ayer, Cabriolas de un carrusel inmortal, magia del ayer, Su eternidad, todas las noches de Momo*⁹) y adquiere como rasgos: ser fiesta y alegría (*fiesta bacanal, salen a bailar*), canto murguero (*loca clarinada*¹⁰, *saludo a marcha camión*), un espacio utópico (*noche azul, sin tristezas ni soledad, con alegría y amistad, tocan el cielo de la libertad con sus alas*), candombe (*viene candombeando*), comicidad (*burlona carcajada, bufones*). Veremos otras definiciones de carnaval en el Capítulo 7.

2. 3. 3. EL HUMOR DE UN CARNAVAL "FRÍO"

Dijimos que una de las características del carnaval es la alegría, la burla, la crítica, la sátira y la parodia. ¿Cómo funciona este aspecto en el actual carnaval uruguayo?

En un ensayo titulado "Los marcos de la 'libertad' cómica", incluido como preámbulo a un estudio sobre el carnaval brasileño, Umberto Eco caracteriza la comicidad y delimita algunas de sus formas. Constata que la dificultad para estudiarla pasa porque "*reúne un molesto conjunto de fenómenos distintos y no del todo homogéneos, tales como humor, comedia, grotresco, parodia, sátira, ingenio, entre otros.*" (Eco, 1989: 9)

En ese intento de caracterización, Eco encuentra dos tipos de humor: el inocente y el sospechoso. El primero está en el chiste, la payasada, la broma, en la comedia clásica y, actualmente, predomina en los medios de comunicación. También es el que existe en las formas clásicas de carnaval, que con su mundo al revés y su inversión de valores más que trastocar el orden social establecen tres días de desenfreno para que el resto del año todo siga igual.

⁹ "Momo" es el dios griego "*de la risa y de la maledicencia, hijo del Sueño y de la Noche; hermano de la Locura. Personificación de la sátira exacerbada. Los dioses lo expulsaron del Olimpo por haberse burlado de ellos y haber juzgado imperfectas sus obras.*" (Secchi Mística, Diccionario de mitología universal)

¹⁰ "Clarinada" es aquella parte del canto murguero en que el coro canta sin el acompañamiento instrumental de la batería. Ver Capítulo 3.

El otro humor, el sospechoso, tiene poder crítico, molesta al poder. Se expresa fundamentalmente a través de los juegos de palabras, de la ironía, de las parodias. Es un humor que despierta dudas y contradicciones en el espectador, busca la sonrisa, más que la risa desenfadada. Las debilidades del héroe (tan diferente del protagonista de una comedia) despiertan simpatía y solidaridad. El humor sospechoso no pregona la libertad universal de cualquier regla, como lo hace la comicidad simple. *"Al contrario"*, dice Eco, *"nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley **que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley.** Nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley."* (Eco, 1989:19. El destacado es mío)

Con su ingrediente de amargura por acercarse a "la verdad", el humor sospechoso es, según Eco, un "carnaval frío". Este planteo nos sirve para plantearnos la hipótesis de que el uruguayo es un "carnaval frío", esto es, caracterizado no por una comicidad ilimitada sino por un **humor crítico y satírico**, que se despliega en juegos de palabras, juegos paródicos e ironías. No porque afirmemos que los espectáculos carnavales montevideanos sea todos, siempre y necesariamente piezas de *"humor verdadero"*, donde *"el espectáculo se convierte en vanguardia: un juego filosófico supremo"*, como afirma Eco en su conclusión sobre las clases de humor (Eco, 1989: 20). Pero sí que se trata de espectáculos donde, por lo menos, abundan estos intentos de humor crítico en la medida que se trata de un carnaval con marcada presencia del lenguaje verbal. En el Capítulo 6, estudiaremos algunos de esos mecanismos cómicos y humorísticos utilizados por la Murga.

CAPÍTULO 3

3. LA MURGA. HISTORIA Y CONVENCIONES

3. 1. PRIMERA DESCRIPCIÓN DE LA MURGA

La murga uruguaya es un género musical-teatral del carnaval. El nombre "*se aplica tanto al género como a cada uno de los grupos que lo practican*" (Lamolle y Lombardo, 1998: 17). Sus orígenes en el país parecen remontarse al siglo XIX, y sus actuales características formales datan de las primeras décadas del siglo XX, aunque ha tenido un desarrollo y una transformación continuos. Hoy, por ejemplo, está pasando por un proceso de expansión, caracterizado entre otras cosas por un aumento de la "profesionalización" de algunas murgas que promueven su espectáculo fuera de los escenarios carnavalescos (tablados), en otras épocas del año, en teatros y cafés-concerts, y en el exterior, especialmente en Argentina.

En este país se ha producido en los últimos diez años un fenómeno también interesante: en parte por esa "expansión" y exportación de algunas murgas uruguayas, en parte por personas que buscan renacer el viejo género que también existía de este lado del Río de la Plata, han surgido murgas en las principales ciudades argentinas. Se trata, en este caso, de un espectáculo artístico un poco diferente, con mayor presencia del baile, del movimiento corporal y con la incorporación de una serie de objetos y prácticas (zancos, fuego, malabares) y menor importancia de las letras, el canto y la actuación que en sus parientes uruguayas.

La murga uruguaya está constituida por entre 15 a 20 personas (que casi siempre son hombres) repartidos en un coro de por lo menos cuatro cuerdas de voces, un director escénico y tres instrumentistas, que ejecutan cada uno el bombo, el redoblante y los platillos, o sea la **batería de murga**. Los **cupleteros** o cupletistas son integrantes del coro, cantantes-actores que personifican los personajes principales del cuplé con los que debate el resto de **la murga**, que en este caso se identifica con el coro. **El director escénico** tiene que dirigir las voces, marcar el compás y fijar el tono. Generalmente se viste de frac y galera y se ubica de frente al coro y de espaldas al público. El rol del **presentador** muchas veces

es realizado por el director u otro integrante del coro: tiene que declamar las partes del texto que no son cantadas.

Las actuaciones se renuevan todos los años, para cada carnaval. La actuación completa dura entre 30 y 45 minutos, y se compone de tres partes principales:

- Saludo o Presentación.
- Parte central o el "medio", compuesta por uno o varios Cuplés (o un Cuplé y un Popurrí o Salpicón)
- Retirada o Despedida.

La murga sintetiza y asimila distintas formas provenientes de diferentes géneros artísticos y medios de comunicación –antiguos y modernos, desde el teatro, la zarzuela y la música hasta la radio, el cine y la televisión–. En su actuación se suceden y superponen tramos **actuados** y **cantados**.

La **presentación** abre el espectáculo, incluye generalmente un largo recitado del presentador.

El **popurrí** es una canción cantada por solistas y el coro, con acompañamiento de la percusión. Generalmente se trata de una síntesis satírica de las noticias y novedades del año anterior, en política, vida cotidiana, costumbres, etc.

Los **cuplés** son la parte más teatral del espectáculo. Los **cupleteros** personifican a los personajes centrales; además de ser buenos solistas para el canto deben tener cierta capacidad actoral. Su vestuario es diferente al del resto de la murga y representa de alguna manera a su personaje. Los personajes suelen ser figuras conocidas de la política, de la cultura o de la vida social en general; entidades abstractas (la Revolución, la Gente, la Identidad Nacional); roles sociales más o menos estereotipados (el borracho, el jugador, la prostituta, el consumidor) u objetos de los más variados tipos (una pelota, un diccionario, un muñeco, etc.). El formato clásico de un cuplé es que progresa a través de las opiniones del personaje y del relato que realiza sobre cosas que le han sucedido, y la constante interpelación del coro que lo juzga y lo critica. Una reflexión final cierra el cuplé.

La **retirada** cierra cada actuación, y suele ser la parte emotivamente más fuerte. Con ella la murga "se despide con dolor" y promete volver siempre, en el próximo carnaval:

[La despedida] intenta transmitir cierto sentimiento contradictorio de tristeza y alegría que tradicionalmente embarga al murguista al finalizar cada función. A su vez, los textos recalcan la certeza de un próximo regreso, lo cual revela en última instancia un cierto carácter eufórico y esperanzador. (Diverso, 1989: 67)

Para cada carnaval, cada murga prepara un **vestuario**, más o menos ampuloso, más o menos relacionado con el tema central, más o menos transgresor. Originariamente, el vestuario de las murgas parodiaba a los directores de "música culta" (galera, levita, etc.). El **maquillaje** –la "cara pintada"– es otro elemento que caracteriza al género. Motivos de colores se dibujan sobre un fondo totalmente blanco, y las pinturas y brillantinas del maquillaje

je profesional suplantan al modesto y original corcho quemado de las primeras agrupaciones.

La **música** utilizada por las murgas suele ser adaptada de temas "serios" o populares, nuevos o antiguos, conocidos o no (a comienzos del siglo XX utilizaban motivos musicales de las zarzuelas más populares). Estas melodías son ejecutadas con los arreglos rítmicos y corales específicamente murgueros, lo que generalmente esconde su reconocimiento. La música es ejecutada con diversos **ritmos** como la "marcha camión" o el candombe por medio de la batería de murga.

El **canto coral** es uno de los elementos más característico. El coro de una murga se divide en tres voces principales (segundos, primos y sobreprimos) y otras secundarias (bajos, tercias). El timbre nasal utilizado es específico y se considera que se origina en dos factores: las primeras murgas estaban formadas mayoritariamente por canillitas que usaban normalmente este timbre en sus voces. Además, la voz nasal favorece su proyección en las deficientes condiciones de amplificación de los escenarios callejeros. Aunque estas circunstancias prácticamente desaparecieron, la voz nasal continuó y pasó a ser un rasgo identificatorio, aunque hoy hay murgas que no la utilizan.

En el movimiento escénico básico, el coro se dispone formando una medialuna en el escenario y el director escénico ocupa el espacio entre él y el público. Los integrantes del coro realizan un baile bastante estático, con típicos movimientos de brazos. Esta coreografía elemental (casi una ausencia), se viene modificando últimamente. Las murgas suelen realizar ahora constantes y variados movimientos coreográficos, impensables hace algún tiempo. Y no solamente durante los cuplés (algo predescible y más tradicional), sino también durante los momentos en que el canto domina, como en el saludo y la retirada.

Las letras de la actuación de una murga hacen referencia a hechos, situaciones o temas coyunturales y estructurales del país y del mundo, conocidos por el público, transcurridos especialmente durante el último año, aunque son comunes también los temas históricos. En ellas, la crítica y la sátira juegan un papel predominante, a través de la utilización del humor, y de elementos verbales argumentativos, líricos y narrativos que, junto a los demás lenguajes utilizados —la música y la representación—, buscan despertar en el espectador variados sentimientos y reacciones: la risa, la atención, la emoción, el interés, el asombro, la identificación, etc.

La elección del tipo de acontecimientos (político, deportivo, social, económico, internacional, local, barrial, cultural, etc.), así como el enfoque que se les da, es patrimonio de cada murga, de su tradición y sus criterios, de su modo de ver la realidad y sus ganas de querer comentarla y representarla. Las letras de los cuplés y demás canciones fueron elaboradas durante los meses anteriores por **el letrista**, otra figura esencial que generalmente no "sale" en la murga (o sea, no aparece en las actuaciones al no integrar el coro ni la batería).

Desde que empieza el carnaval, en los primeros días de febrero, hasta mediados de marzo, las murgas (junto a las otras agrupaciones) se van presentando en los distintos **escenarios carnavalescos o tablados**, distribuidos por toda la ciudad. Estos tablados pertenecen a clubes, comisiones vecinales o a "empresarios" carnavalescos. La murga cobra por actuar, y la gente paga su entrada. Cada noche cada tablado arma una propuesta diferente, con las actuaciones de distintas agrupaciones. Además, cada agrupación se presenta en el

Teatro de Verano, para el concurso oficial municipal. Actualmente, por la cantidad de agrupaciones, hay tres rondas (o etapas) clasificatorias en cada categoría.

Es en los tablados –y en parte también antes, durante los ensayos– que se construye la relación con el público: allí la gente vive el carnaval y juzga las propuestas de las distintas agrupaciones. A lo largo de febrero se van conformando, entre el público carnavalero, las opiniones sobre ese carnaval, sobre las mejores propuestas, los que pueden ganar, los que deben ganar, etc. La recepción carnavalera siempre es heterogénea.

3. 1. 1. LA IDENTIDAD MURGUERA: CANTO VERSUS REPRESENTACIÓN

Uno de los debates que se dan actualmente dentro del ambiente carnavalero-murguero uruguayo es sobre la "esencia" de la murga. Para algunos, la murga debe conservar sus rasgos históricos para destacar de esta manera unas características formales que tendrían casi un siglo. Para otros, la murga debe seguir modificándose, adaptando nuevas tendencias musicales y representacionales.

Además de la tensión entre transformación y permanencia, este debate también está relacionado con la especificidad e identidad murguera, así como con sus formas de construcción. El debate se sintetiza a veces en aquellos que consideran que la murga es fundamentalmente **canto** y los que consideran que la murga es **teatro**, a veces cantado. La primera postura, define la identidad de la murga a partir de sus características musicales. Por ejemplo, según el musicólogo Coriún Aharonián:

... la murga se diferencia de otros productos culturales por lo menos en razón de tres o cuatro características: la emisión de la voz –nasal, gangosa, proyectada con sabiduría a gran distancia para su audición a la intemperie (¿cómo la de los canillitas?)–, la géstica –y los criterios coreográficos–, la rítmica –y su explicitación en la batería de redoblante, bombo y platillos de entrechoque–, y los criterios armónicos –con melodía principal por debajo de la voz más aguda y movimientos de voces insistentemente paralelos– y contrapuntísticos. (Aharonián, 1990)

Ésa es también la opinión de Charly Alvarez, cupletero de la murga Diablos Verdes:

*Yo también hago teatro, y los códigos de carnaval y de teatro no tienen absolutamente nada que ver. Sí hay muchas similitudes, pero no tienen nada que ver (...) **Porque hay que ver que la murga tiene esa base que es lo musical.** Y en base a lo musical se puede hacer humor, se puede hacer todo. (Entrevista, 2000)*

Mientras, otros opinan que el canto es un elemento más que se suma, por ejemplo, a la **actuación**. Dice al respecto Raúl Castro (letrista de Falta y Resto):

De repente cantamos y a la vez hay como otro equipo de actuación. Eso me parece que a la gente le llega como una cosa mágica. No hay un solo integrante haciendo algo... O sea, no es solamente un grupo de música pero tampoco es solamente un grupo teatral. Un poco las dos cosas. (Entrevista a Raúl Castro, 1998)

A lo largo de este trabajo se irán describiendo y analizando algunas de las características del género murga. Ubicar estas características no supone, nunca, la afirmación de que éstas sean exclusivas de la murga. Coincido en este aspecto con Lamolle y Lombardo cuando afirman:

*... se argumenta que las murgas gaditanas **se pintaban la cara y parodiaban temas de actualidad**, aunque esas parecen ser **cualidades bastante generalizadas de los distintos carnavales** y expresiones de teatro popular de distintas épocas y sitios, y no hay por qué pensar que hayan sido inventadas en ningún lugar en particular.* (Lamolle y Lombardo, 1998)

Seguramente, es la **confluencia de variedades de cada una de estas características, en una dosis precisa**, lo que resulta en algo así como la esencia o identidad de la murga. Por supuesto, y como todo elemento vivo, en cambio permanente.

3. 2. SOBRE EL ORIGEN DE LA MURGA

En el capítulo anterior hemos presentado de una forma muy resumida algunos elementos de la historia del carnaval uruguayo. En éste, agregaremos otros pocos que hacen a la historia de la murga en particular, destacando aquellos elementos que tienen que ver con un debate actual sobre su origen.

En efecto, en torno al nacimiento de las actuales murgas uruguayas está planteado un debate, como sucede con respecto a la identidad o "esencia murguera". Se trata, además, de dos discusiones con puntos en común.

3. 2. 1. LAS ANTICIPACIONES MURGUERAS

Una de las posturas de este debate considera que la murga surgió del "**resultado de un largo proceso** cuyos inciertos antecedentes se hunden en las últimas décadas del siglo XIX" (Alfaro, 1998: 225. El destacado es mío), proceso que está vinculado con la espectacularización del carnaval —y ésta con la modernización del país—. En efecto, ya hemos visto que existió, durante la segunda mitad del siglo XIX, un crecimiento de la espectacularización de la fiesta carnalera por sobre los festejos callejeros, del **carnaval cantado** sobre el **carnaval vivido**¹¹. En este proceso de espectacularización, fue creciendo el arraigo de las comparsas. Ya vimos, también, que esas comparsas y aquel carnaval, aún antes de la espectacularización moderna, tenían algunas características similares a las actuales murgas: politización, parodización de músicas conocidas, etc. (Alfaro, 1991)

¹¹ "Cantado" y "vividido" son locuciones utilizadas por Milita Alfaro en los dos tomos de su *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta* (Ver Bibliografía).

A fines del siglo XIX, aparecen en el Carnaval elementos muy específicos que Milita Alfaro denomina "*anticipaciones murgueras*" (1998:225). Anticipaciones que se concretan tanto en la utilización de la palabra "murga" como en ciertos elementos formales de que hoy se considera que hacen a la "esencia" murguera, como el vestuario o los instrumentos de la batería. Alfaro consigna varias de estas anticipaciones:

- En 1887 aparece una comparsa llamada "**Murga** Uruguaya Carnavalesca" en una nómina de agrupaciones.
- Otra comparsa del año 1889 se denomina "Los **Murguistas**".
- En 1902, los "Amantes al queso" vestían **galeras de felpa y levitones negros con amplios faldones**.
- Un cronista carnavalesco habla de **las murgas improvisadas que**, durante el carnaval de 1892, **cantaron y bailaron** junto a otras agrupaciones en el tablado Saroldi.
- También según la prensa de la época, en 1900, una orquesta de **bombo, platillo y tambor** presidió a un carro en el corso. En 1903, carruajes cargados de murguistas desfilaron en carruajes con "**bombos y platillos**".

Gustavo Goldman (en un artículo publicado en el Suplemento Cultural de El Observador, del 27/02/2000) menciona otras anticipaciones, también obtenidas de la prensa de la época:

- En 1876, un cronista relataba que para nochebuena "infinitas **murgas** han recorrido las calles, deleitando a los transeúntes y vecinos **con esa música especial** que constituye su principal y característico elemento".
- En 1890, otro periodista se queja de que en el carnaval de ese año han faltado "**el bullicio de las comparsas con murgas**, de las que atronaban los oídos con los monótonos tambores y las latas de maíz".

3. 2. 2. LA MURGA VIEJA: LA LLEGADA DE LA GADITANA Y LA BATERÍA

La otra postura considera que estas anticipaciones murgueras no tienen nada que ver con la murga moderna uruguaya, sino con la acepción que ofrece el diccionario, o sea "*compañía de músicos callejeros*". Este planteo establece una fecha exacta de su nacimiento a comienzos del siglo XX; para hacerlo se basa en un hecho puntual y sus consecuencias. Dice al respecto Gustavo Diverso: "*Creemos conveniente establecer el origen de las murgas uruguayas en el año 1909, como prueban algunas crónicas de la época y declaraciones de algunos de sus protagonistas.*" (Diverso, 1989: 23. El destacado es mío.). La prensa de 1909 habla explícitamente de "*el nacimiento de un nuevo tipo de conjuntos*", de "*una nueva forma de ver el carnaval*" y de "*una adopción artística acertada*", según consigna el propio Diverso en un mensaje en que discute la hipótesis histórica (mensaje reproducido por el Boletín electrónico Vecinet N° 344, 10/03/01).

La hipótesis que establece esta fecha de nacimiento de la murga uruguaya, se apoya en que un año antes llegó a Montevideo una murga proveniente de Cádiz, la Gaditana, que se quedó un tiempo y provocó la fundación imitativa de otras agrupaciones similares criollas. La historia de la Gaditana es, para los que apoyan esta postura, un hecho trascendente

e irrefutable; para otros, un acontecimiento con mucho de **mito fundacional**, verdadero en el sentido que todo mito lo es:

*... la murga tiene un origen real pero fundamentalmente tiene un origen mítico, y en los mitos lo que cuenta no es la verdad histórica sino la narración construida por la memoria colectiva. (...) Puesto que la vida de las sociedades también transcurre en el terreno de lo simbólico, **la seudo historia de La Gaditana que se va es cierta porque así lo ha querido la memoria y el saber colectivo.** (Alfaro, 1998: 225. El destacado es mío.)*

"La murga vino de Cádiz" dice esta postura o este mito. Parece que la historia sucedió más o menos así¹²:

En 1908 o 1909, junto a una compañía de zarzuela, llegó de Cádiz un quinteto musical llamado "Murga Gaditana", compuesto por un director y cinco integrantes que ejecutaban cada uno un instrumento: saxofón, flauta, pistón, bombo y platillos. Dicen que no tenían plata para volver a España, y debieron actuar más de lo deseado para juntarla.

Un grupo de jóvenes montevidianos, que vio el espectáculo en el teatro "Casino", decidió imitar a los españoles y sacar una murga en el carnaval. La llamaron "Murga La Gaditana que se va". En 1909 y 1910 hay crónicas periodísticas sobre la actuación de esta agrupación en el carnaval montevidiano. Dichas crónicas hablan de la imitación del conjunto español, de los instrumentos que ejecuta la murga, de los versos picarescos de sus cantos, referidos a acontecimientos de interés público.

Esta historia (o "seudo historia") está respaldada en testimonios de "sobrevivientes" de la época. Como éste del poeta y letrista Víctor Soliño, publicado en un libro de su autoría en 1983:

... Yo, en cambio, felizmente, soy un testigo presencial de los hechos, tengo buena memoria y puedo relatarlos al pie de la letra. (...) En ese año 1908 se presentó un número extraordinario. Se llamaba la Murga Gaditana. Era un conjunto de cómicos andaluces que interpretaba en el escenario canciones humorísticas, de un muy subido color verde, que hacían las delicias de los espectadores. Terminado su contrato, la murga partió para otros escenarios. Pero en el carnaval de ese año apareció la primera murga de nuestro país: "La murga gaditana que se va". Era un remedo de la que había actuado en el Casino. El mismo atuendo —levitas raídas y melenas abundantes—, las mismas músicas con letras adaptadas a nuestro ambiente y los mismos instrumentos: clarinetes, flautas y trompetas de papier maché en la embocadura que permitía un tarareo que acompañaba a los cantantes. (Cipriani, 1998)

Ya sea que hayan surgido de golpe en 1909, o que vinieran del siglo anterior, lo cierto es que en pocos años fueron apareciendo en el carnaval montevidiano varias agrupaciones que anteponian a su nombre la palabra "murga". Aquellas viejas murgas no tenían más de 7 integrantes. Cada uno ejecutaba un instrumento diferente, a veces caseros, como tubos con hojillas de afeitar, o baterías de cocina. Entre los instrumentos convencionales, abun-

¹² La bibliografía es extensa. Entre otros, hemos consultado a Diverso, 1989; Lamolle y Lombardo, 1998; Cipriani, 1994 y varios artículos de prensa.

daban los de viento. Utilizaban, para las canciones, músicas de zarzuelas de la época, según Gustavo Diverso, "*iniciando así la tradición murguera de usar melodías ya conocidas para vehiculizar nuevas letras*" (1989:33) Esta afirmación, sin embargo, parece olvidar, como ya hemos visto, que dicho mecanismo **se remonta por lo menos al siglo XIX**, y era propio también de las comparsas carnavales de esa época.

La parodia satírica¹³ de la música "seria" era uno de los elementos de aquella murga vieja. Según una crónica periodística de la época (en: Diverso, 1989), La Gaditana que se va "*imitaba ridículamente al profesor de música en decadencia*" al vestir al director con una levita, pantalón y galera de arpillera andrajosa, y al utilizar instrumentos caseros.

Las murgas –que al principio concursan en Carnaval bajo la categoría "Máscaras sueltas" ya que no existían como género instituido para los concursos carnavales de la época¹⁴ – se popularizan y su cantidad aumenta geométricamente en pocos años. En 1910, según Diverso, se presentan "La Gaditana que se va", "Hispano-uruguay", "Murga los Bachichas", "Los murguistas de la época" y "La Internacional". En 1911, son 14, entre ellas "Los Saltimbanquis" y "Don Bochínche y compañía". En 1912, 25. En 1913, 45. Y en 1914, 59. Parece que efectivamente, la llegada de La Gaditana había dado sus frutos¹⁵.

Aquellas murgas viejas fueron transformándose continuamente hasta llegar a las actuales. Hubo elementos que no se modificaron y sobreviven aún hoy, con las adaptaciones del caso. Por ejemplo, el director sigue vistiéndose parodiando a un director de música "seria", con galera y levita, y las letras se siguen basando en canciones conocidas y populares.

Entre las características que sí se modificaron, algunas conforman modélicamente al género en la actualidad. Por ejemplo, fue aumentando poco a poco el número de integrantes y (como advierten Lamolle y Lombardo, 1998) algunos nombres de aquellas murgas viejas así lo atestiguan: "Ya somos Siete", "Ocho Cascarudos", "No llegamos a Siete" y "Doce Locos".

Uno de los cambios más importantes pasó por la introducción del bombo, los platillos y el redoblante en sustitución de los instrumentos de viento y caseros. La historia (otra vez: ¿mito o hecho fortuito histórico?) habría sido así¹⁶:

¹³ Llamamos parodia satírica a aquel texto verbal, musical o representacional que transforma otro texto (también verbal, musical o representacional) con el objeto de burlarse de él. Desarrollaremos este concepto en el Capítulo 6.

¹⁴ Las Máscaras o Mascaradas se trataba de una categoría de hasta ocho integrantes, que realizaban cuadros humorísticos y canciones con sus letras originales modificadas y otras compuestas para la ocasión.

¹⁵ Más allá de la verdad histórica, difícilmente comprobable, y de los argumentos que los defensores de cada teoría sostienen, parece haber, además, una vinculación formal entre el carnaval de Cádiz (o gaditano) y el montevidiano, ya que en ambos se destacan el canto y la visión satírica de la realidad. Según Bernardo Gigirey, un ciudadano de Cádiz, tampoco en España está muy claro cuál es el origen de la murga, ya que a comienzos del siglo XX sólo existían murgas en Cádiz, y actualmente existen allí (aunque ahora se llamen más bien coros, comparsas, chirigotas y cuartetos) y en pocos lugares más de España. Sin embargo, ¿sería posible hablar de un origen común de este tipo de murgas (no de la murga como palabra), gaditana y uruguay, y que ese origen común esté en África? ¿O que el origen esté en los negros africanos de América? Gigirey cita a Ramón Solís, en su libro *Coros y Chirigotas*, según el cual fueron **los negros libres que llegaban a Cádiz desde las colonias de ultramar (o sea, desde América) los primeros en cantar para Navidad coplas por la calle**.

¹⁶ Entre otras fuentes: Diverso, 1989; Lamolle y Lombardo, 1998.

Durante sus primeros años de existencia, la murga montevideana había tenido como instrumentos básicos los de viento y los caseros. Los murgueros terminaban afónicos y agotados al final de un desfile. En 1915 —o sea, 6 años después del nacimiento de La gaditana que se va— la murga "Los profesores diplomados" incorporó entre sus integrantes a un hombre de raza negra que era soldado y tambor de la banda de la Escuela Militar para que tocara el redoblante. Pocos años después, en 1918, "Patos Cabreros" habría comenzado a usar tan solo tres instrumentos: el bombo, los platillos y el redoblante. Su director, José "Pepino" Ministerri contó muchas décadas después de esta manera la innovación:

"Allá por el año 1917 nadie prestaba atención a las murgas. Lo más importante del carnaval eran las grandes comparsas, que a veces llenaban tres cuadras desfilando. A los murguistas, que a veces no llegábamos ni a diez, ni nos miraban. Entonces buscamos la manera de dar mayor espectacularidad a la murga. Primero empezamos por abandonar los instrumentos de viento antiguos y los platillos que eran vulgares tapas de cacerolas que producían un ruido poco agradable, el bombo, que era una barrica vieja de yerba y todo por el estilo. Me tocó a mí introducir el redoblante, el bombo de verdad actual y los platillos auténticos. Aquello fue otra cosa. El redoble y el suspenso de los platillos llamaba de inmediato la atención." (Citado de Patrón, "200 carnavales montevidianos", fasc. 4, Montevideo, El País, 1976; en: Diverso, 1989: 43. El destacado es mío.)

3. 2. 3. PROCESO HISTÓRICO O HECHO FORTUITO

La postura que sostiene que la murga ya existía en el siglo XIX, considera que luego de la llegada de "Murga la Gaditana", los conjuntos locales lo único que hicieron fue agregar la palabra murga a sus nombres, y que esta expresión carnavalera se vino a sumar a las que ya existían desde muchos años antes. Para ese planteo, el arribo de aquella murga de Cádiz fue un hecho más en la evolución y la transformación continua de la murga.

Tanto la llegada de La Gaditana y la incorporación de la batería murguera, como el supuesto nacimiento de la murga con una forma similar a la actual, pueden ser observados como **hechos fortuitos**, que surgieron en un momento preciso sin demasiadas causas. La mirada desde las ciencias de lo social no acepta generalmente que hechos puntuales, azarosos e impredecibles puedan tener huellas que se prolonguen en el tiempo. Los hechos azarosos parecen no tener mucho lugar dentro de la lógica de lo social. Por eso, según estas concepciones, el género Murga (la forma-tipo que hoy conocemos) no puede haber surgido de golpe, de la noche a la mañana, sino que, como cualquier elemento social, tiene que haber surgido de un desarrollo causal:

La historia de esa murga gaditana y su imitadora montevideana no prueba absolutamente nada acerca del origen de la murga uruguaya. El nacimiento instantáneo, casi mágico de la "murga" no fue tal. Los hechos culturales generalmente no son producto de la casualidad, sino que lo son de complejas relaciones sociales, que siempre es difícil mirar con otros ojos y otras cabezas en la distancia temporal. ¿No será posible que el género "murga" "a la uruguaya" estuviera germinando en esas manifestaciones populares de las nochebuenas y otras celebraciones del siglo pasado

donde convivían agrupaciones de blancos y agrupaciones de negros recorriendo las calles de un Montevideo no tan poblado y extenso? (Goldman, 2000. El destacado es mío)

Sin embargo, según el estudioso ruso Iuri Lotman estos procesos no tienen porqué funcionar así en el campo de los **fenómenos creativos**:

El conocimiento de los objetos ya existentes está orientado de manera natural a eliminar lo casual y destacar la invariante regular. El objeto de la ciencia está situado en el tiempo pasado-presente, ya existe. El objeto que es creado está situado en el presente-futuro: habiéndose formado casualmente en el presente en virtud de alguna concurrencia de circunstancias, puede tornarse fuente de alguna regularidad, generar un nuevo lenguaje en cuya perspectiva él, ya retrospectivamente, deja de parecer casual. (Lotman, 1996: 238)

Pero además, continúa Lotman, la aparición de un "texto casual" –como puede haber sido en nuestro caso la actuación de La Gaditana– puede cambiar radicalmente una situación semiótica. Generalmente están abiertos a estos cambios los sectores más flexibles de la semiosfera o esfera semiótica, las zonas fronterizas (territoriales, temporales, pero también sociales), **los géneros más jóvenes**. Aquel texto casual, irregular, diferente, que vino a producir cambios semióticos, al tiempo puede volverse creador de un modelo, "*actúa como punto de partida de una cadena regular de consecuencias*" (1996:244).

En nuestro caso, el Carnaval de principios del siglo XX aparece como una zona flexible y fronteriza de la cultura; las distintas comparsas y conjuntos carnavalescos como "géneros jóvenes", poco modelizados y convencionalizados; La Gaditana y la batería como textos casuales que actuaron sobre otros que ya existían para generar un modelo de agrupación muy particular: la Murga, más o menos como hoy la conocemos.

Un género nuevo, que se fue modelizando y normatizando fuertemente, y de esa manera constituyó su especificidad. El musicólogo Coriún Aharonián, opina que más que "*preocuparse con una posible y apurada genealogía*" habría que aceptar que la murga montevideana no surge ni de España ni de África sino que es "*un fenómeno cultural propio*". En efecto, Aharonián explica que ninguno de los elementos específicos de la murga (ritmo, emisión vocal y mímica) tiene relación con el canto netamente español, como la zarzuela. Tampoco la murga podría derivar del candombe afromontevideano (a pesar de que dos de sus ritmos están en relación con éste: la marcha camión y el candombeado) ya que "*la rítmica de la murga es fundamentalmente una inflexión particular que permea metros musicales muy diversos, cosa que no ocurre con el candombe.*" (Aharonián, 1990)

3. 3. LAS CONVENCIONES MURGUERAS

Para describir la murga vamos a partir del concepto de convención, en el que está implícita la relación entre enunciador – enunciatario. La convención, según Patrice Pavis, funciona como **un acuerdo "entre autor y público según el cual el primero compone y escenifica su obra según normas conocidas y aceptadas por el segundo"** (Pavis, 1990: 97).

Como acuerdos que son, las convenciones aseguran una recepción correcta del espectáculo y se vuelven **condición necesaria para la comunicación**. Pero además de asegurar la comunicación, las convenciones condicionan o le dan forma también a otras opciones (estilísticas, ideológicas, etc.), dentro de los distintos códigos que se dan cita en el espectáculo murguero. Por ejemplo, la convención que establece que el espectáculo murguero esté conformado por un saludo, una parte central y una despedida no permite que la murga, al final de su actuación, repita una canción de un cuplé o del saludo. No está permitida (ni nadie del público espera) la mecánica del bis, tan común en otros espectáculos musicales actuales.

Las convenciones son prescripciones instaladas por el propio género, a veces de forma explícita y otras veces a través de la tradición (Ducrot y Schaeffer, 1998: 579). Las primeras (las explícitas) –dicen estos autores refiriéndose a los géneros literarios– provienen de reglas normativas establecidas por la misma institución; por ejemplo la forma métrica fija del haiku japonés y su alusión a una de las cuatro estaciones. En nuestro caso, la institución carnavalera prescribe que una murga debe contar con un coro de varias voces y una batería, que debe relatar situaciones con personajes y que debe realizar una crítica de la realidad.

En cambio, las "*convenciones de tradición*" provienen de los procedimientos de imitación y transformación que las obras de un mismo género mantiene entre ellas. Por ejemplo, que el coro y el personaje deban exponer varios argumentos para convencerse mutuamente se trata de una convención que fue dándose por tradición en las murgas. Pero, hasta donde sabemos, nunca provino de una norma ni se explicitó dentro del campo murguero. Quizás por eso, y a pesar de su grado de generalidad, hoy está cayendo en desuso y muchas de las murgas no utilizan ese mecanismo en sus cuplés. Probablemente, varias de las convenciones hoy explícitas para la murga surgieron como convenciones de tradición que sí se cristalizaron en normas expresas. Por ejemplo, las tres partes de la presentación, o el vestuario del director escénico-musical.

Las convenciones son entonces necesarias, pero a la vez pueden volverse en contra de la propuesta artística en la medida que reducen la diferencia entre los diferentes espectáculos: "**el acuerdo no debe ir demasiado lejos, de lo contrario el autor no sorprendería al espectador**" (Pavis, 1990: 98. El destacado es mío) El público murguero sabe que una murga va a presentarse a cantar sobre el escenario, que al comienzo van a saludar al público y "al carnaval", que se van a despedir para volver en el próximo carnaval, etc. Pero en las propuesta que cada murga hace por fuera de estas convenciones, o en la ruptura de éstas, está muchas veces la eficacia de la comunicación entre el conjunto y su público. Por ejemplo, una de las murgas que tradicionalmente ha generado mayor comunicación con el público en los tablados es la Antimurga BCG, que generalmente ha trasgredido muchas de las convenciones

murgueras: hace participar a los espectadores de forma directa, se mezclan entre ellos, visiten ropas poco llamativas, etc.

Es así que ciertas renovaciones del género pasan habitualmente por la ruptura, la modificación o la trastocación de estas convenciones. Por ejemplo, agregar otros instrumentos musicales a la batería murguera, reducir o eliminar el papel del coro en fragmentos extensos del espectáculo, etc. El mayor o menor respeto por las convenciones está, entonces, en relación con la dialéctica entre renovación y permanencia.

No realizaremos acá un repaso exhaustivo por todas las convenciones murgueras. Estas son numerosas, y de valor variable, tanto estético como comunicativo. Pondremos atención en aquellas que establecieron normas en el género, conformando así la "forma tipo" de la murga. Consideramos que con estos espectáculos murgueros de Carnaval se cumplen las palabras de Pavis: *"La complicidad del público queda reforzada, y las formas tipo (la ópera, la pantomima, la farsa) parecen construcciones artificiales maravillosas donde todo tiene un sentido preciso"* (Pavis, 1990:100)

En ese sentido preciso es donde reside gran parte del placer obtenido durante las actuaciones de las murgas. El público habitual de estos espectáculos conoce mucho de lo que va a encontrarse: un coro de hombres disfrazados, la sátira de hechos conocidos públicamente, un saludo, uno o más cuplés, una despedida. La sorpresa pasa por la manera en que cada murga organiza las convenciones, y aquí puede haber una mayor o menor renovación. Renovación que, en determinados casos, puede provocar dentro del campo carnavalesco la sospecha de que se rompió con la forma tipo normatizada y que "eso no es murga".

Como ya dijimos, una convención extendida y hasta ahora universalmente respetada es que la actuación murguera conste de un saludo, una parte central o "medio" y una despedida. Hasta ahora, y por lo que sabemos, nunca una murga rompió con esta exigencia a la hora de realizar un espectáculo para carnaval. Esta convención es tan fuerte que se cumple aún cuando el espectáculo se deba reducir por contingencias externas. En las actuaciones en los tablados, por razones de organización comercial, las actuaciones de las murgas rara vez son completas, pero la reducción se produce acortando cada una de las tres partes fundamentales de la actuación (generalmente el medio) y no suprimiendo ninguna de ellas. No sería factible, por ejemplo, que una murga no salude o no se despida.

La primera convención que describiremos es el coro.

3. 3. 1. EL CORO

Como se trata de un género coral polifónico, el coro es especialmente importante en el espectáculo murguero. Musicalmente, el coro funciona por medio de contrapuntos entre las distintas cuerdas de voces: bajos, segundos, primos, sobreprimos. A veces aparece una voz particular: la terciá, un sobreprimo solista que suele contrapuntear con el coro¹⁷.

¹⁷ La "terciá" es, por ejemplo, la voz de Washington "Canario" Luna, solista que integró en los 80 la murga Falta y Resto, después actuó con el cantante Jaime Ross y ha grabado varios discos como solista. Se trata de una voz con una sonoridad muy especial. Esta particularidad lleva a un dicho dentro del ambiente carnavalesco: "ya no aparecen buenas terciás en el Carnaval", una variación más del dicho más general: "carnavales eran los de antes" y al que nos referimos en el capítulo anterior.

En algunos momentos de la actuación, el coro canta casi sin acompañamiento instrumental de la batería. Esos fragmentos se denominan "clarinadas". Las clarinadas del coro, los finales y las intervenciones de los solistas suelen ser momentos que convocan y provocan el aplauso de los espectadores.

Discursivamente hablando, la palabra del coro se dirige al público y además, durante los cuplés, juega como un personaje más (Ver capítulos 4 y 7). Funciona como sinécdoque de la murga o más bien como su representante a la hora de expresarse verbalmente. Es una parte de ella, precisamente la que tiene la palabra, pero a la vez **es** la murga frente a otros componentes del espectáculo. Los personajes de los cuplés de las actuaciones (que mientras son personajes no integran el coro) aparecen como llegando desde afuera al escenario, para hablar con la murga. Y ésta, cuando toma la palabra para polemizar con los personajes, lo hace a través del coro, que actúa como un personaje colectivo:

... el modo de representación de un cuplé establece una constante definida: la alternancia del relato del personaje y el comentario del coro. El público identifica toda la murga con el punto de vista que asume el coro... (Diverso, 1989: 81)

De esta manera, el coro asume el mismo rol que tenía asignado desde los inicios de la tragedia y la comedia griega: *"un grupo homogéneo de bailarines, cantantes y recitador que toman colectivamente la palabra para comentar la acción a la cual están diversamente integrados"* (Pavis, 1990: 100)

El coro, la voz de la murga, tiene dos interlocutores: el público y los personajes. En las presentaciones y despedidas, el coro se dirige general y directamente al público: estamos en presencia del **enunciado macro o simulacro de la enunciación**. En los cuplés, el coro suele dirigirse a los personajes; hablamos en este caso de los **enunciados internos**. Pero podemos observar que también en los cuplés, el coro se dirige directamente al público, por ejemplo para comentar un argumento del cupletero.

Se trata de la doble enunciación del espectáculo murguero (murga o coro–público y coro– personajes), que es en ambos casos, intradieгética. Cuando el coro le habla al público lo hace, no lo olvidemos, en el marco de la enunciación enunciada, nunca en el marco de alguna de las cientos de enunciaciones empíricas reales.¹⁸ Dicho de otra forma, esta interpe-lación directa al público está ensayada, prevista y se realizada en todas y cada una de las actuaciones de la murga de la misma manera. Este doble nivel de relatos lo desarrollaremos en el próximo capítulo.

Dentro de los cuplés, el coro asume varios roles o funciones. En el Cuplé Don Tolerante, de la actuación 2000 de Diablos Verdes, pudimos observar las siguientes funciones:

- Le pregunta al personaje:

Coro: Al son de Don Tolerante / ¿qué nos cuenta de febrero?¹⁹

¹⁸ Sí se dan interlocuciones de algún murguista (especialmente un cupletero) con el público en el marco de una enunciación empírica en particular; en ese caso sí existe un marco extradieгético para una de las enunciaciones. Pero no es posible, en cambio, que el coro como personaje colectivo pueda realizar alguno de estos "apartes" particulares.

¹⁹ "Febrero" aparece acá como sinécdoque de carnaval.

Tolerante: Toleré toda mi vida, los errores del Boyero

- Califica al personaje:

Tolerante: ... Y en las últimas del siglo / tolerante y muy sensato / no quise tomar la sopa / toleré comer dos platos.

*Coro: Al son de Don Tolerante / **candidato sin berrinches.***

- Critica lo que dice el personaje:

Tolerante: Tolero que Luis Miguel / cobre más que el Negro Rada

*Coro: Al son de Don Tolerante / **no se ponga sensiblero.***

- Representa lo que dice el personaje:

Tolerante: Tolero que los conjuntos / te canten siempre apurados

Coro (rapidito): Te canten siempre apurados / te canten siempre apurados.

- Completa lo que dice el personaje:

Tolerante: Igual que en un cumpleaños / tolero que sin misterios

Coro: en lugar de la tortita / se repartan ministerios.

- Le recuerda al personaje la adecuación a normas, reglas o costumbres (En este caso, hablando en términos de discursividad política, le recuerda que debe hablarle a un paradesinatario para mantener la imparcialidad):

Tolerante: Toleré a los productores / desde el campo en rebeldía / trajeron diez mil tractores / trancaron media avenida

Coro: Con audacia y valentía / al gobierno lo insultaron

Tolerante: Tolero pero no entiendo / ¿por qué otra vez los votaron?

*Coro: Al son de Don Tolerante / **imparcial, sin partidismos***

Hasta acá, todas las funciones se refieren al coro como un actante con uso de la palabra. Menos común, pero con mayor presencia últimamente, es un coro que además de cantar, **actúa**. En esa misma actuación de Diablos Verdes, cuando el personaje "la Pesadilla" va nombrando diferentes candidatos de las pasadas elecciones, el coro, atrás, además de cantar, va representando físicamente las palabras de "la Pesadilla". En esa actuación colectiva del coro radica gran parte de la comicidad de esa parte del espectáculo. Así, agregamos otra función:

- Comenta con mímica lo que canta un solista o una cuerda de voces de la murga.

En el *Cuplé del Desubicado*, de la actuación 2001 de Falta y Resto, podemos observar las siguientes funciones del coro:

- Acusa, critica y juzga al personaje:
-

Desubicado: .. un tablado! linda chance / para escuchar alguna murga / voy a preguntar si canta alguna acá.

Coro: **No seas tan desubicado** / no ves que estás metido en una / bajate ahora y **no molestes más** / ¡desubicado!

- Complementa o continúa un argumento del personaje:

Desubicado: *Me voy si no me quieren / pero antes de marcharme / me gustaría dejarles / mi conclusión final: / la fiesta de dios Momo / es única en el mundo / el canto de estos coros / los siento como míos*

Coro: **Por más que nos invadan con música importada / un brindis por la magia...**

Desubicado: *¡del carnaval de Río! Me desubiqué!*

En síntesis, el coro comenta, juzga, contesta, pregunta, subraya-apoya, representa y acompaña el relato o argumentación del personaje. Podemos agrupar todas estas acciones en dos:

- **Polémica:** aquellas funciones que mantienen una relación de controversia con el personaje: comentar, juzgar, preguntar, responder
- **Complementaria:** las que completan o apoyan la actuación o el decir del personaje: acompañar, completar, representar.

Estas acciones del coro, y el hecho de que en muchas ocasiones él apela de forma directa al público, lo convierte en un representante del público sobre el escenario, en "*otro espectador-juez de la acción, habilitado para comentarla*" (Pavis, 1990: 102). El coro no solamente es la voz de la murga –como advertimos antes– sino que además pasa a ser la **voz del público**. Como suele suceder, en alguna letra de la murga hemos encontrado una descripción explícita de esta identificación del coro murguero con el público:

Coro: *Una fila de hombres, heroicos laburantes, / olvidando que están desocupados. / Una cara pintada, muchas caras sudadas, / una fila de penas disfrazadas. (...) Así señores míos está formado, / así señores míos está formado el público* (los murguistas hacen de público, se agrupan como en un cuadro. Después, cuando dicen que está armada la murga, se ponen en fila de frente) *que vino aquí al tablado. / Así señores míos está armada la murga que vino aquí al tablado. / Así señores míos está lleno el tablado, disfrazado.* (Falta y Resto, 2001, Saludo)

Cuando la función polémica o el contrapunto semántico domina durante el cuplé, el personaje trata de convencer al coro de sus argumentos, y generalmente el convencimiento se cumple porque había varios argumentos que el coro no había aceptado al comienzo. En el Cuplé Doña Identidad, de Contrafarsa 1999, el coro califica disfóricamente al personaje cuando éste comienza a exponer su caso:

Doña Identidad: *Estoy totalmente perdida / todo me resulta extraño / No sé donde estoy parada / en este mundo de hoy, / me siento tan confundida / y desde hace algunos años / estoy tan globalizada / que ya no sé ni quién soy.*

Coro: *Qué menjunje que tenés en el balero / 'ta fulero de solucionar / Si un sociólogo quiere estudiar tu caso / bastonazos le vas a pegar.*

A medida que las estrofas se suceden, el coro sigue negándose a aceptar y compartir los argumentos de Identidad:

(...) Doña Identidad: *Fui al expendio a comprar carne / pero estaba clausurado / Un payaso de amarillo / vende carne de lombriz, / le probé sus hamburguesas / y era plástico importado. / Pensar que la carne nuestra / es la que come su país.*

Coro: *No se tire contra las costumbres nuevas / a la prueba está que fracasó. / Si el payaso vende carne de gusano / un gusano al plato por favor.*

Pero en determinado punto de la exposición que realiza el personaje, uno de los argumentos comienza a modificar la posición el coro, éste admite su derrota argumentativa y lo expresa:

(...) Doña Identidad: *Y la murga de mi barrio / la que ensaya en la otra esquina, / tiene dos cuplés preciosos / pa' reirse hasta llorar. / Qué pena que lo que cuenten / es todo de la Argentina / sería más provechoso / que hablaran del Uruguay.*

Coro: *Ojo al gol que esta viejita carpetera/ de bobera nos mandó callar / vino acá diciendo que estaba extraviada / qué goleada nos vamo' a llevar.*

Cuando lo que domina es el complemento entre el coro y el personaje, la función polémica se diluye, ambos van reforzando mutuamente los argumentos:

Niño: *Desde niño me inculcaron / valores de corazón: / amor, confianza, lealtad / ser libre y sin temor. / Yo vivo en un quinto piso / con alarma, perro y captor / y me gusta ver la luna / tras las rejas del balcón.*

Coro: *Ay, qué loco / ay, qué loco / No puedo comprender / el mundo de los adultos / con la cabeza en los pies.* (Contrafarsa, 2000, Mundo de los Ajustos)

El cierre es común en ambos casos, tratándose generalmente de una conclusión compartida por ambos personajes –coro y cupletero–, y por consiguiente, por el público. En el Cuplé del Judas, de Contrafarsa 1999, el personaje que hace de niño le cuenta a la murga cómo pide plata para el Judas²⁰. En el cierre del cuplé, niño y coro concluyen con el tema de esta manera (complementando sus cantos):

Coro: (...) *Llueven las monedas sobre la ciudad / sucias de injusticias tan mezquinas, / que hacen vergonzosa nuestra identidad / y arden con un Judas en cada esquina.*

Niño: *Qué lindo que los pibes de mi barrio / pidieran solamente para el Judas / ¡qué no hubiera gorriones solitarios*

Coro: *perdiéndose en la calle amarga y dura!* / *Llueven los botijas sobre la ciudad.*

Por último, digamos que aunque no funcione como un cuadro dramático tradicional (o acción representada), el diálogo entre personaje y el coro cumple una función en la progresión dramática:

Para propiciar el desarrollo de la narración, el personaje es continuamente interpelado por el coro quien le pregunta quién es, de dónde viene, qué busca, qué le sucedió. Las intervenciones alternadas del coro van creando cierta expectativa, y generalmente finaliza juzgando la

²⁰ Se trata de una costumbre por la cual, durante el mes de diciembre, los niños pidan plata por la calle "para el Judas". Éste es un muñeco, de tamaño bastante grande y relleno de paja. El dinero estaría destinado a comprar fuegos artificiales y bombitas, porque en Nochebuena, después de la 12 de la noche, se les prende fuego en las esquinas con los fuegos artificiales adentro.

conducta del personaje en cuestión o la de los otros protagonistas de la narración, con una reflexión final que cierra el cuplé. (Diverso, 1989: 81)

3. 3. 2. LA BATERÍA

Integran la batería tres músicos, que ejecutan cada uno el bombo, los platillos y el redoblante. Se trata de integrantes fijos de cualquier murga, a los que a veces se agregan otros instrumentistas y/o otros instrumentos. Durante la actuación, suelen ubicarse al costado del coro (en escenarios grandes y en el Teatro de Verano) o detrás del mismo.

La batería tiene la responsabilidad de realizar el acompañamiento rítmico de toda la actuación de la murga. Lo hace principalmente a través de dos ritmos básicos: la marcha camión y el candombeado.

Discursivamente, la batería funciona a veces traduciendo a la música lo que el coro dice verbalmente.

Coro: Un abrazo de murga será, / un saludo a marcha camión [en este verso la batería toca a marcha camión] / Viajando por los tablados, / sembrando un legado de amor. (...) Todo el vecindario se empezó a vestir, / y los aburridos no quieren salir. / Vienen candombeando, al atardecer [acá la batería toca candombe], / viene con los Diablos, magia del ayer. (Diablos Verdes, 2001, Saludo)

En estos casos, la música o el acompañamiento rítmico puede cumplir la función de anclar la posible ambigüedad del lenguaje verbal o de reforzar el sentido. Estaremos, como en tantas ocasiones, en una muestra más del sincretismo de códigos característico de la murga.

3. 3. 3. EL DIRECTOR ESCÉNICO-MUSICAL

Es otro personaje fijo del espectáculo murguero. Tiene que dirigir las voces del coro, marcar el compás y fijar el tono inicial de cada fragmento cantado –tradicionalmente sin instrumento o diapasón alguno, aunque ahora es común que use una guitarra para esto–.

Representacionalmente, el director se diferencia del resto de la murga. Tiene una vestimenta diferente (elemento que está prescrito en el Reglamento), que suele ser levita y galera; a veces se agrega la batuta. Se ubica entre el coro y el público, de espaldas al público, cuando está dirigiendo, y de frente cuando predomina la actuación, el baile y la mímica. La mayoría de los directores también instala un estilo particular de moverse:

Durante la representación, recorre el escenario en forma continua con movimientos característicos: cada director, sobre una base común, instaura su propio estilo de mímica. Ésta reúne elementos de la pantomima y la danza, conformando una gestualidad que puede ser premiada en el Concurso Oficial de Agrupaciones. (Diverso, 1989: 57)

No cumple un rol actancial en el enunciado macro, y su hacer tampoco tiene un papel fijo en el despliegue argumentativo, como sí lo tienen los personajes y el coro. Esto

es así ya que el director no "canta" como tal, al menos no lo hace desde su rol de director; si coyunturalmente lo hace, agrega su voz a la del coro, o se transforma en otro solista. También es posible que cumpla el rol de recitador o presentador, y esto sí es más tradicional en los espectáculos. Por ejemplo, el director de Falta y Resto 2001 aparece recitando en la Despedida:

Coro: Si un amigo es el que se va, ¿qué queda decir? / Menos manos para luchar, luchar por vivir. / Los que mandan no imaginan cómo hay que hacer, / pa'decirles a los hijos "no hay pa'comer".

Recitado del director: Y como el norte precisa mano de obra barata, / los gobernantes acatan exportando juventud. / Esclavizando sus sueños a un partir que los encierra, / exiliados de su tierra ya no por sus ideales, / se marchan los orientales ¡porque la panza está en guerra!

Coro: Desde la ventana de cualquier avión, / una despedida no es una canción, / es un gran silencio triste y sepulcral, / que enmudece voces de su carnaval.

El hecho que sea el director precisamente el que abandona su papel principal para tomar la voz y cantar o recitar –y que lo haga desde el centro del escenario y con el vestuario especial y diferenciado del resto de los murguistas– no es irrelevante ni insignificante. Resulta en una potencia agregada que la murga opte en algún caso (como el recién citado de Falta y Resto) por darle voz al director.

3. 3. 4. LOS CUPLETEROS – LOS PERSONAJES

Los personajes que aparecen en la actuación murguera son de una gran variedad. Como unos pocos ejemplos podemos citar: un reciclador, un canillita, unos fantasmas de un pueblo fantasma (Diablos Verdes 2002), un emigrante (casi todas las murgas en el año 2001), un desubicado, una murga desaparecida (Falta y Resto 2001), un consumidor, un periodista televisivo (Contrafarsa 2000), la Noche, un represor de la dictadura (Curtidores de Hongos 2002), la Identidad Nacional, un niño y su judas (Contrafarsa 1999), Pepe Revolución, La Gente, un timbero, el dueño de una murga, (Falta y Resto, década del 80), una computadora tartamudeante (La Soberana, 1971).

El relato de lo que le ha sucedido al personaje y sus opiniones sobre un determinado tema es lo que va haciendo avanzar la línea del cuplé.

Los cupleteros son los integrantes de la murga que actúan de personajes. Es clásico que el personaje irrumpa en el escenario como si fuera un desconocido, y que se presente después de la pregunta del coro: "¿usted quién es?".

Murguista 1: Y fue así que compusimos un cuplé, un cuplé ¡para la gente!

Coro: Por la gente nuestro canto / altivo, atento, consciente

Murguista 2: Perdón, ¿están bien seguros?

Coro: ¿Y usted quién es? ¿Y usted quién es? ¡¿Y usted quién es?!

Murguista 2: ¡Soy la gente! *Cuando llega fin de año / yo compro la lotería / si hay que llenar el estadio, / voy y rompo la alcancía. / Día del padre, el abuelo, el nieto y el presidente / y ahora digo yo pa'cuando / será el día de la gente. (Falta y Resto, 1988, Cuplé de la gente)*

La forma de los cuplés fue modificándose con el paso del tiempo, y por lo tanto también las características de los personajes. Según Lamolle y Lombardo, los cuplés de los años 20 y 30: "... tenían varios personajes y un no sé qué que los asemejaba a sainetes: por ejemplo, la

escena se desarrollaba en un conventillo y aparecían varios inquilinos, el dueño, un policía, el canillita, etc." (Lamolle y Lombardo, 1998: 25)

Desde mediados de siglo hasta la actualidad, lo más generalizado es la dupla personaje–coro que ya hemos analizado al hablar de este último. En este formato, un personaje individual y otro grupal van desarrollando un tema a través del diálogo y la alternancia de argumentos. Otro formato muy utilizado ha sido el de *"dos solistas que daban su versión de las cosas. En este caso no discutían directamente sino que más bien uno completaba lo que había empezado el otro pero cambiándole totalmente el sentido. Esto es una adaptación murguera de los dúos cómicos..."* (Lamolle y Lombardo, 1998: 25).

También se da el caso de que todos los integrantes del coro funcionen como una multiplicidad representando como grupo a varios personajes, diversos dentro de la uniformidad. Por ejemplo, los fantasmas de un pueblo fantasma (Diablos Verdes, 2002), o las chusmetas de la cuadra (Contrafarsa, 1998).

Estos formatos clásicos se han ido complejizando y transformando en los últimos años; muchas veces las murgas usan varias de estas posibilidades en un mismo cuplé. Y es bastante común que el coro y el personaje ya no debatan sino que se complementen, lo que hace más difuso y menos estereotipado el rol de cada uno.

En general, entre el cupletero y el personaje que él interpreta funciona una relación compleja que Lamolle y Lombardo explican adecuadamente. El cupletero es algo así como el actor principal del cuplé y de la murga, no se destaca tanto por su voz o su forma de cantar (como otros solistas) sino por su capacidad de comunicarse con el público y su capacidad actoral para provocar la risa. Pero el cupletero, además:

... se representa a sí mismo en cada uno de los personajes (...) ese "él mismo" es a la vez una especie de personaje que se fue creando con el tiempo, y con el cual la gente se quiere encontrar cada vez que va a ver el conjunto a un tablado. Este segundo personaje, el que se corresponde con la imagen que el público tiene del actor, aparece a menudo en las "mechas", que suelen hacer referencia a hechos puntuales que ocurren en el momento de la actuación. (Lamolle y Lombardo, 1998: 30. El destacado es mío).

3. 3. 5. LAS PARTES DEL ESPECTÁCULO

Esta convención ha ido cambiando su forma. Hasta hace relativamente poco tiempo, las tres partes eran siempre totalmente independientes: el tema del Saludo no tenían nada que ver con el de los cuplés ni con el de la Despedida. Este formato puede seguir existiendo, pero ya es común que el espectáculo esté unificado temáticamente desde principio al fin (Por ejemplo: Contrafarsa 2000, Colombina 2000, Diablos Verdes 2000 y 2001, etc., etc.). Esta tendencia parece haber comenzado en 1991 cuando la murga Falta y Resto *"salió a la cancha con un espectáculo sin precedentes en murga. Ante todo por un argumento totalizador, con un hilo conductor de principio a fin, enlazando las diferentes partes tradicionalmente separadas de presentación, cuplés y retirada."* (Roos, 1992).

El saludo

La Presentación o el Saludo abre la actuación de la murga. Tiene la responsabilidad de llamar la atención del público, que en las condiciones de recepción de los tablados está generalmente disperso entre espectáculo y espectáculo. Este llamado de atención muchas veces aparece explicitado verbalmente en las letras:

*Y habrá milagro / por todo Montevideo / el milagro es en febrero / y se llama carnaval. / **Hay que poner atención.*** (Contrafarsa, 1999, Presentación)

*...abrí todas las persianas / dejé nuestro sol entrar / es esta barra de amigos / la que te canta desde una murga / **que se apronte la barriada** / que la función va a empezar* (La Mojigata, 2001, Presentación)

Junto con la Retirada, es la parte que más frontalmente explicita la situación de enunciación y tematiza el hacer de la murga; esto es: aclara que está llegando, que va a cantar, que se trata de una murga, que el carnaval llegó, "saluda" al público, etc. Por ejemplo:

Coro: Parte en pedazos la noche un coro murguero, / es la voz de febrero, tiempo de Carnaval. / Vuelve a los brazos de Momo su amor predilecto, / aquí está Falta y Resto, ya está todo dispuesto / para comenzar. (Falta y Resto, 2001, Presentación)

Los cuplés: entre el teatro y el cuento cantado

Hemos dicho que el cuplé es la parte más teatral del espectáculo murguero. Sin embargo, en general el canto predomina sobre el teatro, y los personajes **no representan lo que les pasa** —como sí sucede en el teatro— sino que cuentan, relatan —generalmente cantando— algo que les pasó. La actuación murguera clásica no es casi nunca representacional sino que las narraciones (cuando existen) se transmiten de forma oral, a través de la voz cantada y a veces hablada de los personajes y el coro, a manera de acontecimientos que se produjeron en el pasado. Los cuplés son "cuentos cantados" o "periodismo cantado", según se enfatice el aspecto narrativo o argumentativo y de crítica directa de la realidad²¹:

*Coro: **Escuchen lo que pasó:** / los otros días la vecina de enfrente / reía loca, loca de amor (...) **Escuchen lo que pasó:** / pasó que en la madrugada / mientras la esquina miente que duerme / y se queda sola / cantó una murga* (Contrafarsa, 1998, Cuplé Las Chusmetas)

²¹ "Cuentos cantados" fue la locución utilizada por Raúl Castro (director responsable y letrista de Falta y Resto) en una entrevista realizada en Mendoza en 1998 para describir la esencia de la actuación murguera: "Esto no es tampoco un espectáculo teatral. De repente cantamos y a la vez hay como otro equipo de actuación. Eso me parece que a la gente le llega como una cosa mágica. No hay un solo integrante haciendo algo. O sea, no es solamente un grupo de música, pero tampoco es solamente un grupo teatral. Un poco las dos cosas. Algo así como "cuentos cantados". Y "periodismo cantado" es una expresión recordada por Bernardo Gigirey, un gaditano actual, a propósito del carnaval de Cádiz, al parecer de características similares al de Montevideo: "Decía Bartolomé Llompart, conocedor de las cosas de Cádiz, que el carnaval de Cádiz es un periodismo cantado, supongo que allí ocurrirá igual, y se pasa revistas a políticos, personas públicas y sucesos", cuenta el carnavalero gaditano hablando sobre el carnaval de Cádiz y sus similitudes con el uruguayo, en un mail a vecinet-notici@s: Primera Agencia uruguaya en Internet de difusión, noticias, información y documentación vecinal.

Pero es cierto que siempre hubo algunos elementos representacionales en los cuplés, especialmente para caracterizar el personaje o la situación que éste relata. Se trata de **signos indiciales o simbólicos**²² que se agregan o incluyen en el vestuario o la escenografía (algunos son además fuertes o antiguas convenciones sociales): un carrito de supermercado para caracterizar a un consumidor, ropa oscura para "La noche", una valija para un emigrante, una gorra para un policía, patines y un pantalón corto con tiradores para un niño, una carterita y una falda corta para una prostituta, una balanza para "La Justicia", etc.

La caracterización de los personajes exige, además, un mínimo trabajo actoral por parte de los cupleteros. Se trata de elementos también convencionalizados que se agregan a los anteriores. Entonces, el cupletero se moverá sensualmente si debe representar a una prostituta, o simulará un mareo para actuar de borracho.

Sin embargo, últimamente, y quizás como un corolario de la inclusión de actores profesionales o populares provenientes del campo del teatro (o de otros géneros carnavalescos de características más teatrales, como los Parodistas) algunas murgas han incorporado mayor cantidad de elementos representacionales de actuación y los libretos se adaptan a esta circunstancia.²³ Se trata de los casos en que el personaje además —o en lugar— de contar lo que le pasó, lo representa. Por ejemplo, todo el medio del espectáculo de Diablos Verdes 2001 se sostiene sobre la actuación de un personaje —Carlitos— que va realizando y al que le van sucediendo algunos hechos (no los cuenta como acontecimientos pasados): anda en bicicleta, va al interior a llevar una carta, vuelve a la ciudad, se encuentra con otro personaje, etc.

Esas inclusiones del lenguaje representacional por sobre la clásica predominancia de lo verbal—musical, han instalado una polémica (que ya mencionamos en la descripción de la murga) en el campo carnavalero sobre la "esencia" murguera, que puede sintetizarse en **teatro versus canto**. Así, hay quienes opinan que las mejores murgas son las que cantan durante todo el espectáculo, las que mejor se "paran" en el escenario. Otros, consideran que la murga debe abrirse a nuevas experimentaciones e incorporar más elementos "teatrales" propiamente dichos.

Detrás del antagonismo "teatro versus canto" está, desde el punto de vista discursivo, el de **argumentación versus narración**. En efecto, por más que tradicionalmente las narraciones existan (y que se presenten narradas, no representadas), muchas veces se trata de "protonarraciones", es decir, segmentos de programas narrativos, a veces tan solo **excusas** para que el personaje y el coro puedan argumentar sobre el tema de que trata el cuplé (Ver capítulo 4).

Por ejemplo, en el cuplé "Hiperestación" de Contrafarsa 2000, el personaje central es un consumidor compulsivo. Éste relata algunas cosas que le han pasado: que la esposa es muy fea, se compró una crema y quedó como Valeria Mazza; o que el hijo le pidió una

²² "Indice" y "símbolo" son dos de las tres clases de signos de una de las más conocidas clasificaciones de Charles Peirce, basada en la relación del signo con el objeto representado. Indice es el aquel signo que conecta directamente con su objeto. Y símbolo, aquel totalmente arbitrario, como las palabras, que se relacionan con el objeto por convención. (Zecchetto, 1999)

²³ La primera consecuencia del ingreso de actores a las murgas fue una mejor y mayor caracterización de los personajes. La segunda, o su corolario, fue el impacto en la estructura del espectáculo murguero mismo, con esta tendencia a aumentar los rasgos narrativos del género por sobre los argumentativos y lo representacional por sobre lo verbal.

computadora con diversas especificaciones, etc. Pero no existe un programa narrativo con sus partes correspondientes. Sí, en cambio, después de los mini relatos del consumidor, el coro comenta lo sucedido y el personaje mismo va sacando conclusiones.

En cambio, cuando la actuación prima sobre el relato del pasado, suele darse paralelamente un predominio de lo narrativo sobre lo argumentativo. O por lo menos, ambos pasan a tener una importancia equivalente. En la actuación de Diablos Verdes 2001 que recién comentábamos, funciona un programa narrativo completo: Carlitos reparte cartas como antes repartía listas para las elecciones, se encuentra con Don Tolerante, éste le solicita llevar una carta a la Estancia La Celeste, Carlitos entrega la carta y sueña con futuras elecciones. Mientras, se desarrolla también otro programa narrativo en torno a Don Tolerante: este personaje (que está esperando desde 1984 subido al Obelisco) se quiere postular para presidente. Proclama su candidatura ante los ciudadanos, expresa las cosas que tolera y tiene una pesadilla con las peores cosas que suceden con las elecciones. Finalmente, se conoce el contenido de la carta que Tolerante enviaba a sus parientes de la estancia y éste puede decir "su verdad". Por supuesto, se trata de un programa narrativo donde lo argumentativo sigue siendo importante, por ejemplo en el relato de las cosas que Tolerante tolera y no tolera. Sin embargo, el hecho de que un programa narrativo se desarrolle a lo largo de todo el enunciado es algo novedoso en el género.

El popurrí y el salpicón

Esta otra parte del espectáculo murguero puede aparecer independiente, dentro de un cuplé, integrada al Saludo o inmediatamente después de éste. Muchas veces se identifica salpicón con popurrí, pero hay quienes los diferencian (Lamolle y Lombardo, 1998). El popurrí desarrolla pocos temas de una manera bastante extensa y hoy, según estos autores, se usa poco en las actuaciones murgueras. El salpicón, también llamado pericón²⁴, se conforma habitualmente por una serie de cuartetos y un estribillo:

La familia está reunida / ya se viene el salpicón / para que todos disfruten / de su aroma y su sabor/

Est. 1: Salpicón bien surtidito / condimenta la función / Contrafarsa ventilando / saca los trapos al sol.

Cerró la Rural del Prado / y el cierre no fue el mejor / hubo un acto de protesta / por la crisis del sector.

Se quejan de que el gobierno / no cumplió lo que pactaron / los productores rurales / ¿a quién carajo votaron?

El gobierno tomó cartas / ya no daba para más / y formaron este año / la Comisión de la Paz.

Qué se sepa la verdad / es lo que todos queremos / en nombre de esa madraza / que fue la Tota Quinteros.

Est. 2: Salpicón bien surtidito / Salpicón hay para rato / Si la cosa no te gusta / te vas a comer dos platos

(Contrafarsa 2001)

En cuanto al contenido, es tradicional también que se trate de temas de actualidad (en lo posible del año que pasó), y que se dedique dos cuartetos a un tema o hecho: la pri-

²⁴ "... en alusión seguramente a la parte de las relaciones –cuartetos improvisados según un criterio de pregunta y respuesta– que se hacían en esta danza tradicional." (Lamolle y Lombardo, 1998:20)

mer cuarteta para presentarlo, la segunda para realizar un remate cómico; y un estribillo que separa cada par de cuartetos de otro.

Se trata, como puede observarse, de una parte fuertemente convencionalizada, que en muchos casos tiende a autodefinirse a través de las letras.

La Despedida

Las retiradas o despedidas son el cierre del espectáculo. Como tales, se diferencian del cierre de cualquier otro espectáculo musical actual en que no permiten la realización de "bises". En parte porque, como advierten Lamolle y Lombardo, "*las retiradas no tienen final*"; su último fragmento se denomina "bajada": "*en un momento dado se empieza a repetir un fragmento y la murga baja cantando eso, y sigue cantándolo después de bajar*" (Lamolle y Lombardo, 1998: 20)

Es una de las partes predominantemente musical, donde el coro asume un rol mucho más musical que representacional: "*es en general lo más lindo de cantar, porque allí el director se esmeró más con los arreglos, ya que el final debe ser el broche de oro de su labor.*" (Lamolle y Lombardo, 1998: 19)

Además de funcionar como clausura del espectáculo, es la parte de la actuación que convoca a la sanción o juicio culminante del público.

Como las Presentaciones, las Despedidas hacen mención directa a la situación de enunciación, explicando al público que la murga se está yendo y promete volver:

Pueblo, al marcharnos con gran emoción / dejamos el recuerdo de nuestra actuación / este humilde homenaje que el público merece / hoy cariñosamente queremos obsequiar. / Les dice adiós, deseando que el año venidero / podamos nuevamente nuestro sueño realizar. (Diablos Verdes, 1970, Despedida)

3. 3. 6. LOS TABLADOS

"Tablado" tiene dos significados en el carnaval uruguayo. Por un lado, designa un espacio heterogéneo, limitado físicamente de maneras diversas, donde se llevan adelante las actividades carnavalescas espectaculares de tipo escénico, no oficiales pero si normatizadas. Incluye todo lo que Patrice Pavis llama "*el lugar teatral*" en general (Pavis, 2000: 159): el espacio de la representación, el lugar del público (plateas, graderías, etc.), los espacios secundarios que los rodean, los quioscos de venta de comidas, pasillos, lugares abiertos, etc. Se trata de uno de los espacios en que se desarrolla el carnaval montevideano (otros son la calle y el Teatro de Verano), al que el público asiste para participar de él.

Por otro lado, también designa a la escena donde actúan los conjuntos. Se trata en este caso del espacio escénico propiamente dicho, lugar separado de aquel destinado al público, generalmente elevado del piso:

Murguista: Los botijas que se bajen del tablado porque aquí llegó, ¡la Falta verde! (Falta y Resto, 198...)

Como veremos, dentro del enunciado macro, el lugar explícitamente establecido para el espectáculo murguero es el tablado:

Murguista 1: *Ante tanta barbaridad le tengo que preguntar qué hace usted acá arriba, mi amigo*

Desubicado: *Estoy vendiendo, ¿éste no es el ómnibus?*

Murguista 1: *¡No!, ¿qué ómnibus? (...) Estás totalmente de vivo, y absolutamente pero totalmente desubicado.*

Desubicado: *No me acusen, que es mi trauma / el saber que soy desubicado.*

Murguista 1: *Qué esperanza, no, / casi nada,*

Coro: no ves que estás en un tablado.

Desubicado: ¡Ah! ¿un tablado? Un tablado / linda chance para escuchar alguna murga / voy a preguntar si canta alguna acá

Coro: *No seas tan desubicado / no ves que estás metido en una / bajate ahora y no molestes más.*

Por supuesto, las actuaciones murgueras pueden desarrollarse en cualquier parte. De hecho, para el Concurso Oficial, no se llevan adelante en un tablado sino en el Teatro de Verano (para algunos, "el tablado grande").

Hay quienes opinan que ya no existen tabladros. Esta afirmación deriva de la diferencia entre los grandes tabladros comerciales de hoy, con capacidad para hasta 2000 espectadores, y los antiguos; éstos más semejantes a la acepción tradicional que recoge Patrice Pavis en su Diccionario de Teatro:

Históricamente el tablado ("las tablas") es la escena popular reducida a su más simple expresión (tablas sobre dos soportes de un metro a un metro cincuenta de altura). Es apropiado para el teatro popular representado al aire libre por feriantes y faranduleros. (Pavis, 1990: 467)

Hoy los tabladros son escenarios al aire libre, aunque puede existir alguno techado, con sillas y/o gradas frontales o en medialuna, montados especialmente para carnaval en terrenos baldíos o en clubes deportivos (en este caso suelen ubicarse en canchas de basket).

Las actuaciones de los conjuntos deben enfrentar la distracción constante que caracteriza al público de un tablado. Para las personas que asisten, el tablado es el espacio de la fiesta carnavalesca, donde van a pasear, a encontrarse con amigos y vecinos, a comer y "a ver carnaval". *"Esto está obligando continuamente a los artistas a utilizar todo tipo de artificios para focalizar la atención del público ante el cual representan, son capaces de variar sus movimientos, atrasar o adelantar la melodía con respecto al ritmo de la batería buscando el momento justo de decir o enfatizar sus versos, e incluso improvisar otros de acuerdo a la respuesta que hayan logrado."* (Diverso, 1989:88)

3. 3. 7. LAS LETRAS

Uno de los acuerdos principales entre autor y público, en lo que hace a las letras, pasa por aceptar que éstas no se entiendan totalmente: *"la tradición indica que es prácticamente imposible entender una letra de murga de cabo a rabo. La especial forma del canto, los enganches de palabras, las mismas palabras muchas veces provenientes del lunfardo y la precaria calidad del audio del tablado —no siempre—, son la cienaga de los letristas."* (Flynn, 2000)

Sin embargo, a pesar de este lugar común, no hay murga ni espectáculo murguero sin letras y éstas, según algunas opiniones como la del letrista de Falta y Resto, Raúl Castro, pueden ser lo más importante: *"Históricamente la letra definía a la murga. Últimamente no es tan así a nivel del concurso oficial, pero a nivel de la calle creo que sigue."* (Guillenea, ¿1996?) Y como lo dicen las mismas murgas en los Saludos, llegan al tablado a cantar, a decir algo:

*"Llegaron / y en sus **alegres cantares** / van dejando los pesares / que alegran los corazones..."* (Araca la Cana, 1937, Saludo)

*"Su fantasía es **cantar verdades**, masticar bronca, patear penales, / ajusticiar asuntos sociales, **dar opiniones elementales**, **llenar de versos los arrabales**, / **ir denunciando** barbaridades. / Ella está pronta para cantar.* (Falta y Resto, 2001, Saludo)

*"Son los carnavales de nuestro Uruguay, /por nuestra cultura, vamos a cantar./ Saludo al carnaval, los Diablos hoy / **te lo cantarán**.* (Diablos Verdes, 2001, Saludo)

Las letras anclan los sentidos producidos por la posible ambigüedad de la actuación o caracterización de los personajes. Por ejemplo, en el Cuplé del Judas, de Contrafarsa 1999, un murguista les va preguntando a distintos personajes que van entrando (supuestamente todos niños), cuánta plata juntaron ese día. Sólo la palabra de cada uno puede anclar rasgos que un vestuario despojado no hace, por ejemplo que los personajes sean verdaderamente niños o no:

Murguista 1: *A ver, nene, vení para acá. ¿Cómo te llamás?*

Murguista 2: *Me llamo Carlitos.*

Murguista 1: *Bueno, Carlitos, ¿en qué zona pedís?*

Murguista 2: *En el Mercado del Puerto.*

Murguista 1: *¿Cuánta plata hiciste, Carlitos?*

Murguista 2: *16.500 pesos.*

Murguista 1: *¿Y dónde está el Judas, Carlitos?*

Murguista 2: *No tengo, señor.*

Murguista 1: *¿Cuántos años tenés, mi amor?*

Murguista 2: *24.*

Murguista 1: *¡Tomátelas!*

Otro caso de letras que desambiguan sentidos se produce cuando las palabras de los personajes o el coro fijan el tiempo y el espacio: estamos en tal lugar, en tal año. Esto generalmente ocurre en la representación murguera. Las coordenadas temporales, espaciales, hasta temáticas se anclan fundamentalmente a través de los parlamentos cantados o hablados de los personajes y menos a través de otras convenciones extendidas en el teatro, presentes en la escenografía, el vestuario o la actuación. Aunque otra manera que tradicionalmente usa la murga para fijar el tiempo o el espacio es la música (por ejemplo, Momolandia 2001 utiliza músicas tradicionales españolas para cuando el personaje emigra a España).

Las letras están condicionadas por la elección de la música original, que determina obligatoriamente una métrica. Como dice Alvaro García, letrista de Contrafarsa: *"No me puedo pasar ni una línea, ni aborrar una letra, la música te pauta y creeme que te sentís más libre de lo que pensás, en realidad, está bárbaro"* (Flynn, 2000: 35).

Además, la letra original, si bien no tendría porqué influir en la nueva, de hecho generalmente sí lo hace, en una operación que hemos denominado de "contaminación" (ver Capítulo 5).

En cuanto al contenido, dos tendencias parecen marcar la literatura murguera, tendencias que se pueden sintetizar en dos eslóganes de alta generalidad dentro del campo carnavalero: "La murga (sólo) debe hacer reír" / "la murga (sólo) debe hacer pensar".

Según los que defienden el primero, el objetivo principal de los conjuntos carnavales es provocar la risa en los espectadores. Detrás está la concepción del carnaval como un tiempo y espacio esencialmente diferente al del resto del año. Esa es la opinión de Carlos Soto, letrista desde hace más de 50 años:

Los medios de comunicación tienen tan saturada a la gente, que a veces el letrista se olvida de que el carnaval es un mes aparte, una válvula de escape, y que no tiene que reproducir lo mismo que el espectador ve en el informativo. (...) Nunca hay que olvidar lo fundamental: el objetivo de un tablado es hacer reír. Si no hace reír, la gente no va. (...) Por eso yo digo: vamos a intentar que se ría, no le compliquemos la vida. (Soto, ¿1996?)

La segunda consigna, "la murga debe hacer pensar", está en vinculación con el lugar de lo político en las letras murgueras. De nuevo, otro debate: para algunos, lo político siempre estuvo presente en la murga y en el carnaval. Para otros, la politización y hasta al partidización comenzó con La Soberana a comienzos de los 70 y se agudizó con la necesidad de "decir entre líneas" en la época de la dictadura y el final de la censura en 1984. Sin querer saldar esta cuestión (y como en otros debates, teniendo conciencia de la ausencia de suficientes fuentes de referencia), creemos que la política ha estado presente siempre en carnaval (y en las murgas) aún explícitamente. Un ejemplo es esta letra del siglo XIX:

Brindemos orientales / brindemos con alegría / que al autor de nuestros males / ya le queda pocos días. / (...) Con sus planes financieros / y con todos sus sermones / se ha comido los millones / y nos ha dejado en cueros. / Brindemos compañeros / que el día ha de llegar / que el pan de cada día / llevemos al hogar. (Sociedad San Joaquín, 1894)

Esta característica nos permite afirmar que el género murga tiene rasgos de discurso político: la crítica, la sátira y la parodia en gran cantidad de casos apuntan a hechos o protagonistas de la vida política. Sin embargo, últimamente crece la tendencia de apuntar la crítica, la sátira y la parodia también a hechos y personajes de la vida cotidiana. Por ejemplo, las actuaciones de Contrafarsa de los años 1999, 2000 y 2001 con cuplés centrados en las relaciones familiares y personales, las vecinas de la cuadra, etc. Sin embargo, no es seguro que esta tendencia sea absolutamente novedosa; un ejemplo es esta letra del año 1951:

La comisión nos dijo / que la bronca tiraron / porque muchos vecinos / no ponen pa'l tablado / cuando colecta hicieron / y fueron a golpear / dijeron que perdonen / nosotros nunca vamos / y están todos acá. Deben de cooperar / pus si es grande el haber / podrá el barrio tener / un lindo carnaval / y si es que usted no quiere / ni un manguito largar / la Comisión tampoco / que venga a garronear. (Patos Cabrerros, 1951, Retirada)

Sólo será posible determinar la relevancia que han tenido estas distintas tendencias en la murga y si su transformación acompaña los procesos sociales, mediante un estudio comparativo y exhaustivo de las letras a lo largo de la historia.

3. 3. 8. LAS CONVENCIONES VISUALES: EL BAILE, EL VESTUARIO, EL MAQUILLAJE

El baile murguero acompaña prácticamente todo el canto del coro, y es difícilmente definible: *"no me imagino una descripción que dé una mínima idea de cómo es"* (Lamolle y Lombardo, 1998: 51). Se trata de un movimiento corporal que sigue el ritmo de la batería, utilizando los pies, los brazos y las manos –no hay, por ejemplo, casi movimientos de cadera o de cabeza.

Aunque la tradición es que el coro esté en fila, de frente al público y agrupados sus integrantes por voces (visto desde el público: de derecha a izquierda se ubican los bajos, los segundos, los primos y los sobreprimos), recientemente hay mayor trabajo de puesta en escena, y los murguistas pasan a agruparse de manera diversa en algunas partes de la actuación. Por ejemplo: en el centro a la manera de un cuadro de fútbol (Falta y Resto 2001 y otras), hacia arriba utilizando escaleras (Diablos Verdes 2000) o mezclando los integrantes de cada cuerda de voces, lo que resulta un desafío para el canto coral.

El maquillaje y el vestuario funcionan como los principales diferenciadores visuales entre la ficción espectacular murguera y la realidad, más aún que los límites de la escena. Se trata de los elementos que trazan la frontera entre el público y los murguistas; o lo que diferencia el rol del murguista de cualquier otro. El vestuario o "la ropa" se diseña especialmente para cada carnaval, y son el gasto mayor que tiene la murga. Tradicionalmente, se trata de amplias faldas o túnicas que van de la cabeza a los pies, de telas pesadas, brillantes y coloridas, acompañadas por gorros de grandes dimensiones, iguales para todos los integrantes (salvo el director). El sombrero suele "sacarse" de la cabeza por el murguista que se acerca a un micrófono para cantar un solo.

En general, la murga viste estos trajes en el Saludo y la Despedida, mientras que en la parte central suele irlos modificando acorde al tema de los cuplés. Ya hemos visto que el director escénico viste habitualmente un remedo murguero del vestuario de un director de "música culta".

Hoy se rompe muchas veces con algunos de los elementos de esta convención, por ejemplo con trajes diferentes para cada integrante del coro, aunque manteniendo un elemento unificador (Contrafarsa 2000), o con sombreros variados (como Falta y Resto 2001), o con un vestuario poco llamativo visualmente producido con elementos de deshecho (Antimurga BCG).

El maquillaje es un elemento quizás aún más importante que el vestuario, *"aunque la expresión utilizada no es 'maquillarse' (que tal vez suene demasiado femenino) sino 'pintarse la cara!'"* (Lamolle y Lombardo, 1998: 52) Además "la cara pintada" es una locución metonímica de murguista (Diverso, 1989: 47), como lo ha sido desde hace décadas, "mascarita" de carnalero. Los murguistas se pintan la cara para cada actuación, pero el esmero y el profesionalismo es mayor cuando se trata de actuar en el Teatro de Verano para el concurso oficial.

En general, se usa una base blanca que abarca toda la cara y detalles de color por encima. También es común el agregado de otros materiales y brillantina.

El maquillaje y sobre todo el vestuario pueden acompañar el tema del cuplé o de la actuación cuando hay un hilo conductor general. Se construye así una isotopía temática que atraviesa todos los códigos que intervienen en la representación murguera. Por ejemplo, en *Contrafarsa 2000*, varios de estos elementos visuales se vinculan de alguna manera con el ferrocarril, en una actuación que tuvo un hilo conductor y un nombre: "El tren de los sueños". Las rayas de los pantalones y las cabezas recuerdan las vías, parte del vestuario (sacos, botinas, hombreras) la ropa de un maquinista, etc.

La escenografía es casi una ausencia en los espectáculos de murga; en ese sentido, el tablado es el espacio vacío que se llena con la presencia de los actores—murguistas. Pero también hay cambios en este orden, y algunas murgas comienzan a agregar elementos de escenografía: escaleras, carteles, banderas, biombos que funcionan como telones pequeños, sillas, etc.

CAPÍTULO 4

4. EL DISCURSO MURGUERO

4. 1. LA MURGA COMO GÉNERO DISCURSIVO

Hemos presentado a la murga como "un género musical-teatral del carnaval". El concepto de género puede definirse, según los autores de *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*, como "las formas paradigmáticas reconocidas... de un determinado medio (cine, televisión, escritura)" (Autores Varios, 1997: 164). Así, estaríamos considerando al carnaval como otro "medio". La murga sería al carnaval lo que, por ejemplo, la novela a la literatura o el teleteatro a la televisión: una forma paradigmática que limita el sentido de los textos que la integran y que se define no tanto por una serie de características sino por la oposición a otros géneros (Autores Varios, 1997). Desde este punto de vista, la novela se define por no ser un poema, una obra de teatro o un cuento. Y el espectáculo murguero por no ser una actuación de parodistas, humoristas, revistas o lubolos (las otras categorías del carnaval uruguayo).

Pero además de poder definirse como un género artístico con respecto a las demás formas del carnaval, la murga puede también ser considerada un género desde el punto de vista discursivo. O sea, un género discursivo.

Bajtín, en *Estética de la creación verbal* (1982), define a los géneros discursivos como aquellos **tipos o formas relativamente estables y normativos de enunciados pertenecientes a cada esfera de uso de la lengua**. Los distintos géneros discursivos (él se refiere, por ejemplo, a las conversaciones, a cada género literario o al discurso científico) presentan una extrema heterogeneidad y diversidad.

Hablar de géneros discursivos, aun para aquellos que ya se han considerado como "géneros literarios", supone estudiarlos como "*tipos de enunciados que se distinguen de otros tipos pero que tienen una naturaleza verbal (lingüística) común*". (Bajtín, 1982: 249).

Bajtín diferencia los géneros discursivos primarios o simples, de los secundarios o complejos. Por un lado, los géneros discursivos secundarios, complejos o "ideológicos" (novela, investigación científica, grandes géneros periodísticos, en el caso que estamos analizando cualquiera de las categorías o géneros carnavalescos) "*surgen en condiciones de comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada*" (250). Estos géneros absorben y reelaboran a los primarios.

Por otro lado, los géneros primarios o simples se constituyen en la comunicación discursiva inmediata, "*forman parte de los géneros complejos, se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial*" (250); por ejemplo, un diálogo o carta dentro de una novela, un monólogo o una mímica dentro de la actuación murguera.

Dice Bajtín que "*el proceso de la formación histórica [de los géneros secundarios] proyectan luz sobre la naturaleza del enunciado (y ante todo sobre el complejo problema de la relación mutua entre el lenguaje y la ideología o visión del mundo).*" (250).

En el presente trabajo estamos estudiando a la murga como un género discursivo secundario o complejo **de carácter sincrético**, ya que son varios los lenguajes que se utilizan. Esto es, no solamente la naturaleza verbal común de todos los enunciados murgueros, sino su común naturaleza semiótica en general.

4. 1. 1. EL GÉNERO CONDICIONA LA FORMA

También según Bajtín, la pertenencia de un texto o enunciado a un género en particular, condiciona la forma del contenido y de la expresión de dicho texto: "*Los géneros discursivos organizan nuestro discurso casi de la misma manera como lo organizan las formas gramaticales (sintáctica).*" (268)

Así, el género determina hasta la elección de las palabras: "*Las solemos tomar de otros enunciados, y ante todo de los enunciados afines genéricamente al nuestro, es decir, parecidos por su tema, estructura, estilo; por consiguiente escogemos palabras según su especificación genérica. (...) Dentro del género, la palabra adquiere cierta expresividad típica. (...) La expresividad típica o genérica puede ser examinada como la 'aureola estilística' de la palabra, pero la aureola no pertenece a la palabra de la lengua como tal sino al género en que la palabra suele funcionar; se trata de una especie de eco de una totalidad del género que suena en la palabra.*" (277–278)

Son innumerables los casos de esta "aureola estilística" que cargan algunas palabras recurrentes en el discurso carnavalesco-murguero. Muchas se encuentran en la despedida: alegría, esperanza, fraternal, pueblo, barrio, barriada, canción, nostalgia, serpentina, etc. Por ejemplo, es muy específico el valor discursivo que adquiere la palabra "volver" y todas sus conjugaciones dentro del género: sintetiza el carácter cíclico de la fiesta carnavalesca, el compromiso del locutor (=Murga) de retomar en el futuro la situación de enunciación, etc.:

*Murga es pueblo y ya no hay más que hablar. / Contrafarsa hoy te quiere abrazar (...) hasta regresar / juntos como hermanos / bajo un cielo de verano / Contrafarsa siempre **volverá**. (Contrafarsa, 1999, Despedida)*

*... van los Diablos Verdes / su marcha triunfal / entonando cantos de esperanza / y en cada barriada / con la ausencia **volverán**. (Diablos Verdes, 1957, Despedida)*

*... la murga esperanzada / que se acunó en barriadas / y **volverá** siempre anhelante.* (Los Saltimbanquis, 1984, Retirada)

*Con un bagaje de ensueño / **volveremos** a marchar / y en los ecos de la brisa / quedará nuestro cantar (...) Barrio querido para vos cantamos / con la esperanza de **volverte** a ver...* (La Nueva Milonga, 1954, Despedida)

*Yo con orgullo / te grito a los cuatro vientos / mi murga es un sentimiento / y juro que **volverá**.* (A Contramano, 2000, Retirada)

***Volverá**, una vez más, / a pelear en carnaval, / por la primavera. (...) Como tibia risa, / a buscar sonrisas, / **volverá**. (...) Explotará, con rebeldía reflejada en cada gesto, / y **volverá** cada febrero para echar la falta y resto.* (Falta y Resto, 2001, Despedida)

Vemos que los enunciados de un determinado género discursivo –en este caso, la murga– tienen un aspecto predecible: anticipamos muchas de las palabras que vamos a escuchar (y los signos que vamos a ver), y las demás formas codificadas. Según otras palabras de Bajtín: *"cuando oímos el discurso de otros, adivinamos su género desde las primeras palabras; predecimos una determinada extensión (es decir, la extensión aproximada de la totalidad del discurso) y una determinada estructura compositiva; prevemos el final"*. (En: Wertsch, James, 1993: 82) Muchas de estas anticipaciones que un espectador del género murguero puede realizar, las hemos descrito como convenciones genéricas en el capítulo anterior. Por ejemplo, las tres partes en que se divide un espectáculo murguero en carnaval.

En varios casos, las convenciones genéricas surgieron de rasgos estilísticos. En efecto, a los géneros les corresponden diferentes estilos, ya que todo estilo individual o genérico está vinculado a los enunciados. Entre las murgas existen diferentes estilos que se han ido cristalizando pero también modificando a lo largo del tiempo. Algunos de esos rasgos estilísticos se fueron generalizando y se conformaron en algún momento como convenciones propias del género (por ejemplo, como ya vimos, la batería compuesta por bombo, platillos y redoblante).

4. 1. 2. EL GÉNERO CAMBIA Y SE MANTIENE

La murga, como todos los géneros y formas culturales, presenta una tensión entre la tendencia a la inmutabilidad y la tendencia al cambio. Permanentemente se discute dentro del campo si los nuevos espectáculos deben atender a una supuesta "esencia" murguera, que se remitiría a las murgas "de antes", o si por el contrario debe apuntar a la creatividad y a la integración de nuevas formas y elementos musicales, teatrales, etc.

Según los semióticos rusos de la escuela de Tartu, la cultura es memoria pero también es generación de nuevos textos. La primera tendencia se manifiesta en las autodefiniciones y autoevaluaciones, que apuntan a conformar una gramática, o sea un conjunto de reglas e invariantes. Por otro lado, la tendencia al dinamismo, a la creatividad y al cambio se expresa en la acumulación textual y en la fuerte intertextualidad dentro del género. Esa apertura y generación de nuevos textos, así como el dialoguismo con otros géneros, son maneras que tiene la cultura de transformarse. (Lotman, 1979 y 1996)

Lotman se pregunta: ¿por qué la cultura humana (a diferencia de las lenguas artificiales) es dinámica, cambia, se desarrolla? (1979: 85). ¿Por qué tiene obligatoriamente una historia? *"Es un enigma teórico y una dificultad práctica para los estudiosos"*, responde. Dice que la cultura es dinámica como la sociedad humana lo es. Es el dinamismo de la cultura lo que hace diferente a las sociedades humanas de las no humanas. Pero el dinamismo de la cultura no es una cualidad exterior sino una *"propiedad suya inherente"*. Se trata de una cualidad de la que no siempre son conscientes los sujetos, que muchas veces buscan perpetuar sus culturas, no las conciben como relativas, y a veces no admiten *"la posibilidad de cambios sustanciales de las reglas vigentes por mínimos que sean"* (1979:86).

Para Lotman, la relación entre estructura y superestructura (al momento de pensar en los cambios de ambas esferas y en cómo inciden unos en otros) no es unilateral, se dan ambos tipos de procesos: a veces *"la constante exigencia de autorrenovación es una propiedad interna de la cultura"* y otras veces *"las condiciones materiales de la existencia del hombre ejercitan una acción perturbadora en su sistema de representaciones ideales"* (1979:86). Un ejemplo del primer caso puede ser el de la moda. Esta se define como un sistema sincrónico cerrado de carácter inmovilizado, cuya esencia es también el cambio: cuando se aproxima a la norma, tiende a abandonarla. Como en la moda, la cultura humana está tensionada por la pareja "nuevo-viejo". El valor de lo "viejo" está en que permite conservar aquella "memoria no hereditaria", y el valor de lo "nuevo" está en la capacidad de absorber otras informaciones y renovarse continuamente (porque esa *"memoria no hereditaria"* que es la cultura se amplía constantemente). Y la tensión se va resolviendo dialécticamente: *"La exigencia de una constante autorrenovación, de convertirse en otro aún conservándose el mismo, constituye uno de los mecanismos fundamentales del trabajo de la cultura"* (1979:89. El destacado es mío).

Esta tensión entre cambio y dinamismo se materializa a nivel formal de las propuestas murgueras en dos tendencias del género: por un lado a través de la incorporación de elementos de otros géneros y formas culturales y artísticas, incorporación que la vemos expresada en las parodias, imitaciones y citas de otros textos y géneros; y por otro lado a través de la cristalización en la letras, la música y los elementos representacionales de lo que una murga "es": las autodefiniciones. La relevancia de estos fenómenos –la intertextualidad, las parodias y las autodefiniciones– dentro de los espectáculos murgueros nos han llevado a dedicarles otros capítulos (5, 6 y 7).

4. 1. 3. VARIOS DISCURSOS SOCIALES PARA UN GÉNERO DISCURSIVO

La murga como género discursivo tiene un fuerte componente político. Pero también poético, crítico, paródico, humorístico, mítico, utópico y hasta solemne. La murga se ríe, apoya, critica y satiriza los discursos que circulan socialmente. En suma: está recorrida por distintos discursos sociales.

La relación entre los discursos y lo social conforma, como plantea Eliseo Verón, una red semiótica o sistema productivo de fenómenos de sentido. Esa red semiótica supone que toda producción de sentido es necesariamente social y que todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido. Para poder estudiar esa red social de sentidos, es necesario hacerlo a través del análisis de productos semióticos o "fragmentos extraídos del proceso semiótico" donde el sistema productivo ha dejado sus huellas; o sea que, según

Verón, podemos acceder a conocer el proceso social analizando los productos de la semiósis. (Verón, 1987b)

A través de diversos mecanismos intertextuales e interdiscursivos como la parodia, esos discursos sociales se intersectan en los textos murgueros (pequeños "fragmentos" de la semiósis social o construcción social del sentido) que aparecen, desde este punto de vista, como verdaderos "palimpsestos discursivos". Todos estos discursos van conformando, en el género murga y en otros géneros, al **discurso carnavalero** propio de la esfera cultural popular uruguaya actual.

Este discurso carnavalero, además, tiene características propias que le otorgan su propia impronta al género. Esas características carnavaleras pasan por el despliegue del humor, la ironía, la inversión de valores y la comicidad, a través de la parodia de otros discursos y géneros, y de la sátira de otras prácticas. La murga va a hacer suya esta impronta carnalera, aun cuando se independice del carnaval y emigre hacia otros ámbitos geográficos o culturales.

Las distintas dimensiones del discurso carnavalero no están presentes de manera unánime o unívoca en los espectáculos murgueros, sino que aparecen dialécticamente tensionadas con sus contrarios en mecanismos interdiscursivos polémicos. Las miradas críticas y acríicas, políticas y apolíticas, utópicas-míticas y cínicas, dialogan y se enfrentan en la literatura murguera. Por otra parte, la fuerte intertextualidad del género y los mecanismos paródicos favorecen las polémicas:

Con la juventud / hay que confesar / mucha Mayonesa que los distrae para pensar. / Y la solución / aparecerá / cuando la cultura de la chatarra empieza a aflojar / (...) Para los que dicen que acá la cosa no es desigual / Mirá Celia Cruz que la vida no es ningún Carnaval (Diablos Verdes, 2002, Saludo)

El predominio de una discursividad crítica, o apolítica, o utópica va a hablar del estilo de una u otra murga, pero también de cierto predominio social de un tipo de discurso u otro según el momento histórico.

4. 1. 4. SINCRETISMO DE CÓDIGOS

En la murga, el significado se construye en un fuerte sincretismo: de discursos, de mecanismos intertextuales, de respuestas esperadas del público, y también de códigos. En efecto, los espectáculos murgueros están atravesados por:

- diferentes tipos discursivos: argumentativos, narrativos, poéticos, etc. (ver el próximo apartado);
- diversos mecanismos de intertextualidad: parodias, transformaciones, citas diálogos, sátiras, juegos verbales, etc. (ver Capítulos 5 y 6);
- diferentes respuestas que se buscan en el público: emocionar, pensar, reír, sorprender, etc.

A nivel de los códigos o lenguajes, la murga no sólo canta, sino que hace muchas cosas: habla, actúa, baila, hace mímica, ejecuta instrumentos, etc. Para empezar, hay un lenguaje sincrético que es el **canto**, producto de la integración entre el lenguaje verbal y la

música; lenguaje que además funciona en sincronía durante la representación con otros lenguajes: visual, representacional.

El canto no funciona como dos lenguajes que se combinan y funcionan de manera independiente, sino de un nuevo lenguaje, producto de una integración. Hablamos de integración no de combinación porque (análogamente al lenguaje audiovisual en cine) en el canto el lenguaje verbal se proyecta y contamina la música y viceversa (Zalba, 2001).

El sincretismo de lenguajes es una característica, según Iuri Lotman, de todo texto cultural; en particular el canto supone uno de los más antiguos ejemplos de poliglotismo, pero dicho poliglotismo o sincretismo no se remite únicamente a la cultura del pasado:

"La cultura es en principio políglota, y sus textos siempre se realizan en el espacio de por lo menos dos sistemas semióticos. La fusión de la palabra y la música (el canto), de la palabra y el gesto (la danza), en un único texto ritual fue señalada por el académico A. N. Veselovski como un 'sincretismo primitivo'. (...) todo a lo largo de la historia de la cultura los textos que combinan sincréticamente en una única representación dramática todas las especies fundamentales de semiósis no desaparecen, (...) el estar cifrado en muchos códigos es la ley para un número aplastante de textos de la cultura." (Lotman, 1996: 85. El destacado es mío)

Los dos lenguajes principales del espectáculo murguero, el canto y la actuación, identifican al género. La murga se define musicalmente como un "coro", pero la actuación murguera exige la presencia del humor, la crítica, la parodia, etc.

Hoy, además, va cobrando más importancia la presencia de lo icónico y lo indicial: en los trajes, las caras-pintadas, el modo de "pararse" en el escenario, las coreografías, los objetos que se agregan a la actuación para caracterizar una situación o un personaje. Lo icónico tiene una importancia creciente dentro de los rasgos de la "murga nueva".

4. 2. ARGUMENTACIÓN, COMUNICACIÓN Y NARRACIÓN

El sincretismo de códigos que se despliega en el espectáculo murguero, tiene su correlato en un sincretismo de tipos discursivos. En efecto, las tres grandes partes de la estructura de la representación murguera –saludo, medio: cuplés y popurrís y retirada– tienen diferentes objetivos argumentativos, comunicacionales y narrativos.

4. 2. 1. EL DESPLIEGUE ARGUMENTATIVO

Estas distintas partes del espectáculo murguero corresponden al esquema de toda composición argumentativa que ya planteara Aristóteles en su *Retórica*.

- El **Saludo** se dirige directamente al auditorio, y muchas veces la murga requiere explícitamente su atención:

... Contrafarsa regresa a doblar la apuesta a los carnavales / para que el fin de siglo sea un arcoiris multicolor (...) ¡Hay que poner atención! (Contrafarsa, Presentación 1999)

Aristóteles llama **exordio** a la primera parte de la disposición de un discurso organizado argumentativamente. El exordio "tiene por finalidad la conciliación del auditorio (captatio benevolentiae) Con esta parte, el orador intenta captar la atención y mantener el interés del auditorio por informarse, así como su benevolencia" (Ducrot y Schaeffer, 1998, p.157). La presentación o saludo de la murga busca cumplir con este objetivo argumentativo a través de la apelación directa al público, explicitada generalmente en forma verbal:

Prepárase mi gente que es carnaval / es cuando llega Momo del más allá (Araca la Cana, Presentación 2001)

Dale que se está yendo dame la mano y subite al tren / contra viento y marea, cielos y mares va a recorrer / venite a toda murga con Contrafrasa a marcha camión / venite a toda murga que esto es recién la presentación (Contrafarsa, Presentación 2000)

Pero el público también es requerido desde un comienzo a través del lenguaje representacional: la murga sube al escenario generalmente con su integración completa, o sea, con todos los integrantes de la murga que cantan el Saludo todos de frente al público.

- El "**medio**" de la actuación (los cuplés y salpicones) corresponde a la segunda y la tercera partes que habla Aristóteles. Allí se exponen los hechos (diégesis o narración), comienza "el cuento", lo que la murga tiene para decir. Y se produce, además, la presentación de argumentos propios y ajenos. Es un clásico que a lo largo de un cuplé, un personaje discuta con el coro hasta que lo termina por convencer de la validez de sus argumentaciones.
- Finalmente, el discurso argumentativo "*se cierra con la peroración, que comprende una recapitulatio y una indignatio, una llamada final a la piedad y a la simpatía*". (Ducrot y Schaeffer, 1998, 157). La **Despedida** murguera suele recurrir al compromiso con el auditorio para terminar su actuación: la promesa de volver se vuelve la justificación de la actual partida. La tristeza por la partida es un espejo en el que el público puede reconocer su propia tristeza:

Entre aplausos, serpentinas / se despide con dolor / la murga que siempre ha dado / a la fiesta un buen color (Asaltantes con Patente, 1932, Retirada)

Esta "llamada final a la piedad y la simpatía" tiene su impacto en el público: "[La despedida] es el momento culminante de la emotividad y es donde la hinchada hace más escándalo" (Lamolle y Lombardo, 1998: 20):

Ya se va / el tren de los sueños ya partió / la murga en el último vagón / hace un juramento para retornar / otro carnaval. / ¡Chau! / las luces se encienden al marchar / la murga se muere un poco más / y es tu Contrafarsa que vuelve a jurar / que va a regresar. (Contrafarsa, 2000, Retirada)

4. 2. 2. FUNCIONES COMUNICATIVAS

Además de cumplir un papel argumentativo, en cada parte domina una **función comunicativa diferente**, según el clásico esquema de Jakobson (Ducrot, 1998; Greimas y Courtés, 1982; Ubersfeld, 1993).

- La **función emotiva o expresiva**, que remite al emisor o locutor, es típica de Saludos y Despedidas, cuando la murga habla de sí y de sus componentes –los murguistas–:

... hay diecisiete gladiadores / templando el corazón / ansiosos de ir a dar batalla / armados con su voz. / Son almas incondicionales / del dios del carnaval /... Se dicen que son insensibles y no tiene razón / si cuando un niño les sonríe / les roba el corazón (Contrafrasa, 2000, Retirada)

- La **función conativa** remite al destinatario de la enunciación y, según Ubersfeld, obliga al "destinatario de todo mensaje teatral (...) a tomar una decisión, a dar una respuesta, aunque ésta sea provisional y subjetiva" (Ubersfeld, 1993:31). La apelación directa al público es propia también de las dos "puntas" del espectáculo murguero (aunque también, como vimos, se produce en algunos momentos de los cuplés cuando el cupletero se dirige a manera de una "aparte teatral" directamente al público):

abrió todas las persianas / dejó nuestro sol entrar / es esta barra de amigos / la que te canta desde una murga (La Mojigata, 2001, Saludo)

cuando miras que tu gente se va rumbo a la pobreza / preguntale a tu conciencia si hay un lugar en tu mesa (Araca la Cana, 2001, Despedida)

- La **función referencial** domina en los Popurrís y algunos Cuplés, ya que estas partes se refieren constantemente a acontecimientos conocidos y/o vividos por el público. Pero, como bien dice Gustavo Diverso, "*tampoco se trata de una referencialidad directa: la realidad aludida se encuentra siempre mediatizada por el tono paródico con que la murga trata sus versos*" (Diverso, 1989: 70):

Abran la cancha / salgan rajando / que'l guacherío se mande mudar / Que nos despejen / toda la cuadra / sino llamamos a la Seccional. / Somos las chusmetas / hijas del ocio y la inmensa quietud. / Somos las chusmetas / pa'ver de adentro apagamos la luz / Somos las chusmetas / y a todo el barrio le hicimos la cruz. (Contrafarsa, 1998, Cuplé Las Chusmetas)

- La **función poética**, por la cual "*el enunciado, en su estructura material, se considera como poseedor de un valor intrínseco, como un fin en sí mismo*" (Ducrot, 1998: 713) aparecería concentrada también en los Saludos y Despedidas, ya que son las partes que se mantienen por más tiempo en la memoria: cuando las actuales murgas se refieren a las murgas antiguas, siempre se refieren a fragmentos de retiradas o presentaciones "históricas". También aparece en las canciones que a veces la murga incorpora en algún momento de su actuación.
- La **función metalingüística**, por la que el enunciado se refiere a su propio código, es típica del espectáculo murguero, y puede producirse en todas sus partes. En este caso, la murga utiliza el Salpicón para explicar cómo se debe escribir uno:

Y por esa razón / sostenemos la opinión, / de que es muy fácil / escribir un salpicón.

Por ejemplo, para hablar de las finanzas / del Estado o la política de alianzas / es muy fácil rimar Batlle con Lacalle, / Rafael sólo con él, / Tabaré con "yo qué sé".

El humor tiene que ser fino y sutil, / pues no hay que tomar al público por gil, / ya no corre más aquello / de los chistes con segunda, / la temática de hoy es más profunda.

Y así murga La Gran Siete / le cantó con disimulo / un salpicón que le ha quedado / como corto. (La Gran Siete, 2000, Salpicón)

Hablaremos de esta función en el Capítulo 7, dedicado a las autodescripciones del género.

4. 2. 3. EL RELATO Y LOS RELATOS

Por último, cada parte cumple una fase de una secuencia narrativa. El espectáculo murguero típico funciona como un relato: en el saludo la murga llega, se presenta y saluda al público; en el medio presenta una propuesta artística al público y busca alegrar, hacer pensar, convencer, deleitar al auditorio mediante el canto; finalmente en la despedida evalúa su actuación, se despide y se retira con la promesa de volver.

Estas diferentes acciones que se producen en el espectáculo se corresponden con la definición de "narración" o "fábula" que ofrecen varios autores, por ejemplo Eco que, reformulando a Van Dijk, considera que "*una narración es una descripción de acciones que requiere para cada acción descrita un agente, una intención del agente, un estado o mundo posible, un cambio, junto con una causa y el propósito que lo determina...*", o que más adelante sintetiza, siguiendo a Aristóteles en su Poética, como aquel fragmento discursivo donde se localiza "*un agente (no importa que sea humano o no), un estado inicial, una serie de cambios orientados en el tiempo y producidos por causas (que no necesariamente deben especificarse), hasta obtener un resultado final (aunque éste puede ser provisional o interlocutorio)*". (Eco, 1999: 152-153)

Dentro de esta narración de base del espectáculo murguero se desarrollan otros relatos secundarios, internos al enunciado, pero que siempre incluyen o se refieren en algún momento al acto de enunciación. Por ejemplo, la respuesta del público, que está prevista hasta en el reglamento, aparece explícitamente a nivel textual en las letras de la murga.

Esta narración de base del género murga puede ser modificada, pero sigue presente en su misma autoparodia. Por ejemplo, en la murga que se despida apenas llega (La Gran Siete, 2000, Saludo):

Murguista (recitado): *Gracias pueblo por estas palmas en este momento emotivo que nos obliga...*

Coro: *"Se va, se va la murga..."*

Murguista (recitado): *¿Cómo que se va?*

Coro: *Volvió la murga...*

Murguista (recitado): *[Tose]*

Coro: *Se termina el salpicón*

Murguista (recitado): *¡Hagan lo que quieran!*

4. 2. 4. DISCURSIVIDAD SINCRÉTICA

En síntesis, la murga busca convencer, relatar hechos y provocar emociones en el auditorio. Para ello, utiliza mecanismos argumentativos-retóricos, narrativos y poéticos en su discursividad. Discursividad que no es solamente verbal, sino que además, es de tipo musical y representacional-teatral.

Estamos ante un género que nació de un mestizaje de diversos géneros, y que no ha cesado de incorporar otros nuevos géneros (musicales, televisivos, culturales en general) e incluirlos en su espectáculo, dándoles un barniz propio. O mejor dicho, de incorporar diversas formas y estilos de esos otros géneros culturales, transformarlos y convertirlos en otra cosa. Por ejemplo: arreglos corales, instrumentos, modos de actuación e interpretación, maquillaje, vestuario, formas narrativas, mecanismos argumentativos. Al respecto dice Diverso (1989:41): *"Con el tiempo, todas estas expresiones pasaron a ser reconocidas como típicas de las murgas, e incluso muchas veces vuelven a ser reformuladas a su medio original (música popular, teatro, TV, etc.)."*

Dice también sobre este punto Raúl Castro: *"Yo creo que no ofrece nada nuevo, simplemente recicla. Yo creo que la murga es una recicladora. Recicla una cantidad de propuestas en una forma distinta. Tiene relación con el teatro, con el baile, con la danza."* (Entrevista, 1998)

4. 3. MURGA EN CARNAVAL: LA PALABRA DEL PUEBLO

En el campo carnavalero (al igual que sucede en otros campos, por ejemplo el mediático) se construye una realidad social a través de las distintas semióticas que aparecen involucradas en las actuaciones y prácticas. Ya hemos visto que en el espectáculo murguero interactúan distintos códigos. Entre estas semióticas o códigos, consideramos como más relevantes en el carnaval uruguayo, y en la murga en particular, aquellas que involucran al lenguaje verbal, en la medida que éste funciona con una gran eficacia simbólica. Y además por una situación histórica: ya hemos visto que a fines del siglo XIX se instaló el carnaval "hablado" y "cantado" sobre el viejo carnaval "vivido". Esta característica sigue presente, aunque deberíamos agregarle el carácter de "espectacularizado" y el avance de los rasgos icónicos. Sin embargo, es evidente la importancia de las letras en las actuaciones murgueras (aunque también de otras categorías), lo que diferencia al carnaval uruguayo de otros como el carioca (de gran despliegue visual).

Dentro de este carnaval cantado, la murga puede ser considerada "la palabra" o "la voz" carnalera por ser el género carnalero más argumentativo, por lo tanto funciona como una de las prácticas más ricas en cuanto a la construcción de significados y representaciones sociales. Es más, la relevancia del lenguaje verbal la hace un género con una evidente conciencia semiótica, o conciencia de estar produciendo significados.

Como ya adelantamos en el capítulo dedicado al carnaval, las representaciones y significaciones sociales que la murga instaure a través de sus letras –y también a través de los **textos**²⁵ en todos los lenguajes que se utilizan en las actuaciones– están vinculados o corresponden a los sectores populares, al pueblo (no por esencia sino por la producción discursiva y de prácticas significativas y por la historia de prácticas de recepción):

*Pájaro errante de la risa / trajo en su vuelo una canción / y al tibio beso de la brisa / nació en nido de altura / como el cóndor y el halcón / **el murguista que es vocero / de la inquietud popular.*** (Asaltantes con patente, 1961, Retirada. En: Capagorry y Domínguez, 1984)

Dice Bourdieu: "*la palabra o, a fortiori, el refrán, el proverbio y todas las formas de expresión estereotipadas o rituales son programas de percepción y diferentes estrategias, más o menos ritualizadas, de la lucha simbólica diaria, de la misma manera que los grandes rituales colectivos de nominación o, más claramente aún, los enfrentamientos de visiones y previsiones de la lucha propiamente política, contienen una cierta pretensión de la autoridad simbólica en tanto poder socialmente reconocido a **imponer una cierta visión del mundo social, es decir, a imponer divisiones del mundo social.***" (Bourdieu, 1985:66. El destacado es mío)

Ahora bien, para que dicha "visión del mundo social" pueda imponerse a otras, y frente a otras, es preciso que el sujeto se presente si no como representante de un sector social al menos como portador de la palabra de ese sector o grupo social, quien lo reconoce como tal. Para Bourdieu, el poder de las palabras no está en las palabras mismas sino en la delegación que un grupo haga sobre el portavoz. El valor performativo del lenguaje no proviene de sí mismo, sino de **su utilización** por un sujeto dotado de competencia para lograr el fin deseado. Como afirma Bourdieu, "*la autoridad llega al lenguaje desde afuera*" (1985:67).

Sin embargo, hay formas del lenguaje, recursos o géneros que son más eficaces a la hora de realizar algún tipo de acto con las palabras, más allá de la "representatividad" del sujeto que los realice. Así, los recursos argumentativos pueden resultar eficaces a la hora de lograr convencer a alguien, los recursos poéticos a la hora de conmoverlo y las estructuras narrativas al momento de comprender determinada relación de hechos o acontecimientos.

El género murguero está, como consecuencia de su historia, dotado de investidura para cantar en nombre del pueblo, siempre que mantenga determinadas condiciones de producción, circulación y consumo, y ciertas características textuales específicas: planteo de inversión social y de valores propios del carnaval, parodia de la cultura dominante-industrial, crítica y sátira de las condiciones materiales de existencia de nuestra sociedad capitalista globalizada, etc.

Dichas condiciones y características populares son motivo de tensión dentro del campo: es en definitiva la propia comunidad semiótica la que va a avalar la representatividad, y ese aval también está presente discursivamente.

²⁵ Recordemos que concebimos "texto" como "*cualquier conjunto coherente de signos*", no solamente verbal (Bajtín, 1982:294) y, al decir de Lotman, no como "*la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como **un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes***" (Lotman, 1996:82).

El carácter "popular" de la murga también puede comprobarse por el absurdo: ya que de creatividad carnavalera hablamos, podríamos imaginarnos una "murga industrial", "televisada", o que defienda los intereses de un grupo social dominante, de una élite. Esa posibilidad resulta hoy impensable: performativamente una representación murguera con esas características, al menos en el marco del carnaval, estaría destinada al fracaso, salvo que se presentara como una ironía.

Discursivamente, la murga se autodefine como "democrático": del pueblo, para el pueblo y por el pueblo:

Decir adiós, será tal vez mañana / futuro, incertidumbre, lejanía / pueblo, de ti nació La Soberana / prodígale calor, día tras día. (La Soberana, 1970, Despedida)

La murga es del pueblo / pues nace con él / y es el mismo pueblo / su razón de ser. (Araca la Cana, 1984, Saludo. En: Capagorry y Domínguez, 1984)

Murga es pueblo y ya no hay más que hablar... (Contrafarsa, 1999, Despedida)

Sin embargo ese "pueblo" ha ido modificándose en los últimas tres décadas, lo que también va estableciendo modificaciones sobre el alcance de lo popular. Al respecto, observemos las diferencias entre la Despedida de La Soberana de 1971 y el Cuplé de la Gente de Falta y Resto a fines de los 80. No solamente cambia la denominación –de "pueblo" a "gente"– sino la caracterización: según posición y conciencia de clase en la primera, según pautas de costumbres y culturales en la segunda. La praxis política es motivo de unidad en el primer caso, y de división y crisis en el segundo. Finalmente, con La Soberana aparece un sujeto de cambio (revolucionario), en Falta y Resto, un colectivo que (sólo) reclama "vivir":

La Soberana, 1971, Despedida:

*Al hombre de la **clase obrera** / y al joven **febril estudiante** / cantemos de un modo vibrante / porque **siempre unidos** / por la vida van. / **A todos nuestro canto integra** / en él nunca habrá diferencias / hermano de la raza negra / **la misma conciencia nos alumbrará.** / América Latina a todos nos hermana / y es la fulgente llama de nuestra realidad / brindada copa en donde beben los peregrinos / que van surcando por los caminos de la verdad. / Juntos cantemos con la misma esperanza / **que el hombre siempre avanza hacia un mismo ideal** / y hasta los niños con el diamante de su pureza / traen la riqueza que se merece la humanidad. / Tal vez en el adiós palpitará / un poco más cansado el corazón / las almas adolecen de pesar / sujetas por un nudo de emoción. / Las ansias de un futuro primordial / compartiremos mañana / y el sueño del carnaval otra vez revivirán / **el pueblo y la Soberana.***

Falta y Resto, ¿1988?, Cuplé de la Gente:

Murguista: *¡Soy la gente! Cuando llega fin de año / **yo compro la lotería** / si hay **que llenar el estadio**, / voy y rompo la alcancía. / Día del padre, el abuelo, el nieto y el presidente / y ahora digo yo pa'cuando / será el día de la gente.*

Coro: *Ay, ay, ay! Qué bajón con esta gente insolente / Ya, ya, ya, / ya nos tiene muy calientes.*

Gente: ***Si cuando voto le erro** / **enseguida soy cornuda** / pero bien que me affilaron / pa' voltear la dictadura. / **Soy la que no tiene rostro** / la que*

siempre está esperando / Soy un poco cada uno / soy usted, usted que está escuchando. /

Coro: *Gente de pocos amigos / esta gente está amargada /*

Gente: *En mí se entrevera todo,*

Coro: *sos el mundo,*

Gente: *no soy nada. (...) Maldigo de quien me invoca para las causas perdidas / maldigo de quien me usa / para lavar sus heridas. / Maldigo del que dice gente / para hacer su porquería.*

Coro: *Cuanto será su dolor.*

Gente: ***Déjenme vivir tranquilo /, ser como soy, nada más. / Ni me juzguen, / ni me salven / no se sacrifiquen más. / Dejen de darme consejos / con palabras insolentes / que lo único que quiero / es vivir como la gente.***

4. 4. PARTICULARIDADES DE LA ENUNCIACIÓN MURGUERA

Según Helbo, todo fenómeno teatral debe ser considerado un "*sistema colectivo de enunciación*", donde actor y espectador están unidos en el acto de creación de significado. (Helbo, 1989: 68) Es en este más amplio sentido que consideramos a la murga como un fenómeno teatral o más exactamente como un **fenómeno espectacular**, ya que se trata de un campo que empíricamente se ha autodiferenciado del campo teatral propiamente dicho. "No es teatro, es carnaval", comentan asiduamente los carnavaleros. Por eso preferimos la definición de "texto espectacular", que se diferencia como tal de las prácticas simbólicas de la vida cotidiana. Ya hemos visto, en el capítulo 2, que la construcción de un espacio excepcional es propio del mismo Carnaval.

Al momento de analizar el espectáculo murguero, nos encontramos con varios problemas relacionados con la cuestión de la enunciación, que presentamos a continuación.

4. 4. 1. CADA NOCHE, UN ESPECTÁCULO DIFERENTE. LAS ENUNCIACIONES Y ENUNCIADOS REALES.

Al tratarse de un texto espectacular no mediatizado, cada enunciado de las murgas se concretiza a través de una **instancia real**, donde un sujeto empírico (= la murga, integrada por 17 murguistas, entre director, integrantes del coro y de la batería) asume el rol de sujeto de la enunciación y un destinatario empírico (el público presente en cada escenario, tablado, teatro de verano, teatro cerrado, espacio abierto, fiesta, etc.) está recibiendo físicamente el enunciado.

La presencia de los cuerpos es inobjetable, y quizás se puede adoptar términos como el de "energía", que propone Patrice Pavis, para hablar de esa presencia que, además de establecer una comunicación diferente en cada ocasión, produce significaciones por sí sola (y por lo tanto depende del acto empírico que se produce en cada actuación de la murga):

*El término poco científico y poco semiológico de "energía" resulta muy útil a la hora de delimitar el fenómeno no representable del que tratamos: con su presencia, su movimiento y su fraseo, el actor o el bailarín desprenden una energía que alcanza de lleno al espectador. Intuimos correctamente que **esta calidad es la que establece la diferencia y la que participa tanto en la experiencia estética completa como en la elaboración del sentido.*** (Pavis, 2000: 39. El destacado es mío)

En el tablado, como en el teatro, no hay imágenes, no hay palabras independientes de los sujetos, hay cuerpos reales. Cuerpos que se ven, que se mueven, que hablan.

Cuerpos reales, pero **de carácter simbólico** en la medida que están allí no como Juan o Pedro sino como personajes de un espectáculo: murguistas, cupleteros, integrantes del coro o la batería, director. Sin embargo, a pesar de su carácter simbólico, la forma material y física de su presencia sigue siendo ineludible.

Esta doble presencia de lo "simbólico" y de lo "real" ha sido considerada por Marco de Marinis como una *"bidimensionalidad característica y constitutiva del teatro, que nunca es tan sólo ficción, representación, remisión a otra cosa, sino también y siempre, **performance material, acontecimiento real, presentación autorreflexiva.**"* (De Marinis, 1997: 20. El destacado es mío.)

En este sentido, la enunciación del espectáculo murguero se modificaría en cada actuación. Pero decimos "se modificaría", porque ese cambio se produce a nivel de la enunciación como una instancia empírica, equivalente a la **situación de comunicación efectiva**. Y si consideramos al enunciado como el producto de cada una de esas particulares y únicas instancias de enunciación. Algo que sucede efectivamente de esa manera, ya que todas las actuaciones que una murga cualquiera realiza, a lo largo de los 40 días de cada carnaval, son diferentes unas de otras: porque los murguistas se olvidan de tal o cual parte de la letras, porque el público responde de una forma u otra y los obliga a modificar la representación, porque se elige un cuplé u otro para cantar ese día, porque antes o después actuaron otros conjuntos que influyeron de forma diferente en el ánimo del público (y del conjunto), porque justo llovió esa noche y la actuación se acortó, y por una infinidad de imponderables más.

Sea por las circunstancias contingentes que sean, lo cierto es que el enunciado murguero se va modificando constantemente, es decir que, como dice Anne Ubersfeld acerca del texto teatral, *"es rigurosamente dependiente de las condiciones de enunciación"* (Ubersfeld, 1993: 175)

La actuación de la murga puede modificarse cada vez que se representa por causas diversas. Una es por efecto de la intervención directa o indirecta del público, a través de comentarios, risas, aplausos, silencios, etc. Otra por la intervención directa o indirecta del contexto o ambiente; por ejemplo, porque llueve, otro conjunto está esperando para actuar o ladra un perro. Y otra por la intencionalidad de la misma murga, que decide realizar cambios en el libreto o la actuación con respecto a lo ensayado. A veces estas situaciones imponderables dejan sus marcas en el texto —siempre relativamente definitivo— de la actuación. Estas modificaciones al libreto original se denominan "mechas" en el ambiente carnalero. Esas mechas generalmente son iniciativas del murguista-cupletero, o sea de aquel que interpreta un personaje.

Como bien explican Lamolle y Lombardo, las mechas suelen estar destinadas a provocar la risa y la comunicación con el público: *"el cupletero es un tipo sumamente gracioso que se representa sí mismo en cada uno de los personajes (...) el actor asoma a menudo detrás del personaje."* Como ya vimos en el Capítulo 3, en estos procedimientos estos autores descubren un doble personaje detrás del cupletero: el papel que representa en ese momento, y *"él mismo"*, un personaje que fue creando con el tiempo y que la *"gente quiere encontrar cada vez que va a ver el conjunto a un tablado"*. (Lamolle y Lombardo, 1998: 30)

Pero otras muchas veces las intervenciones puntuales no se agregan al texto definitivo, son efímeras e innumerables y se dan generalmente en las actuaciones en los tablados. Por ejemplo, el presentador o uno de los murguistas que oficia de tal, dedica la actuación a tal o cual vecino que está ese día en el tablado; un integrante se olvida de la letra, hace algún comentario al público y la modifica; algún murguista hace alguna mención sobre algo que está sucediendo en el tablado, como una lluvia o viento repentino, etc., etc. En cambio, en el Teatro de Verano, concurso de por medio, la murga representa su actuación tal como ha sido ensayada y establecida, sin modificaciones y sin atender a las situaciones contextuales, a las iniciativas individuales del cupletero o a las respuestas del público.

Estas consideraciones son válidas si consideramos a la enunciación como cada acto empírico de puesta en funcionamiento de los lenguajes, acto siempre único y diferente. Se trata, según Greimas y Courtés, de una de las acepciones de la enunciación. (Greimas y Courtés, 1982)

4. 4. 2. LA ENUNCIACIÓN ORIGINARIA

La lectura cambia (en parte) si concebimos a la enunciación como una instancia *"lógicamente presupuesta por la existencia misma del enunciado (...) que prepara el paso de la competencia a la performance (lingüísticas), de las estructuras semióticas virtuales que deberá actualizar a las estructuras realizadas bajo la forma de discurso."* (Greimas y Courtés, 1982: 144). Así visto, cada enunciado supone una enunciación donde un sujeto se apropia del lenguaje (o de los lenguajes, en caso de semióticas sincréticas) y construye las instancias del enunciatario y enunciatario – actantes de la enunciación –, un tiempo y un espacio.

En el enunciado que el sujeto produce quedan las huellas de la enunciación, que solo podría reconstituirse a partir de esas huellas o marcas. La enunciación es lógicamente previa al enunciado, pero ella necesariamente supone que se generó un enunciado, un discurso, un acto de lenguaje. Es la existencia del enunciado, del discurso realizado la que presupone lógicamente la instancia de enunciación.

Las afirmaciones que hicimos en el punto anterior tienen que ver con la opción de identificar a la enunciación con la situación de comunicación propiamente dicha, considerada en su singularidad empírica, única e irrepetible. Sin embargo, si consideramos a la enunciación no como instancia empírica sino como instancia semiótica *"lógicamente presupuesta por la existencia misma del enunciado"*, que permite actualizar las estructuras semióticas virtuales y construir el discurso, podemos realizar otras lecturas, aun cuando nos encontremos ante un texto espectacular.

De las referencias empíricas pasamos a la abstracción semiótica y eso nos permite analizar esa actuación murguera que, además, como cualquier observador y concededor del Carnaval sabe (y aunque parezca contradictorio con lo afirmado en el punto anterior), **no se modifica sustancialmente** a lo largo de los 40 días de actuación, y que se generó **antes** de cualquier actuación empírica.

Las actuaciones murgueras remiten a una instancia de enunciación que dejó sus marcas textuales. Por lo tanto, analizando los enunciados (o sea, las letras y las actuaciones de cada murga) podríamos reconstruir la instancia primigenia de enunciación, donde hubo un sujeto que estableció el yo (sujeto-destinador de la enunciación), el tú (destinatario de la enunciación), el lugar en que se lleva a cabo la enunciación y el tiempo en que ésta se desarrolla.

A nivel de invariantes genéricas, podríamos decir que **esa instancia de enunciación es común a todas las actuaciones murgueras**, y en ellas se establece los actantes y componentes de la enunciación:

- como el sujeto de la enunciación (enunciador), a un colectivo: **la murga**;
- como destinatario de la enunciación (enunciario), a otro colectivo: **el público**;
- el lugar se concretiza en un espacio particular: **el tablado**;
- y el tiempo es la época actual: **el Carnaval**.

Por ejemplo:

*Serán / serán **los Diablos** / los que en **el tablado te** esperarán / la canción **te llama** / porque esta noche sobran ganas / la van cantando / los murguistas hasta el final.*

*En el barrio / pasa el corso y hay que saludar / toda la familia está reunida comentando / ¡qué alegría! / se nos vino **el Carnaval**. (Diablos Verdes, 2000, Saludo)*

Estos actantes (enunciador y enunciario) y elementos (tiempo y espacio) de la enunciación podrán calificarse de diferente manera y adquirir modalidades y particularidades diferentes en cada actuación de cada murga en cada año. Sin embargo, creemos que de alguna manera siempre están presentes.

Esa instancia de enunciación no se trata de la instancia empírica que dio origen a cada uno de los espectáculos murgueros, donde, por ejemplo, podríamos hablar de una instancia colectiva, compuesta por el letrista, el arreglador, el músico, el escenógrafo, el vestuarista, los murguistas, etc., etc., que fueron creando la propuesta de ese año de esa murga, y que pensaron en el público montevideano, que concurre durante enero al ensayo de esa murga, o al público del Defensor Sporting, o a los miembros del jurado, o a los hinchas, etc, etc. Todo eso existe, pero no deja necesariamente sus marcas en el texto, ni tiene peso discursivamente²⁶.

²⁶ A pesar de esta afirmación, hay muchas de estas previsiones que podrían rastrearse en el texto: las opciones estilísticas que están destinadas a que el Jurado otorgue un puntaje mayor para el Concurso, las apelaciones a la emoción o el aplauso del público, etc.

Todas estas posibles enunciaciones originarias empíricas previstas son innumerables, como lo son los enunciados empíricos propiamente dichos que se producen en contextos de enunciaciones también empíricas a las que nos referíamos en el apartado anterior.

En este punto, en cambio, nos estamos refiriendo a una **enunciación originaria ficcional**, construida por el género Murga que construye determinados actantes y componentes tal como lo planteamos más arriba: murga, público, tablado, Carnaval.

4. 4. 3. LA MURGA HABLA DE OTROS

Estos actantes y componentes de la enunciación deben diferenciarse de los **actantes del enunciado, o sea de aquellos de los que habla el discurso**: los personajes y los temas (o actores figurativos, roles temáticos y tópicos discursivos). Esos personajes y temas, de los que habla el discurso, asumirán distintas funciones y realizarán distintas acciones en la actuación-narración murguera; ellos serán los **actantes del enunciado**, variantes en cada actuación de cada murga en cada año.

Esos enunciados particulares, que varían en cada propuesta, se desarrollan especialmente en los cuplés. En muchas ocasiones se trata de cuentos mínimos donde aparecen, de forma variable, algunos de los elementos de una narración y no otros, apenas aquellos que le alcanzan a la murga para mostrar su propuesta. Funcionan como **protonarraciones o "relatos mínimos"**, ya que si bien no se trata de cuentos u obras teatrales completas (como se entiende habitualmente) siempre hay en esos relatos el "*paso de un estado a otro estado*" (Courtés, 1997: 100) por parte de los personajes o tópicos que los integran. En estos relatos (cuplés, canciones, popurrís, salpicones, etc.) algunos integrantes de la murga actúan o hablan como personajes ficcionales particulares de cada actuación (asumen diversos roles temáticos figurativizados de alguna manera): un grupo de vecinas que critican a los jóvenes del barrio, una anciana que dice llamarse Identidad Nacional y que dice estar perdida, un grupo de fantasmas que habitan un pueblo, un consumidor, un emigrante, la noche, la gente, la revolución, el borracho, la madame de un prostíbulo, etc., etc.

Otras veces, una narración abarca toda la actuación y funciona como eje para todo el espectáculo. Por ejemplo, el espectáculo 2000 de Contrafarsa, que hasta fue bautizado con un nombre general: "El tren de los sueños". O la actuación 2001 y 2002 de Diablos Verdes.

4. 4. 4. LA MURGA HABLA DE SÍ MISMA

Sin embargo, hay algo para agregar a este simple esquema del discurso murguero. A diferencia de otros textos espectaculares, como el teatro clásico (pero de modo similar a otras formas de teatro popular) el discurso murguero además de hablar de otros, **habla habitualmente de sí mismo, es fuertemente autorreferencial**. El coro, el director, cada murguista, la batería, en suma, la murga, son también actantes discursivos. Ellos están modalizados y calificados explícitamente a través del discurso.

Además, la murga no solamente habla de sí misma, sino que **también habla de los otros componentes de la instancia de enunciación**; o sea no sólo habla del yo sino

también del tú, del tiempo y del espacio de la enunciación (condición semejante, por ejemplo, a la literatura epistolar y que comparte, quizás, con otros tipos de canciones).

En efecto, cada murga, en cada actuación, no deja de referirse a cada uno de estos componentes: la murga, el público, el tablado y el carnaval; y estos componentes de la enunciación, en la medida que están representados en el discurso (o que se tematizan), adquieren el estatus de actantes del discurso. Cada conjunto los modaliza a su gusto y a su estilo. Sin embargo, a pesar de las particularidades, una característica del género reside precisamente en esta autorreferencialidad a la situación de enunciación, especialmente en las "dos puntas" de las actuaciones, la presentación y la despedida:

Soy Colombina y estoy volviendo / con mi mejor y mi peor historia / conozco este tablado de memoria / pero igual (solo de batería) me sigue sorprendiendo (Colombina, 2000, Presentación)

Es triste la despedida, / pero debemos decir: / nos ha llegado la hora / y tenemos que partir. / (...) Salud, salud pueblo, salud, / hemos cumplido la misión / de hacer vibrar, de hacer gozar su corazón. / Araca la Cana se va; / mil gracias por vuestra atención, / y dejaremos de recuerdo esta canción. (Araca la Cana, 1954, Retirada. En: Capagorry y Domínguez, 1984))

Si alguien te chista en las vueltas de la vida / y te da el beso máspreciado y más profundo / es esta barra que reclama en cuerpo y alma / sencilla flor para los ojos de este mundo / ¡Alquimia, la murga! (Contrafarsa, 2000, Alquimia)

Así, la situación de enunciación aparece enunciada generalmente de la siguiente manera: la murga inicia su actuación anunciando que lo está haciendo, canta que está volviendo, se dirige al público, le pide su atención, y que la escuchen, anuncia que hay un tiempo especial que llegó a un espacio también especial; después canta y representa ciertos cuadros (cuplés, popurrís), canciones, etc.; finalmente se despide del público, con tristeza, promete volver, dando por cerrada su actuación de esa noche.

Esta autorreferencialidad se equipara con lo que Greimas y Courtés llaman enunciación enunciada. Consideramos, como dicen estos autores que "*la enunciación enunciada debe ser considerada como una sub-clase de enunciados, que se ofrecen como el metalenguaje descriptivo (pero no científico) de la enunciación.*" Para el caso de la murga, proponemos llamar a esa sub-clase de enunciados, a esas enunciaciones enunciadas, el "**enunciado macro**".

En ese enunciado macro, sería posible observar que el tiempo, el espacio y los actantes de la enunciación (destinador: enunciador/destinatario: enunciatario), pasan a cumplir roles actanciales del nivel profundo de un programa narrativo de base (Destinador/Destinario; Sujeto/Objeto; ayudante/oponente) que adquirirá características diferentes aunque con rasgos similares en cada actuación de cada murga. El enunciado macro se vuelve narración. Y en esos enunciados macros o narraciones se ha ido construyendo la murga como género discursivo.

Quizás analizando este nivel semionarrativo profundo en un corpus exhaustivo y comparativo de actuaciones murgueras de distintas épocas históricas podríamos descubrir elementos genéricos de la murga, que ya no serían las convenciones textuales de superficie que hemos estado observando hasta ahora sino abstracciones generales que nos hablarían

de diferentes tipos de murga y de distintas épocas y sociedades. Dicho corpus supera en cantidad y en exhaustividad al que hemos tenido acceso en esta oportunidad. Un análisis de unos pocos textos nos harían llegar a conclusiones apresuradas, solamente válidas para unos pocos casos en particular y no para el género en su conjunto. Queda entonces como un desafío para futuros análisis.

Intuitivamente, podemos adelantar que es posible que en dicho análisis descubramos que se suele establecer en los espectáculos murgueros un contrato entre un **Destinador** (el Carnaval, dios Momo, el pueblo) y un **Destinatario** (la murga), en el cual el Destinador le comunica o propone al Destinatario un **objeto** de valor que suele variar históricamente y estilísticamente (el canto, la alegría, la burla, la crítica, la denuncia). Ese Destinatario (la murga) acepta el contrato planteado y se transforma en Sujeto que busca ese Objeto (el canto, la denuncia). En este esquema, el público se convierte en una especie de beneficiario del hacer de la murga ya que recibe de ella su hacer (cantar, denunciar, criticar) (aunque también se suele establecer un segundo programa narrativo de uso entre la murga como Destinador y el público como Destinatario, donde el Objeto—canto—denuncia busca ser devuelto por la primera al segundo). El Saludo es el episodio donde se establece el contrato entre el Destinador mandante y el Destinatario-Sujeto, y la Retirada el momento en que el Destinador-Juez ejerce la sanción. (Greimas y Courtés, 1982; Pavis, 1990; Zalba, 2001b)

El siguiente es un ejemplo de cómo puede establecerse el contrato entre Destinador y Destinatario y cómo aparecen algunos de los actantes narrativos:

*Dios Momo se ha vuelto niño / tiene la cara muy fresca / y en los días de verano / sienta la noche a su mesa.
Con estrellas de papel / y la luna de mantel / nos da el tono y dice tres / ahuyentando la tristeza.
Se despiertan las canciones / los duendes revolotean / y el cielo se vuelve iris / para que el pueblo lo vea.
Y por la calle un tambor / acompañando a una flor / que se deshoja de amor / vestida de serpentina.
A cantar / te invito a vos, si es que querés venir / porque la noche ya se va / y el sueño azul se va a dormir. (Araca la Cana, 2001)*

Destinador: Dios Momo (=Carnaval) que "nos da el tono y dice tres".

Destinatario-Sujeto: la murga (Araca, nosotros)

Objeto: las canciones

Pero habrá otros casos donde el Destinatario que establece el contrato con el Destinador—Carnaval es el pueblo, y la murga es apenas un representante que toma la voz-canción de ese pueblo (en otro programa narrativo que se establece entre ambos). Por ejemplo, en este Saludo de La Soberana, donde además aparece un Oponente (la realidad: "viento de tragedia") :

*Hay vientos de tragedia que nos llegan / huracanados, grises, tempestuosos.
¡Ah! ¡Oráculo fatal! El hombre brega / por elevar el mundo quejumbroso.
Ni Antígona tendría peor destino, / ni Edipo soportara tal tormento. / La humanidad ambula en los caminos / bajo un bosque de ayes y lamentos.
Encadenado al hombre ruge el viento / que de nefasta altura se descarga, / no obstante el hombre sigue en movimiento / buscando en las estrellas, la más clara.
De pronto Carnaval, brindando llega. / Una cítara azul viene pulsando. / El viejo cornetín, notas renueva / y un canto libre el hombre está entonando.*

No importe el infortunio, ni el castigo / aquel que canta y lucha, no se inclina. / La voz nunca se apaga, pueblo amigo / siempre está el ideal que la ilumina. Quien pretende el amor, cantar pretende, / quien eleva su voz, amor eleva. / El pueblo que en amores se comprende / el canto popular, muy adentro lleva. Carnaval está aquí, el canto estalle. / Una explosión de amor, hoy nos hermana / desde el barro total, desde la calle, / ¡¡¡surge la plena voz y es soberana!!! (La Soberana, 1973, Saludo. En: Capagorry y Domínguez, 1984)

4. 4. 5. LA MURGA HABLA DE SÍ MISMA Y DE OTROS

La existencia de un enunciado macro que habla de la enunciación, y de otros enunciados variables y particulares que pueden hablar de cualquier otro tema, es la manera específica en que se concretiza en la murga la **doble enunciación**, que según algunos autores, es propia de los discursos teatrales o espectaculares.

Según Anne Ubersfeld, esta doble enunciación consiste en que hay dos procesos de comunicación y dos discursos: el discurso de un personaje destinado a otro personaje, y el discurso del autor o de la obra dirigido al público (Ubersfeld, 1993). Sin embargo, otros autores explican que esa supuesta doble articulación no es específica del teatro, sino de todos los modos de enunciación miméticas (Ducrot y Schaeffer, 1998: 684)

Creo que al hablar de doble enunciación hay una confusión entre los dos sentidos de enunciación que hablábamos antes, y entre ficción y referencialidad. Para hablar de doble enunciación habría que diferenciar entre una, extradiegética (que en nuestro caso incluye a la murga concreta con cada uno de los públicos que asisten noche a noche a las representaciones), y otras intradiegéticas (que incluye, por un lado, a la murga y al público como actantes discursivos que se construyen en los textos espectaculares de cada actuación; y a los actantes de cada enunciado murguero). O sea, diferenciar un proceso de comunicación que se referencia en la realidad (mundo empírico), de un proceso discursivo que funciona en el escenario (mundo ficcional-escénico). Dicho esto con la salvedad que apuntábamos en el primer punto de este apartado, y es la dificultad de separar ficción y realidad para el caso de un texto espectacular que además tiene características de fiesta compartida por actores y espectadores por igual como es el Carnaval (aun este Carnaval "hablado" y espectacularizado, no "vivido").

4. 4. 6. EL DISCURSO CANTADO, EL DISCURSO ACTUADO

También a diferencia de otros textos espectaculares, especialmente del teatro clásico, en el espectáculo murguero, generalmente, (aunque hay tendencias que van en otro sentido) no se "actúa", sino que se canta (= se dice). Como vimos en el capítulo anterior sobre la forma de los cuplés, generalmente, el cupletero no representa lo que le está sucediendo en el momento, sino que le cuenta al coro lo que ya le sucedió antes. Esos son los otros enunciados que aparecen en la actuación a los que hacíamos alusión más arriba, con temas y personajes variables.

En cambio el enunciado macro sí es cantado y actuado a la vez. Los murguistas no solo **cuentan (cantan)** que son murguistas, sino que bailan, se mueven como murguistas, se maquillan y se disfrazan como tales. O sea, actúan como tales: como integrantes del coro o de la batería, o como director.

4. 4. 7. UN DOBLE NIVEL DE RELATOS

Concluyendo: a nuestro parecer el doble nivel de la murga no es una doble enunciación, sino un doble nivel narrativo, con relatos unos adentro de otro, como cajas chinas, todos ficcionales o intradieгéticos, contruidos discursivamente a nivel textual, pero (como se trata de espectáculos en vivo, no mediatizados) con la presencia de cuerpos **reales** con papeles **simbólicos-ficcionales**.

El carnaval y la murga son ficciones contruidas noche a noche, pero ficciones representadas por personas reales y que por lo tanto pueden parecerse significativamente al mundo real extradiegético. La canción "Colombina" de Jaime Roos expresa bien las posibles confusiones entre ficción carnavalera y realidad, y sus consecuencias. En esa canción, una muchacha que asiste como espectadora a un tablado, le envía un beso con su mano a un murguista cuando la murga canta la retirada. El murguista no olvida el beso, y al final de la noche, después de recorrer varios tablados, se sube a un taxi, se saca la pintura y el disfraz y llega al tablado donde vio a la muchacha. Se presenta frente a ella, pero ella no lo recuerda, ya que el beso no se lo había mandado a él como persona sino **a él como personaje** (murguista): él había confundido la actuación con la realidad y ella no.

En el tumulto de los húsares de Momo, / encandilado por las luces de otro barrio, / aquel murguista saludando con su gorro, / se despedía como siempre del tablado.

Entre la nube de pintados chiquilines / vio la sonrisa que enviaba una princesa, / entre los rostros de mezclados colorines / dudó si era para él la gentileza. Y por si acaso dedicó una reverencia / a la muchacha que en la noche se quedaba, / en el momento de partir la bañadera / volando un beso se posaba en su ventana.

Y paso a paso la ansiedad lo malhería, / quedaba poco del nocturno itinerario, / uno tras otro los cuplés se sucedían, / se retiraban del último escenario.

Tiró el disfraz en el respaldo del asiento, / borró los restos de pintura con su mano, / volando un tacho lo llevaba contra el viento, / la vio justito a la salida del tablado.

—¿Cómo te va?— dijo el murguista a la muchacha / que lo cortó con su mirada indiferente, / le dijo "Bien" y lo dejó como si nada, / nuevamente, la princesa, se perdía entre la gente.

Que no se apague nunca el eco de los bombos / que no se lleven los muñecos del tablado / quiero vivir en el reinado de dios Momo / quiero se húsar de su ejército endiablado.

Que no se apaguen las bombitas amarillas / que no se vaya nunca más la retirada / quiero cantarle una canción a Colombina / quiero llevarme su sonrisa dibujada.

"Colombina", letra y música de Jaime Roos

CAPÍTULO 5

5. INTERTEXTUALIDAD ¿CON QUIÉN Y CÓMO DIALOGA LA MURGA?

*No existe ni la primera ni la última palabra, y no existen fronteras para un contexto dialógico (asciende a un pasado infinito y tiende a un futuro igualmente infinito). Incluso los sentidos pasados, es decir generados en el diálogo de los siglos anteriores, nunca pueden ser estables (concluidos de una vez para siempre, terminados); siempre van a cambiar renovándose en el proceso del desarrollo posterior del diálogo. En cualquier momento del desarrollo del diálogo existen las masas enormes e ilimitadas de sentidos olvidados, pero en los momentos determinados del desarrollo ulterior del diálogo, en el proceso, se recordarán y revivirán en un contexto renovado y en un aspecto nuevo. **No existe nada muerto de una manera absoluta: cada sentido tendrá su fiesta de resurrección.** (Bajtín, 1982, p. 392)*

Este capítulo está dedicado a la dialogicidad en la murga, o mejor dicho en el corpus de espectáculos murgueros que seleccionamos. A esas voces que dialogan en los textos, que hacen que todo texto sea "*réplica de otro o anticipe una réplica*", como dice Verón al hablar del discurso político (1987a: 16). O, según los conceptos que Bajtín desarrolla en su obra *Estética de la creación verbal*, a aquellas relaciones que se establecen entre el discurso propio y el ajeno en la representación murguera:

*Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva. **Todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada** (el discurso como respuesta es tratado aquí en un sentido muy amplio): **los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera.** (...) Un enunciado está lleno de matices dialógicos, y sin tomarlos en cuenta es imposible comprender hasta el final el estilo del enunciado. **Porque nuestro mismo pensamiento (filosó-***

fico, científico, artístico) se origina y se forma en el proceso de interacción y lucha con pensamientos ajenos, lo cual no puede dejar de reflejarse en la forma de la expresión verbal del nuestro. (Bajtín, 1982: 281-282. El destacado es mío.)

Tratándose la murga de un género con amplio sincretismo de materias significantes, no vamos a limitar el estudio exclusivamente a la dialogicidad en las letras, sino que lo vamos a extender a todos los demás códigos de expresión.

Lo que Bajtín había llamado "dialogicidad" o "dialogismo" es lo que otros autores denominan "intertextualidad", y lo que Gerard Genette (cuyas categorías vamos a utilizar para el análisis) denomina "transtextualidad". Más allá de la terminología, entonces, se trata de toda **relación entre textos**.

Pero también puede abarcar (y de hecho en este trabajo incluiremos ese sentido) la "interdiscursividad", o sea la **relación entre diferentes discursos**. En este sentido, adscribimos a la definición de Maingueneau:

... se puede llamar interdiscurso al conjunto de las unidades discursivas con las que éste [un discurso en especial] entra en relación. Según el tipo de relación interdiscursiva que se privilegie podrán ser discursos citados, discursos anteriores del mismo género, discursos contemporáneos de otros géneros, etc. (Maingueneau, 1999: 64)

La relación intertextual ha sido estudiada fundamentalmente en el discurso literario. Estudiarla en la murga supone enfrentar dos dificultades: el sincretismo de códigos constitutivos del género y el carácter efímero, oral y –en principio– no reproducido de sus textos. Por ejemplo, el carácter oral y la consiguiente ausencia de marcas tipográficas, pueden oscurecer la identificación de una cita. Además, son pocas las murgas que hoy graban sus presentaciones o imprimen sus libretos, lo que reduce el corpus para el análisis o necesariamente obliga a presenciar y registrar las actuaciones.

Los discursos ajenos pueden aparecer explícitamente en forma de citas, pero también de modo más implícito o semioculto, aun en enunciados aparentemente monológicos, "*con diferente grado de otredad*", como dice Bajtín (1982:283). Sucede que junto con el concepto de dialogicidad, Bajtín establece la noción de **polifonía** (originalmente se trata de una noción musical en la cual se superponen varias partituras) aplicándolo en especial a las obras literarias. Estas obras –y lo mismo sucede con los espectáculos murgueros– aparecen como un conjunto y alternancia de voces, entre las que se encuentra la del narrador, las de los personajes y las voces de enunciados anteriores de otros discursos sociales.

El francés Oswald Ducrot adaptó la noción de polifonía al "*análisis propiamente lingüístico de esos pequeños segmentos de discurso llamados enunciadores...*". Intenta demostrar así que "*el autor de un enunciado no se expresa nunca directamente, sino que pone en escena un cierto número de personajes en el mismo enunciado... El sentido del enunciado no es más que el resultado de las diferentes voces que allí aparecen*". De esta manera él pone en tela de juicio el axioma de la unicidad del sujeto hablante y construye (sintetizando los planteos de "polifonía" de Bajtín y de "enunciación" de Benveniste) una teoría polifónica de la enunciación, según la cual, "*en un mismo enunciado hay presentes varios sujetos con status lingüísticos diferentes*" (Ducrot, 1988:16). Para analizar la no-

ción de "sujeto hablante", deriva varias funciones muy diferentes: la de sujeto empírico, la de locutor y la de enunciador.

El **sujeto empírico** es el autor efectivo de un enunciado, la persona concreta que lo construye. En nuestro caso se trata de un sujeto colectivo, cada murga en particular, integrada por varias personas, incluyendo el letrista, el director, los diferentes componentes. El **locutor** es el responsable discursivo del enunciado, el que toma la palabra. En nuestro caso suele ser la murga, pero no como grupo real, sino como instancia del discurso espectacular, construida a nivel textual. Pero habrá momentos que también toman la palabra personajes de un relato interno (de un cuplé, etc.) o personajes del enunciado macro (el presentador, el coro, etc.). Finalmente, los **enunciadores** son otros puntos de vista que aparecen en el enunciado –convocados por el locutor– oponiéndose, apoyándose y demás. Serán, en los espectáculos murgueros, los puntos de vista de diferentes figuras o instituciones de la vida política o social.

5. 1. TIPOS DE RELACIONES ENTRE TEXTOS

Gerard Genette considera que el objeto de la Poética no es estudiar un texto en su singularidad sino en su relación con otros textos, o sea la *"transtextualidad, o trascendencia textual del texto (...) todo lo que lo pone en relación manifiesta o secreta, con otros textos"* (1982:7). Este autor, en el primer capítulo de su obra *Palimpsestes*, establece cinco tipos de relaciones transtextuales:

Intertextualidad. Es la relación de copresencia entre dos o más textos, y casi siempre implica la presencia efectiva de un texto en otro a través de mecanismos como la cita –presencia literal de un texto en otro–, la alusión –presencia implícita, no declarada– y el plagio –una cita literal no declarada ni autorizada canónicamente–.

Paratextualidad. Relación del texto mismo con todo aquello que lo rodea sin integrarlo: título, notas, epígrafes, etc. Agrega Genette en nota al pie: *"Hay que entenderlo en el sentido ambiguo, y hasta hipócrita, que funciona en adjetivos como parafiscal o paramilitar"* (1982:9). Claro que el sentido ambiguo e irónico corre por cuenta del analista, no de la producción discursiva: no hay ironía en el que escribe un prólogo, un título o un epígrafe sino en el que lo considera despectivamente como aquello que no alcanza el estatus textual.

Cuando las murgas dedican, antes del Saludo, una corta canción dedicada a sus auspiciantes –cosa que sucede en muchas de las murgas "grandes"– la representación en sí misma todavía no empieza. Lo que podría verse como paradójico (por ejemplo, que una murga fuertemente "política" como Araca la Cana dedique esos minutos a promover empresas o servicios), funciona en realidad como una relación del género con otro discurso, el publicitario. Ese intertexto no integra la "verdadera" actuación y la murga marca la diferencia: se suceden varios segundos entre esta canción y la actuación propiamente dicha, los murguistas adoptan una postura corporal para cada parte, etc.

Además de ser un caso de paratextualidad –precisamente porque a la manera de un prólogo o nota al pie ese fragmento dedicado a los auspiciantes precede pero no integra verdaderamente el texto propiamente dicho– ambos textos pertenecen a dos formaciones discursivas diferentes: publicitaria y carnalera. Se trata, también, de una relación de interdiscursividad.

Metatextualidad. Comentario o crítica de otro texto. Fenómeno propio de la crítica literaria y que no vamos a tratar en nuestro análisis.

Hipertextualidad. Relación entre un texto posterior, hipertexto, que transforma o imita un texto anterior, o hipotexto (parodia, pastiche, etc) Por la íntima relación de este fenómeno con la comicidad murguera, lo desarrollaremos en el capítulo 6. Es, además, el fenómeno al que Genette le dedica el resto de los capítulos de Palimpsestes.

Architextualidad. Es la relación de un texto con la clase o género al que pertenece. Según Genette, suele ser muda, no explicitada por el texto. Esto, que suele suceder en literatura (una novela no afirma ser novela, ni un poema se designa como tal), no funciona de la misma manera en la murga. En efecto, la pertenencia al género suele ser afirmada en las letras murgueras, y hasta se tematiza la definición del género. La importancia de este fenómeno nos ha llevado a dedicarle otro capítulo.

Ya que trataremos aparte los fenómenos de hipertextualidad y de architextualidad, eso nos deja para el análisis de los fenómenos de transtextualidad en la Murga aquellos relacionados con la **intertextualidad estricta**: cita, alusión y plagio. Sin embargo, y como bien aclara Genette, estos distintos tipos de transtextualidad o de interrelación textual no son clases estancas, sino aspectos de toda textualidad.

Una salvedad: cada vez que hablamos de intertextualidad (como de comicidad, según lo veremos en el capítulo correspondiente) necesariamente estamos incluyendo la instancia del **destinatario modelo** de la comunicación, previsto desde la producción textual que decodifica el texto de tal manera que ubica, conoce, sabe que el intertexto proviene de otro texto. Según Rifaterre, "*para que haya intertextualidad, es necesario la presencia de un intérprete que relacione los textos*" (En: Greimas, 1991:147). La eficiencia de la intertextualidad dependerá de cual haya sido la previsión de dicho intérprete por parte del emisor. Una cita de amplia generalidad prevé un destinatario modelo de igual generalidad. Otros discursos citados prevén un destinatario más restringido. Hoy sucede habitualmente en las murgas, que citan en su canto fragmentos de otras murgas, generalmente "clásicas" (fenómeno que más adelante describimos como intertextualidad interna): el destinatario que puede interpretar la intertextualidad es conocedor del carnaval; para aquel que no lo es, esos fragmentos tienen el mismo valor que el resto de la letra:

Coro: *La más vieja medicina, vuelve Momo en cada esquina*: (los versos que siguen a continuación son fragmentos de murgas viejas) "*Buenas noches, auditorio / Murga es el imán fraterno / Era una niña paloma tu mano / Rompe el silencio profundo un repique de tambores*" / *Para el dolor borrar / regresa Carnaval / curando el mal de amor / el Carnaval llegó / llegó, llegó, llegó, llegó*. (Los Rebeldes, 2000, Presentación)

5. 2. FENÓMENOS DE INTERTEXTUALIDAD EN LA MURGA

Para este análisis, nos interesa en particular ubicar cómo dialoga y polemiza con otros textos y discursos: cómo los critica, los defiende, etc. Las citas y alusiones se relacionan de distintas formas con el sujeto discursivo murguero; dicho de otra forma, la murga cita o alude a otros discursos con distintas finalidades o intenciones.

Puede **compartir el punto de vista citado**; en esos casos el discurso referido actuará como **refuerzo** del discurso de la murga. En el reciente Carnaval 2002, Diablos Verdes presenta como uno de sus personajes a un "Reciclador". Éste trae como refuerzo de su postura una cita textual de Heráclito, bastante conocida además por el sentido común:

Reciclador: *¡El viejo y sabio Heráclito lo decía: "Nada se destruye. Todo se transforma". Señoras y señores, he llegado hasta el tablado para reciclar lo mejor de nuestra historia. He venido a reciclar de un viejo saludo...*

Pero también suele **rechazarse** el punto de vista del discurso referido o, lo que es mucho más común en la murga, además de rechazarlo, **satirizarlo**. La crítica que se produce a través de la sátira supone un gran alejamiento entre el discurso propio y el referido. En el ejemplo que sigue, el discurso rechazado y satirizado es el privatizador:

Solista 1: *Muchas veces escuchamos que Uruguay va a mejorar / si aquello que no funciona, podemos privatizar.*

Sol: *Si cuando algo no funciona / privatizar es moderno / le vamos a proponer / privatizar el gobierno.*

Coro: *Sí señor, cuidado los diputados*

Sol: *porque en lugar del Palacio se viene un supermercado.*

Coro: *Sí, sí, sí, ofertas de sensación*

Sol: *políticos a la venta en una liquidación.*

Coro: *¡¡¡Síiiiiiiiiiiii!!!. (La Margarita, 2000)*

Analizaremos algunas actuaciones del corpus intentando comprender cómo se produce la intertextualidad. Para ello, partiremos de una clasificación doble que hemos elaborado para el caso.

5. 2. 1. SEGÚN EL CÓDIGO: MUSICAL, VERBAL, REPRESENTACIONAL, SINCRÉTICA

Los fenómenos de intertextualidad pueden producirse a través de los diferentes códigos: musical, verbal y representacional (movimientos, bailes, actuaciones, etc). El alto sincretismo de la actuación enriquece este fenómeno discursivo como otros.²⁷ Según el código, entonces, podemos ubicar casos de **intertextualidad musical, verbal, representacional o sincrética**.

Intertextualidad musical

A. Se puede decir, como lo reconoce el mismo Reglamento del Concurso oficial de Montevideo (2000:23), que la Murga basa su actividad artística en tomar músicas "*popular-*

²⁷ Recordemos que utilizamos el concepto de **texto** para todo aquella unidad de sentido, o "*conjunto coherente de signos*" (Bajtín,1982:294), no exclusivamente verbal.

mente conocidas o inéditas" de otros autores y cambiarles la letra. O, más precisamente, en usar las músicas de diversas obras o canciones para darles sus propias letras. Ya hemos visto que se trata de un viejo mecanismo: las comparsas del siglo XIX ya utilizaban músicas de zarzuelas y operetas.

Hoy, cierto avance profesional en el campo musical de algunas murgas, hace que en algunos casos la música también sea una creación propia del grupo. Se trata de una alternativa también prevista por el Reglamento: "... *teniendo la posibilidad de realizar su propia música, si así lo quisiera*" (2000:23).

Un ejemplo ha sido la murga Falta y Resto, que a mediados de la década de los 80 contó entre sus integrantes con el músico Jaime Roos. Varias canciones de la murga fueron compuestas en letra y música por él para el Carnaval, y después pasaron a integrar su propio repertorio profesional (Brindis por Pierrot, Los futuros murguistas, etc.). Hoy es común que algunas murgas integren en sus repertorios de cada año una canción de su propia autoría, que muchas veces concursa para un premio especial.

Esta **intertextualidad musical básica** de la murga puede considerarse un caso de parodia musical, en primer lugar porque corresponde con el origen del término (cantar en otro tono o deformar una melodía) o porque concuerda con la tercera acepción que le otorga al término "parodia" el Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe: "imitación burlesca de una música seria, o aplicación de una letra burlesca a una melodía seria". Pero se trata de una **parodia musical** también en el sentido más estricto que Gerard Genette le otorga al término (ver capítulo 6), o sea de transformación mínima de un texto **con intención lúdica, pero no satírica**²⁸ En efecto, al menos en la actualidad, la murga no tiene intención satírica al elegir una música cualquiera y transformar algunos de sus elementos (ritmo, cadencia, armonía, hasta fragmentos de la melodía); no pretende burlarse de dicha música, aunque tampoco tiene en general una intención totalmente "seria" (al fin de cuentas, estamos en carnaval)²⁹.

Actualmente, la base formal de la propuesta murguera es un **juego**: tomar una canción y cambiarle la letra, pero también ejecutar las músicas elegidas con el ritmo y los instrumentos propios del género. Aclaremos, sin embargo, que el objetivo final de la murga en el carnaval no es el juego intertextual en sí mismo, ni musical ni verbal; la creación del conjunto no se agota en este aspecto lúdico, sino que más bien se define por la originalidad de su propuesta y por el contenido de los tópicos que desarrolla. Pero este aspecto lúdico es, sin duda, un elemento más que va conformando el género.

En ese juego paródico musical, entonces, la música original es modificada casi siempre mínimamente, aunque como aclara Gustavo Diverso, "*estas mismas melodías, despojadas totalmente de instrumentación y textos originales, adaptadas con arreglos rítmicos y corales específicamente 'murgueros', se vuelven difícilmente reconocibles.*" (1989:42)

B. Sin embargo, no son raros los casos en que una melodía no sólo se hace fuertemente reconocible por el público sino que su elección supone **un plus de sentido**. Algu-

²⁸ Hablamos en este apartado exclusivamente del intexto musical, no de las letras, las que analizaremos al abordar la intertextualidad verbal y sincrética.

²⁹ Sobre todo en los orígenes del género habría una intención de burlarse de la música "seria", a través de instrumentos caseros y la imitación burlesca de músicos y director de orquesta (ver Capítulo 3).

nas veces, ese mecanismo se mantiene implícito pero permite lecturas que avanzan en la total interpretación de la propuesta de la murga. Es el caso de Falta y Resto que elige en 1992, para gran parte de su actuación, músicas de canciones de Freddy Mercury, con una clara intención de homenajear al músico recientemente muerto. Ese plus de sentido sólo va a poder ser interpretado por un público destinatario dotado de la competencia necesaria, aunque no sea indispensable para captar el sentido básico de la propuestas. Dicho en otras palabras, se puede entender y disfrutar de ese espectáculo sin saber quién fue el autor de la música. Pero si se conoce, mejor.

Más comunes, pero a la vez más específicos de fragmentos aislados de las actuaciones, son aquellos casos en que la melodía o el ritmo originales deben ser **necesariamente reconocidos** para completar el sentido de la actuación. Dicho de otra forma, cuando los distintos códigos de la actuación, incluyendo el musical, se reúnen para conformar un sentido en particular. Es el caso en que se alude al origen nacional de una música para señalar la identidad del personaje o el país en que éste se encuentra. Por ejemplo, utilizar ritmos y músicas españolas cuando están refiriéndose a un emigrante que se fue a vivir a España (Momolandia 2001), o ritmos de candombe y tango para reforzar la tematización de la identidad cultural uruguaya (final del cuplé de Doña Identidad, Contrafarsa 2000; saludo de Diablos Verdes 2001).

C. ¿Puede diferenciarse entre **cita, alusión o plagio** al referirnos a la música de la murga? Además de que el plagio "*constituye una problemática no factible de ser analizada desde parámetros lingüísticos-discursivos*" (Zalba,2001:1), agregaremos que el concepto mismo de plagio no tendría sentido en la murga, ya que de alguna manera el género se basa en él: no pide permiso para citar, imitar o transformar una música, y tampoco se indica al autor en la actuación. Podríamos decir que la murga no cita sino que plagia. Sin embargo, eso es un poco difícil de admitir fuera del campo y de la esfera cultural uruguaya. Dice al respecto el letrista Alvaro García:

"En el exterior se te dificulta explicar de qué se trata y que no lo interpreten como un plagio. Es una costumbre, refrendada por el reglamento del Carnaval, que dice que la murga debe utilizar música conocida." (Langleib,2000)

Lo significativo del fenómeno está justamente en la falta de límites del fenómeno: el carnaval permite citar, plagiar, parodiar sin que eso suponga la violación de una convención canónica. Eso puede ser cierto para todos los casos de intertextualidad general (externa al género), sin embargo no es tan así cuando se trata de intertextualidad interna al género³⁰.

Sin embargo, el problema pasa a tener otra importancia cuando la murga pretende trascender su espacio tradicional de actuación y entrar, por ejemplo, en el ámbito de la industria cultural. Para grabar un disco, deberá tener en cuenta los derechos de autor, y probablemente no pueda grabar aquellas partes de su actuación con música extranjera de autores contemporáneos por el alto costo de los derechos³¹. El hecho podría no tener tanta

³⁰ Aunque no pueda ser medido en términos discursivos, si una murga utiliza un elemento que fue usado por otra murga el año anterior, especialmente si se trató de un recurso novedoso dentro del género, el plagio sí se considerará evidente. La sanción proviene del campo en que se "devela" el plagio. Es por eso que el nivel o los términos en los que se "dictamina" que algo es plagio están fuera de un análisis discursivo.

³¹ Fue el caso de Contrafarsa, que al momento de grabar un disco compacto con su actuación del año 2000 debió omitir una canción con música de Los Beatles

importancia si no fuera porque frustra una aspiración de los murguistas, no sólo de ahora sino de todas las épocas: grabar sus actuaciones para asegurar su inscripción en la memoria popular y "pasar a la eternidad":

Murga son las mil esquinas / que atesoran su recuerdo / con un coro que en el cielo / por siempre quiere grabar. (Milonga Nacional, 1968, Despedida)

Intertextualidad verbal

La cita o presencia literal de un texto verbal en otro, también llamada mención explícita o directa³² aparece habitualmente en la Murga, adaptada al carácter oral de sus textos verbales. Se mantienen las propiedades que Berrendoner establece como propias de este tipo de menciones: la enunciación referida es distinta a la enunciación citante, las dos enunciaciones se pueden distinguir sintácticamente y tienen redes deícticas diferenciadas.

Los instrumentos para adjudicar la cita a un autor cualquiera pueden ser exclusivamente verbales, como nombrar al personaje autor de la cita; o pueden incluir otros códigos, por ejemplo representarlo a través de la imitación de su físico, su voz, o cualquier mínimo elemento que lo identifique.

Por ejemplo, en el cuplé "Uruguay, país de película" de la actuación de Los Rebeldes del 2001, el tópico que se desarrolla es la política institucional desde 1973. Todos los integrantes del coro están sentados a la derecha, con camisetas y guantes blancos, con instrumentos informales, simulan una banda de música. El locutor, a la izquierda del escenario, relata (hablando):

Locutor: 1973, el golpe, qué película, de terror!

Simultáneamente, los murguistas se ponen una banda negra y tararean la música de la película El Golpe. El locutor cambia la voz, la hace bien ronca y dice:

L: "Nosotroos, nosotros no perseguimos a los otros por sus ideas, sino por las nuestras" (aplausos público).

Se trata de una cita directa, en la que se trae la voz de un enunciador a través de su representación actoral. La identidad de ese enunciador está aludida por diversas señales: la fecha del golpe, el timbre de voz del locutor y el contenido de la frase (perseguir a alguien por sus ideas). Las tres señales nos permiten identificar al enunciador como un militar integrante del gobierno de la dictadura.

Difícilmente se pueda diferenciar los mecanismos intertextuales de los mecanismos de la comicidad, que analizaremos en otro capítulo. En efecto, aun cuando la cita aparezca como literal, lo que va a determinar que se produzca un efecto cómico va a ser su carácter "verdadero" o "falso", carácter que por otra parte es adjudicado por el receptor. Una cita como la que mostramos a continuación no podría tener un carácter "verdadero" extradiscursivamente y, en un contexto que no sea el carnavalero, podría dar lugar a juicios por difamación:

³² La teoría de las menciones ha sido propuesta por Berrendoner, lo tomamos de Zalba, *Dispositivos discursivos de la Intertextualidad*.

En el tema presupuesto / no paran las payasadas / más del 22 por ciento / para las fuerzas armadas.

"Qué suerte que soy milico" dijo el general Saucedo / "me llevo un vagón de guita / y estoy todo el año en pedo". (Salpicón, Falta y Resto, 2001)

La Murga, como sujeto discursivo, se instala a variadas distancias de los diferentes discursos citados. En esta estrofa del Salpicón de Falta y Resto se puede analizar con claridad la polémica entre diferentes palabras citadas, las "voces" que polemizan en el discurso. Aparecen dos enunciadores y menciones indirectas de sus respectivos discursos.

Asusta que a la Enseñanza / (reduzcan) el presupuesto / para que se comprometan / acá está la Falta y Resto.

Los discursos prometieron / educación popular / para hablar de democracia / ¡que se saquen el disfraz! (los murguistas se sacan el sombrero. Aplausos del público).

(Solista): Siguen siendo los señores / de traje y corbata/ que a la educación del pueblo / la cambian por plata (...)

Porque tienen miedo entregan / sólo un 3 por ciento / porque son los estudiantes / que mueven cimientos,

(Solista): de una sociedad angustiada / con ocupaciones / enfrentando la ignorancia / brindan sus canciones.

(Se para la batería y el coro canta a capela):

No les cabe la pesada de la policía / y levantan la bandera, de la rebeldía / se juntan, inventan murgas, de sus realidades, /

(entra la batería y siguen cantando):

y buscan la primavera, cantando verdades.

Hay que echar la Falta y Resto, aunque sea una farsa.

(Salpicón, Falta y Resto, 2001)

Por un lado, un primer enunciador (E1), que como casi todos los actantes murgueros también se convierte en destinatario del discurso murguero. Ese enunciador aparece primero aludido indirectamente como aquel que disminuyó el presupuesto de la enseñanza, o sea, **el gobierno**, y se lo establece como **contradestinatario** del enunciado de la murga: "*para que se comprometan...*"

Enseguida, el enunciador es nombrado como "**los discursos**" y con una única mención indirecta de su palabra: "*prometieron educación popular*". De esta forma, se relaciona a este enunciador con el contenido de la campaña electoral de dos años antes, y la respuesta de la murga tiende a demostrar la mentira ("*para hablar de democracia que se saquen el disfraz*") en que ese enunciador habría incurrido al no cumplir la promesa. El enunciador queda investido modalmente con la mentira: parecer y no ser.

A continuación, la murga bautiza a ese enunciador que hasta ahora había sido únicamente aludido: "**los señores de traje y corbata**" y enjuicia su actitud de incumplimiento de la palabra: "*a la educación del pueblo la cambian por plata*". A este enunciador, hasta ahora investido modalmente con la mentira, se le agrega otra caracterización disfórica del hacer: cambian por plata la educación del pueblo, entregan sólo un 3 por ciento por miedo.

El segundo enunciador (E2) aparece desde el principio enfrentado al primero: son **los estudiantes**, a los que E1 tiene miedo. Este actante aparece modalizado desde el poder hacer: mueven cimientos, enfrentan la ignorancia, no les cabe la pesada de la policía, levantan la bandera de la rebeldía, buscan la primavera. También desde el "poder decir", y entonces el actante se vuelve enunciador: "*brindan sus canciones*", "*cantando verdades*". Este segundo enunciador queda investido con el valor de la verdad, enfrentado a la mentira de E1 e identificado con el sujeto discursivo (la murga), ya que los estudiantes cantan y dicen sus verdades también a través de una murga: "*inventan murgas de sus realidades*".

De esta forma, se instala una relación polémica típica en la representación murguera:

La murga (Locutor) **rechaza** a un enunciador (E1), a la vez que lo modaliza disfóricamente con la mentira –parecer y no ser– y constata un no hacer, originado en un no querer hacer –en este caso, no cumplir sus promesas.

La murga **comparte** el otro punto de vista (E2), lo modaliza eufóricamente con la verdad –ser y parecer–, el poder hacer y el poder decir, e identifica su propio hacer con el hacer de ese enunciador.

Por su parte, el hacer de la propia murga se modaliza desde el poder: la murga es capaz de denunciar el discurso de las mentiras y dar a conocer el discurso de las verdades: "*para que se comprometan, acá está la Falta y Resto*". Por lo tanto, entre la mentira (el parecer y no ser de E1, los señores de traje y corbata,) y la verdad (parecer y ser de E2, los estudiantes), la murga realiza un recorrido desde el secreto (no parecer y ser: "una farsa") hasta la verdad: "*Hay que echar la Falta y Resto, aunque sea una farsa*".

Intertextualidad representacional

Si bien el lenguaje sincrético principal de la murga es el canto, también hay un movimiento o baile correspondiente al género: habitualmente bastante estático, con movimientos de brazos y piernas que siguen el ritmo de la batería. Se trata de un baile fuertemente convencionalizado, normatizado y reconocible por el público habitual del espectáculo.

Por eso, cuando los murguistas bailan de **otra forma** se genera una suerte de dialogicidad de actuación, generalmente con otros géneros artísticos que suelen ser carnavaleros. Este caso de imitación puede estar en función de la sátira. Por ejemplo, cuando los murguistas de Contrafarsa (Cuplé la Revuelta, 2000) imitan el baile de los parodistas al quejarse de que las "minas" del tablado se van con los integrantes de esos otros conjuntos carnavaleros. Pero la sátira puede estar diluida, e imponerse la función dramática o lúdica de cualquier baile: por ejemplo, bailar una danza española cuando se habla de un emigrante que llega a España; o un samba brasileiro porque se está hablando sobre el Mercosur y la devaluación en Brasil.

La intertextualidad puede funcionar a través de los demás códigos que la murga utiliza: el maquillaje, la actuación, el disfraz, etc. Por ejemplo, cuando sale algún murguista

disfrazado de negro lubolo, o de vedette; o cuando el personaje se caracteriza como un personaje público conocido de la política y tantos casos más.

Intertextualidad sincrética

El caso más evidente de intertextualidad sincrética se presenta en **el canto**. La murga basa su propuesta en tomar una música y cambiarle la letra, generalmente de manera completa de modo que no quede nada de la letra original. Pero si bien esto es así, también hay infinidad de casos en que las letras de la canción original cuya música la murga está utilizando, "contaminan" la nueva letra de la música.

Por ejemplo, en la actuación de Araca la Cana en el 2001 el "medio" termina con una canción con la música de Fiesta de Joan Manuel Serrat, con una fuerte contaminación de la letra original:

Original:

Apurad, allí os espero si queréis venir, pues cae la noche y ya se van nuestras miserias a dormir. Vamos, subiendo la cuesta, que arriba en mi calle se acabó la fiesta! (Joan Manuel Serrat, Fiesta)

Modificada:

A cantar, te invito a vos si es que querés venir, porque la noche ya se va y el sueño azul se va a dormir. Vamos, con la calle a cuestras, donde nace y muere, el arte y su fiesta. (Araca la Cana, 2001)

Esa **contaminación** tiene distintos valores. A veces es insignificante y responde a cierto facilismo para crear la nueva letra (puede tratarse del ejemplo anterior). Pero otras veces le agrega un plus de sentido a la temática que se está tratando. Dicho de otra manera, la elección de una temática conduce a elegir tanto la música y parte de la letra porque las palabras de la canción original hacen a dicha temática.

Por ejemplo, en el carnaval 2001 por lo menos dos murgas, La Mojigata y Los Rebeldes, abordaron el tema del contrabando (durante el año dicho tema había estado en la agenda pública) utilizando una conocida canción del dúo Los Olimareños: *Contrabandista'e frontera*.

En general, siempre la elección de una música supone cierta contaminación verbal (exigida naturalmente por la métrica y la rima) y la elección de una música u otra hace de alguna manera a la opciones estilísticas de cada murga.

5. 2. 2. SEGÚN LA RELACIÓN CON EL GÉNERO: EXTERNA O INTERNA

Cuando se citan o refieren otros discursos sociales, hablamos de intertextualidad general o externa al género. Se trata de casi todos los casos que hemos presentado hasta ahora.

Pero se da también el caso, bastante común por cierto, que la murga "dialoga" con otras murgas, mejor dicho con las letras de esas otras murgas. Se trata de una intertextualidad **interna al género**, que puede llegar a ser interna a esa murga en particular (autocita).

El tema del cuplé "La sombra del país turístico" de La Mojigata 2001 es el de la emigración. Hacia la mitad de este cuplé, la murga plantea que todos se van. Lo hace con la música de la Despedida de los Patos Cabreros de 1940. La forma en como se usa esta despedida para hablar de la emigración, es un ejemplo de **contaminación de sentido** e **intertextualidad sincrética**. No se utiliza sólo la música sino también la parte más significativa de la letra, la repetición del "se van..., se van...":

Original: *Se van, se van los Patos, los Asaltantes se van, /se va la Gran Muñeca, la Milonga Nacional. / Se van, se van los Hongos, Araca la Cana se va, /Don Bochinche y compañía, Línea Maginot se va.*

La Mojigata: *Se van los abogados, los escribanos se van / se van los estudiantes, los comerciantes se van / se van los carniceros, los patovicas se van / y se van los diputados / pero se van a pasear (...)*

La Despedida de los Diablos Verdes 2000 encuentra una forma original de expresar la ciclicidad del hacer de la murga, cuando hacia el final el coro retoma una estrofa del Saludo. Así, la murga **autocita** en la Despedida una parte de su mismo Saludo (en negrita y con comillas):

Saludo: (...) *Canción murguera / canto que espera / ser escuchado / por la platea. / Serán / serán los Diablos / los que en el tablado te esperarán / la canción te llama / porque esta noche sobran ganas / la van cantando los murguistas hasta el final.*

Despedida: *Adiós / nos abrazó la nostalgia / Adiós / porque sos parte de mí / Cantar / con este amor trasnochado / que guardado en un tablado / nuevamente te dirá:*

"Serán / serán los Diablos / los que en el tablado te esperarán / la canción te llama / porque esta noche sobran ganas / la van cantando los murguistas hasta el final."

Los Diablos van / con la barriada y su gente / por el final / una canción en la piel

Esta murga repite el mismo fenómeno en su actuación del 2001.

La autocita puede referirse a otra actuación de la misma murga. Especialmente cuando el discurso referido integra los textos más recordados de la historia. Por ejemplo, sucede con Araca la Cana que en el Saludo del 2000 se refiere así a la actuación de 1937:

Sesenta y cinco años / cumpliremos este día / mis padres los canillas / me sirvieron de guía. (...) Porque "rompió la lira" / y "el mutismo a su son" / seguro moriría / si callaran su voz. (Araca la Cana, 2000, Saludo)

Original: *Hoy / rompió la lira su mutismo triste y a su son / van / mariposillas portadoras de ilusión. (Araca la Cana, 1937, Saludo)*

CAPÍTULO 6

6. COMICIDAD, HUMOR Y PARODIA EN LA MURGA

*Ironía y risa como superación de la situación, como predominio sobre ella. (...) Únicamente las culturas dogmáticas y autoritarias son unilateralmente serias. La violencia no conoce la risa. (...) Carácter social, coral de la risa, su tendencia hacia lo público y lo universal. (...) Risa y reino de las finalidades (y los medios siempre son serios). **Todo aquello que es realmente grande debe incluir un elemento de risa. En caso contrario, se vuelve algo amenazante, horrible o amanerado; en todo caso, algo limitante.** (Bajtín, *Estética de la creación verbal*, 356)*

Chiste, broma, sátira, humor, caricatura, burla, grotesco, gag, comedia, parodia, ironía, farsa, burlesco: son términos unidos entre sí por el hecho que implican, de una forma u otra, la risa. Distintos autores han comenzado dicho estudio realizando una historia de los géneros cómicos, o estableciendo el alcance de cada término. Sin embargo, los conceptos vuelven a confundir permanentemente su alcance semántico. Para comenzar con el enfoque de la comicidad y el humor en la Murga, entonces, se hace necesario explicitar de qué estamos hablando en cada caso.

Esos diferentes términos están vinculados por la risa, o más precisamente **en la risa**. Ésta, según Mario A. Silva,

*no se limita a una acción bucal, o labial, sino a todo el rostro y especialmente a los ojos. No es una expresión necesariamente de alegría, sino que puede serlo de tristeza, de conmiseración. Las causas, las razones son infinitas y cuesta mucho distinguirlas y descubrir su fundamento. Recordemos que "el corazón tiene sus razones que la razón no conoce". Algo se asoma y la indiferencia o la ausencia anímica se traiciona. Y es muy difícil saber de dónde emerge eso, **que permite diferenciar un ser humano de una estatua.***

Una intención conciente o inconciente distingue la sonrisa de la mueca. (Silva García, s/f:14. El destacado es mío.)

No es pertinente para este estudio profundizar en la risa en términos de su posible esencia. Simplemente, quizás, no olvidar dos elementos que Henri Bergson (1985) considera propios de la risa (lo que la permite diferenciar *un ser humano de una estatua*): **es humana y es social**. Ambas características no agregan gran cosa a lo que el sentido común humano sabe de la risa, del llanto, o de cualquier expresión de una emoción humana, pero sí dejan en claro su carácter **cognoscitivo y colectivo**.

Desde el análisis de la enunciación, podríamos decir que la risa es **el efecto** que el destinador de cierto tipo de situaciones de enunciación provoca en el destinatario. La risa en sí misma no existe en el texto en sí mismo, existe en el receptor-enunciario de una comunicación y a veces –pero no siempre ni necesariamente– en el emisor-enunciador. Reiteramos, como tal, la risa o la sonrisa no existen en el enunciado.

Pero lo que sí está inscripto en el texto es **la intención** del destinador de provocar la risa en el destinatario. O sea que todas aquellas expresiones discursivas vinculadas a la risa comparten (simple y exclusivamente) el hecho de que tienen la intención de provocarla en el receptor de la enunciación.

Es nuestro objetivo, en este capítulo, analizar algunos de los mecanismos discursivos o semióticos a través de los cuales un enunciado –más precisamente un enunciado murguero– consigue provocar la risa en el receptor. No sabemos de antemano si alguno de esos mecanismos son comunes a otras expresiones de lo cómico-humorístico, o si en cambio esas distintas expresiones de lo cómico-humorístico se diferencian entre sí precisamente por el hecho de utilizar un mecanismo discursivo diferente.

6. 1. LA COMICIDAD INOCENTE Y EL HUMOR SOSPECHOSO

Uno de los autores que ha estudiado el difuso fenómeno de la comicidad es Umberto Eco, quien afirma que la dificultad para definir la comicidad pasa porque "*cómico*" es un término "*sombrilla*" que "*reúne un molesto conjunto de fenómenos distintos y no del todo homogéneos, tales como humor, comedia, grotresco, parodia, sátira, ingenio, entre otros.*" (Eco, 1989: 9)

Eco diferencia lo cómico en sentido estricto, de lo humorístico, en función de la relación que mantienen con **el poder**. Por un lado, **lo simplemente cómico** agrupa las payasadas, la burla, lo chistoso, la broma, el "*circo inocente*", todas formas que en su esencia no buscan desestabilizar o criticar al poder. Abarca también las formas clásicas del viejo carnaval, con su burla universal y su mundo al revés, que paradójicamente no revoluciona el mundo social sino que ayuda a mantenerlo. Y las de la comedia clásica, donde (muy sintéticamente) un personaje inferior y repulsivo viola una regla y finalmente cae en desgracia por eso. Esa comicidad también domina actualmente en los medios de comunicación, "*sin duda*

instrumentos de control social" aclara Eco, que se basan "*principalmente en lo chistoso, en lo ridículo*", y donde lo chistoso está al servicio del negocio.

Pero hay otra comicidad dentro de la sombrilla, sigue diciendo Eco. Es el humor "*sospechoso*", con mayor poder crítico, que molesta al poder y es objeto de censura por parte de las dictaduras. Esta otra comicidad está en "*las parodias y las sátiras*", en **lo cómico verbal**, en **los juegos de palabras**, en **la ironía**. En esta forma de lo cómico, a mitad de camino entre la tragedia y la comedia, intervienen el sentimiento y la ternura: hay simpatía hacia el personaje, aunque éste también sea animalesco como en la comedia clásica. Pero más que a la risa, se incita a la sonrisa. En la comedia nos burlamos del personaje, en el humor "*sonreímos, debido a la contradicción entre el personaje y el marco con el que no puede cumplir el personaje.*" (p.18)

Este humor despierta dudas y contradicciones en el espectador, "*nos hace sentir la molestia de vivir bajo una ley, cualquier ley (...)* *Sonreímos porque nos sentimos tristes de haber descubierto, aunque sólo por un momento, la verdad (...)* *El humor es un carnaval frío*" (p. 19. El destacado es mío). Esta conclusión de Eco, y su caracterización de esta segunda forma de la comicidad, nos ha llevado a plantearnos la hipótesis (Ver Capítulo 2) de que el uruguayo es un **carnaval frío**, acusado innumerables veces (desde fuera y desde adentro del mismo campo, por sus protagonistas y por sus detractores) de ser **triste**. Las formas cómicas de los géneros carnavales montevideanos priorizan, como vamos a ver, ese humor que Eco caracteriza como "*sospechoso*".

6. 2. LO CÓMICO EN LA MURGA, SEGÚN EL REGLAMENTO

A continuación, me propongo analizar aquellos conceptos vinculados a la risa y a la comicidad que a priori aparecerían en la murga, según el Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas vigente en el año 2000. Para ese propósito, están extractados aquellos fragmentos del Artículo 42 del Reglamento que hacen referencia de alguna manera a la comicidad en la murga (los destacados son míos):

- *La Murga, esencia del sentir ciudadano, conforma una verdadera **auto-caricatura de la sociedad**, por donde desfilan (...) los acontecimientos salientes de la misma (...) tomados en chanza y en su aspecto **insólito, jocoso** y sin concesiones (...)*
- *La veta de protesta **punzante, irónica, aguda, mordaz**, inteligente y comunicativa, es la estructura y esencia de la Murga.*
- *La **sátira** como diferentes situaciones creadas en la Murga, pasan a través de todas las categorías, ya que esta, en su creatividad permanente, **parodia** situaciones o personajes y realiza **humoradas**, a través de su libre inventiva.*³³

³³ Más allá de la confusa redacción, creemos que esta frase se refiere a que la Murga realiza sus sátiras mediante dos instrumentos que en el carnaval uruguayo están identificadas con otras dos categorías carnavalescas: la parodia (con los Parodistas) y la humorada (con los Humoristas). Por eso hacemos mención a la defini-

En el concurso de agrupaciones, todos los conjuntos son examinados según cinco rubros de su actuación. El rubro 2 se denomina "**Alegría de conjunto, Comicidad y Comunicación**", y en el caso de las murgas dice lo siguiente:

- *Para otorgar puntaje en este rubro se deberá tener en cuenta el dinamismo, la alegría y las diferentes actitudes (...) que generen ese **clima carnavalero y de jocosidad** ...*

En el Rubro 3, referente a Textos e Interpretación, se expresa:

- *Sus libretos deberán contener esa particular esencia murguera donde se destacan las críticas de actualidad, **la sátira y la jocosidad**.*

En los artículos del Reglamento correspondientes a las categorías Parodistas y Humoristas (que hemos visto que el mismo reglamento vincula a las Murgas) se define de esta manera el mecanismo cómico de cada una:

- *PARODISTAS. Esta categoría deberá parodiar el argumento de obras, o historias de hechos y/o personajes de público y notorio conocimiento, en una imitación burlesca realizada en tono jocoso, pudiendo en determinados pasajes del espectáculo tener maticas dramáticos (...)*
- *HUMORISTAS. Esta categoría se basará en la libre comicidad de escena, situaciones o personajes, no pudiendo basarse en argumentos de una obra literal, hecho o suceso real.*

Un agregado: el Reglamento sólo se refiere a la "risa" y la "sonrisa" al hablar de la respuesta del público.

Los distintos términos asociados a la comicidad por este reglamento, son definidos así según el diccionario (Pequeño Larousse Ilustrado, Buenos Aires, 1964. Los destacados son míos):

Caricatura: Reproducción grotesca de una persona o cosa. / Obra de arte en que se ridiculiza una persona o cosa. / Persona ridícula. **Ridículo:** Dícese de lo que mueve a risa.

Chanza: Broma, burla.

Jocosidad. Jocosidad: Gracioso, festivo, alegre, divertido, (Sinón, Cómico)

Irónica. Ironía: Burla o sarcasmo que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. / (Fig.) Contraste fortuito que parece una burla. / Burla.

Aguda: (Fig.) Vivo, gracioso.

Mordaz: (fig.) Caústico, satírico.

Sátira: Composición poética que **censura o ridiculiza personas o cosas**. (Sinón. Crítica, diatriba, epigrama, filípica, panfleto, pasquín, pulla) / Discurso, dicho o escrito agudo, picante y mordaz (Sinón, burla).

Parodia: Imitación burlesca de una obra de literatura. / **Cualquier imitación burlesca de una cosa seria.** / Representación teatral festiva, **satírica, para ridiculizar algo serio.**

Humoradas: Chiste, acción caprichosa. (Sinón. Broma)

ción de estos otros dos géneros o categorías carnavaleras, en la medida que el propio Reglamento considera que la actuación murguera de alguna manera los sintetiza.

Alegría: Grato y vivo movimiento del ánimo que se manifiesta con signos exteriores.

Comicidad. Cómico: Relativo a la comedia / Gracioso (Sinón, Chistoso, festivo, jocoso).

Clima carnavalero. (No nos referiremos a este punto acá.)

Imitación burlesca. Imitar: Hacer o procurar hacer exactamente lo que hace una persona, un animal, etc. / Tomar por modelo / **Procurar copiar el estilo de un autor, de un pintor, etc.** **Burlesco:** Festivo, jocoso. (Sinón. Cómico y ridículo).

Según las definiciones, podemos clasificar estos conceptos en dos grandes grupos:

- Por un lado están aquellos que hacen **referencia directa a la comicidad**, sin agregar en virtud de qué instrumentos se apela a la risa y se la produce: "chanza", "jocosidad", "aguda", "humorada", "alegría", "cómico", "burlesco". Todos términos que pueden relacionarse con la **comicidad simple**, caracterizada por Umberto Eco como "inocente".
- Las definiciones del otro grupo de conceptos, en cambio, explicitan **el método** por el cual se procura la risa: a través del juego verbal (en el caso de **la ironía**), de la imitación burlesca o la ridiculización de personas o cosas (en la **sátira, caricatura**) o de la imitación burlesca de otro texto o discurso (en la **la parodia**). Estos últimos fenómenos, precisamente, aparecen incluidos por Eco en su caracterización del **humor sospechoso**, en la medida que cualquiera de ellos permite elegir como objeto de la burla al poderoso, o al discurso dominante.

Sin embargo, nada impide que el objeto de la burla no sea el poderoso sino cualquier otro actor social, y la definición del humor así la posibilita. Como ha dicho el humorista Roberto Fontanarrosa: "*El humor siempre es 'en contra', no se puede hacer humor 'a favor'.*" (FM La Red, 9 de enero de 2002, 11 horas). Eso supone que todo humor implica la crítica. Entonces la clave pasaría por ¿crítica a quién? ¿burla contra el hombre común (por ejemplo, los bloopers) o burla contra el poderoso?

6. 3. COMICIDAD CRÍTICA Y UTOPIA MURGUERA

El **objeto de la sátira y de la crítica** va a agregar un plus de sentido a cualquier fenómeno cómico en general, así como a la crítica. Se trata de observar los fenómenos en términos de contenido. El Reglamento aconseja y restringe a la vez la acción crítico-satírica de la Murga, y al mismo tiempo define a ambas intenciones como unidas (los destacados son míos):

- *Es una forma expresiva que trasunta el lenguaje popular, con la veta de **rebeldía** y romanticismo.*

- *La Murga, esencia del sentir ciudadano, conforma una verdadera **auto-caricatura** de la sociedad (...) y si la situación lo requiriera, mostrará la **dureza conceptual de su crítica**, que es su verdadera esencia.*
- *El contexto del libreto, así como la **crítica social**, tendrán un nítido sentido del ingenio, picardía y autenticidad. La veta de **protesta punzante, irónica, aguda, mordaz, inteligente y comunicativa**, es la estructura y la esencia de la **Murga**.*
- *El **panfleto político o demagogia**, como elementos integrantes de la misma, **le re-tacean creatividad** y la despojan de la natural y espontánea autenticidad popular.*
- *Sus libretos deberán contener esa particular esencia murguera donde se destacan las **críticas de actualidad, la sátira** y la jocosidad. **Descartando** los textos groseros y **el panfleto político partidario**.*

Por un lado, la murga aparece definida en el Reglamento por su resistencia a la autoridad (*rebeldía, protesta punzante*) y por la crítica ilimitada hacia todo lo social (*auto-caricatura, dureza conceptual de la crítica*). Pero por otro lado, el Reglamento desaconseja dos formas de la crítica y la comicidad: los textos groseros y el panfleto político-partidario o demagogia.

Este último elemento resulta significativo en una sociedad hiperpoliticizada (y también hiperpartidizada) como la uruguaya. Ya hemos mencionado la inclusión de la crítica política en la historia del carnaval (Capítulo 2). Sin embargo, difícilmente ésta no implique simultáneamente una propuesta en un sentido contrario al contrario, y por lo tanto un *panfleto político* en el sentido que habla el Reglamento.

Si además concebimos a la crítica o la sátira política como un discurso político, ella debería contemplar la existencia de dos destinatarios, según la tipificación propuesta por Verón (Verón, 1987b): un "*contradestinatario*" (en este caso también objeto de la sátira), que se define por la inversión de la creencia con respecto al enunciador; pero también de un "*prodestinatario*", con el que el enunciador comparte una creencia. La existencia de una creencia, por lo tanto, es condición necesaria para la existencia de un discurso político: "*La enunciación política es una réplica y anticipa otra réplica*", afirma el mismo Verón en el texto citado. (1987b:16)

Salvo quizás que el discurso en cuestión niegue cualquier creencia. Sería tal vez, el caso de la **utopía murguera**: si hay una creencia, ésta pasa por criticar a todo y a todos, sin ninguna concesión ni excepción. Por un lado, el objeto de la sátira y de la crítica sería universal; por otro lado no existiría un prodestinatario ideológico. Al respecto de esta posibilidad, dicen dos murguistas de Contrafarsa³⁴:

Marcel Keoroglián: Una cosa esencial de la murga es la crítica. Y ahí hay un problema desde que se empezó a dar la identificación de muchas murgas con el Frente Amplio —e incluso con sectores del Frente— al punto que hoy prácticamente la mayoría son 'frentistas'. Ahí perdés la gracia de la murga, porque al momento que tenés que criticar estás casado para un lado. Para mí eso no está bien. En el caso de Montevideo, la mitad de la gente es

³⁴ Marcel Keoroglián es integrante de la murga, más precisamente, el cupletero principal de los últimos años de Contrafarsa; Alvaro García es letrista de Contrafarsa, y ha escrito la mayor parte de sus Saludos y Despedidas

del Frente Amplio pero la otra mitad es de otros partidos, y a esa gente la borran del Carnaval. Porque va al tablado y le dan desde que empieza hasta que termina.

*Alvaro García: Eso va a cambiar también. Porque hace diez años que el Frente es gobierno en Montevideo. **Y como la murga es orejana, critica todo, en algún momento la murga le va a entrar a dar también.*** (Carrizo, 2000, p. 96. El destacado es mío)

Esta utopía orejana³⁵ podría dejar sin efecto la existencia de un *prodestinatario* (salvo que fuera tan "orejano" como la murga) y enfocaría el mensaje murguero en un *paradestinatario*, que debería juzgar la universalidad de la crítica y la sátira, y en un *contradestinatario*, poseedor de un discurso negado, criticado y satirizado por la murga. Sin embargo, el *prodestinatario* es inegable, y en la dialogicidad polémica que aparece en los espectáculos murgueros, los argumentos que la murga sostiene prevén necesariamente, como ya vimos, un destinatario que comparte su creencia.

6. 4. IRONÍA

Según Greimas y Courtés, la ironía es "*un acto de lenguaje de disimulo transparente, es decir un procedimiento de enunciación complejo (desembragado-embragado) en el cual un destinador de discurso trata de transmitir a un destinatario **un mensaje implícito cuyo sentido es diferente (a menudo contrario o contradictorio) al del mensaje explícitamente manifestado***" (1991: 149 y sigu. El destacado es mío).

La ironía, entonces, siempre remite a dos destinatarios. Uno de ellos es el receptor-cómplice del emisor, que puede interpretar "correctamente" el mensaje implícito; y está dotado, dice Greimas, de un "*saber-hacer interpretativo*". El otro destinatario no-cómplice está excluido, segregado de este juego del lenguaje, sólo puede interpretar el mensaje explícito y no tiene la competencia para hacer lo propio con el mensaje implícito.

En el acto de enunciación irónico se producen diferentes señales que colaboran con el destinatario cómplice para ayudarlo a interpretar el mensaje no en su sentido aparente. En las actuaciones murgueras, un mecanismo recurrente pasa por plantear algo implícitamente a través de una ironía y desambiguarlo a continuación a través de una explicitación directa.

³⁵ "Orejano" se le dice al ganado sin marca. Durante la Colonia, las caballadas reales se reconocían porque se les cortaba la punta de una oreja y eran denominados **reyunos**. Por el contrario, los caballos "libres" o de los particulares **no** tenían la oreja cortada. Quizás, de la combinación de **no** con **oreja** pueda haber surgido el término orejano. En el siglo XX, el escritor Serafín J. García, escribió un poema (musicalizado después y cantado por Los Olimareños) en que se aplica ese término al hombre libre y dice, por ejemplo: "*Porque cuando tengo que cantar verdades / las canto derecho nomás, a lo macho (...) / Por eso en el pago me tienen idea, / porque entre los ceibos estorba un quebracho, / porque a "tuitos" ellos le han puesto la marca / y tienen envidia al verme orejano. / Y a mi que me importa, soy chúcaro y libre / no sigo a caudillos ni en leyes me atraco / y voy por los rumbos "clareaos" de mi antojo / y a "naides" preciso pa' hacerme baqueano*".

Por ejemplo, en el Cuplé "La sombra de la reforma educativa" (La Mojigata 2001) con una ironía como base, el presentador dice que la murga quiere:

... presentar algo que entendemos es una necesidad, que es adaptar la mano de obra uruguaya a nuevas realidades que marca la globalización.

Y el Coro afirma:

Esta es la reforma / para poder enfrentar / las vicisitudes del mercado laboral (...) / aquí vamos a intentar / que tenga la educación / verdadera conexión / con lo que después va a ser la realidad.

Así la murga propone cambiar las materias de preescolar y enseñarles a los más chicos a disparar un arma para que puedan ir a robar un banco; cambiar la estatua de Artigas por otra de Paco Casal (empresario de fútbol) para que pueda vender los jóvenes a otros países; cambiar Gimnasia en el liceo por "correr y resistir". Hasta acá, la ironía: la murga asegura que esta reforma educativa les va a servir a los jóvenes para insertarse en la sociedad. Sólo un destinatario cómplice puede interpretar el sentido contrario: que la reforma educativa —la de la murga, que remeda a la verdadera reforma realizada desde el gobierno— no sirve. Pero, finalmente, el mensaje se explicita y la ironía se desambigua:

Coro: ... que tenga la educación / verdadera conexión / con lo que después va a ser la realidad / Estudiar computación / pa'después ser hurgador / la puta que los parió / no mientan más. / ¡Salú!

El mecanismo de **plantear una ironía y a continuación desambiguarla**, se repite frecuentemente en los espectáculos murgueros. Otro caso de ironía y crítica directa posterior lo apreciamos en el cuplé *Uruguay, país de mutantes*, de Contrafarsa 2001. Justamente, la comicidad parece residir en el contraste entre la seriedad con que se plantea la ironía al comienzo de cada estrofa, y en el remate que desambigua la ironía con una opinión directa:

Murguista 1: El país está mutando / el modernismo ha venido / acá hay más supermercados que en los Estados Unidos / son más fuentes de trabajo / mutamos por el progreso
Murguista 2: ¡trabajás más de ocho horas / te dan mil doscientos pesos!

6. 5. SÁTIRA Y PARODIA

La parodia es una de las formas en que un texto se vincula con otros textos. Dice al respecto James Wertsch:

*Una forma de tal orientación dialógica es la parodia, un proceso en que **una voz transmite lo que ha dicho otra voz, pero lo hace con un 'cambio en el acento'** (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, 199). Este es un fenómeno dialógico, o de pluralidad de voces, ya que los armónicos de ironía y sarcasmo que emergen en la parodia se deben a **la presencia simultánea tanto de las voces que transmiten como de las que son transmitidas**. La parodia es un proceso que puede usarse pa-*

ra ilustrar una amplia gama de las propuestas de Bajtin sobre el enunciado, la voz y la dialogicidad. (Wertsch, 1993: 74. El destacado es mío.)

Ya hemos visto que los significados de **parodia** y **sátira** aparecen muchas veces vinculados. Pero también diversos diccionarios y autores definen a la parodia por su estructura textual particular y a la sátira por su función o intención. Así, la parodia sería una "*obra que **transforma irónicamente un texto anterior** mofándose de éste mediante todo tipo de efectos cómicos*" (Pavis, 1990: 348). Y la sátira una "*composición poética u otro escrito cuyo objeto es **censurar acremente o poner en ridículo a personas o cosas***" (Diccionario Enciclopédico Espasa, 1992, vol. 26. Los destacados son míos).

De estas definiciones y de las que hemos visto más arriba del diccionario común, se desprende la diferencia –al parecer de esencia– entre ambos conceptos: **la parodia se burla de otro texto y la sátira de otras personas o cosas.**

Sin embargo el término "parodia" ha sido polisémico a lo largo de la historia y lo sigue siendo en la actualidad. Etimológicamente, deriva del griego "para" = al lado, anormal y "odé" = canto. O sea, como explica Gerard Genette, estaríamos ante el hecho de cantar de costado, cantar en otra voz, en contracanto, en contrapunto o "*cantar en otro tono: deformar, por lo tanto, o transportar una melodía*" (Genette, 1982: 17). Esta definición originaria del término parodia concuerda sorprendentemente con las bases formales de la murga: un coro de voces nasales que le cambia la letra original a una canción generalmente conocida. Y vincula lo que hacen las murgas en cada carnaval, con la tercera acepción que le otorga al término "parodia" el Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe: "**Imitación burlesca de una música seria**, o aplicación de una letra burlesca a una melodía seria" (Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe, 1992, vol.26).

Pero en el campo carnavalero uruguayo nadie diría que una murga "hace una parodia". La polisemia del término en cuestión tiene su alcance local: en el carnaval los que hacen parodias son los Parodistas, otra categoría carnavalera cuya actuaciones recordarían más la primera acepción del diccionario ya citado: "*Imitación burlesca, escrita las más de las veces en verso, de una obra seria de la literatura (...). Cualquier imitación burlesca de una cosa seria*".

Pero la Murga no sólo parodia sino que hace muchas cosas.³⁶ Estamos ante una parodia, por ejemplo cuando Contrafarsa 2000 imita a un noticiero televisivo, burlándose de él a través de diversos "efectos cómicos"; o cuando el conductor del programa, en lugar de ser secuestrado por los presos de una cárcel, es secuestrado por una murga y ésta le presente sus reivindicaciones; o cuando el mismo conductor pretenda hacerle una nota a Papá Noel. ¿Pero no habría sátira, ya que la burla llega a la persona?

La sátira, en cambio se realizaría cada vez que la Murga imita la forma de actuar de un político o de cualquier personaje público o desconocido con el objetivo de ridiculizarlo. Pero habría parodia cuando lo imitado no son las acciones de ese personaje sino las palabras que expresó alguna vez durante el año frente a las cámaras de televisión.

³⁶ Recordemos que el sincretismo de la Murga se concreta en:

- los códigos: musical, verbal, representacional;
- los mecanismos de intertextualidad: parodiar, imitar, transformar, citar, dialogar, satirizar, jugar, con o a otros textos;
- las diferentes respuestas que se buscan en el público: emocionar, pensar, reír, sorprender, etc.

6. 5. 1. PARODIAS E IMITACIONES: RELACIONES INTERTEXTUALES DE COMICIDAD

Para desambiguar y aclarar estos conceptos enmarañados en torno a la vinculación cómica entre distintos textos, nos interesa diferenciar, en primer lugar, **intenciones de operaciones**.

Satirizar y burlarse (así como criticar, denunciar, homenajear, apoyar, jugar o rechazar) son **intenciones**, objetivos en relación a otros discursos que el sujeto, en este caso la murga, busca en su acción discursiva. El eje está en el contenido del discurso que se busca descalificar.

En cambio imitar, transformar, aludir, citar, comparar, comentar, parodiar son **operaciones discursivas** a través de las cuales el sujeto se relaciona con esos otros discursos o textos. El eje está puesto en la operatoria en sí misma.

Por eso (retomando categorías de Gerard Genette en su obra *Palimpsestes*) consideraremos a **la sátira** como una de las posibles intenciones u objetivos de una imitación o transformación de un texto o discurso verbal, musical o visual³⁷, intención que supone la burla o caricatura de ese texto. Es decir, que busca provocar la risa y la desaprobación del texto original en el público-receptor-destinatario. Las otras dos intenciones o funciones posibles de una parodia son, según Genette, **la lúdica** y **la seria**. La primera supone una suerte de "*entretenimiento puro o ejercicio de distracción, sin intención agresiva o burlona*". (1982: 36)

Y consideraremos **parodia** en sentido amplio a un conjunto de operaciones discursivas que instauran una particular relación entre dos textos, en que uno imita a otro. Sin embargo, especificaremos a continuación los alcances del término según la clasificación que Genette establece.

Hemos visto en el Capítulo 5 que, según este autor, "*hipertextualidad*" es aquella relación transtextual donde un texto B o hipertexto se vincula con otro texto anterior A o hipotexto "*en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario*" (Genette, 1982: 11). Se trata de un fenómeno en que un texto deriva de otro preexistente a través de dos operaciones posibles:

A. Transformación simple o directa: el texto original se modifica mínimamente. Genette pone como ejemplo de transformación simple al Ulises de Joyce con respecto a la Odisea, ya que se traspone la acción de la Odisea al Dublín del siglo XX.

En nuestro análisis, es el caso, por ejemplo, cuando dos murguistas de Araca la Cana (2001) salen disfrazados de ratones, se llaman Pinki y Cerebro, y Cerebro le dice a Pinki que esa noche van a conquistar el mundo. Hay una modificación elemental, donde el texto original de la serie televisiva³⁸ se ve apenas transformado y se va manteniendo

³⁷ El hecho que pueda tratarse de un texto o discurso verbal, musical o visual significa que el enunciado parodiado puede ser tanto la imitación de la imagen de un político, como la de su hacer, de su decir, etc. De esta manera superamos la supuesta diferencia de esencia entre parodia (imitación burlesca del decir de alguien) y sátira (imitación burlesca del ser de alguien).

³⁸ Se trata de una serie televisiva de animación que tiene como protagonistas a dos ratones de laboratorio, llamados Pinki y Cerebro. Bajo la dirección intelectual de Cerebro, ambos se proponen cada noche

do el esquema básico de los capítulos originales: cada noche los ratones intentan conquistar el mundo y el intento se ve frustrado.

- B.** El otro caso, **la imitación o transformación compleja o indirecta**, exige una competencia genérica, hay que dominar el estilo o el género del texto que se va a imitar. Según Genette, un ejemplo es el de la Eneida con respecto a la Odisea, ya que Virgilio cuenta una historia diferente que la de Homero pero imitándolo.

En la misma actuación de Araca la Cana, la murga imita a lo largo de todo el espectáculo la actividad de los artistas callejeros: algunos hacen de estatuas vivientes, otros de mimos, payasos, malabaristas o tamborileros. En un momento, algunos integrantes de la murga tocan tambores de lata al estilo del grupo musical La Tribu Mandril³⁹. Se trata de un caso de imitación compleja, donde no alcanza con haber presenciado una actividad de algún artista callejero y modificarla puntualmente, sino por conocer su estética, reivindicaciones, objetivos, sus formas de vestirse, etc.

En general, el sentido común denominaría igualmente "parodia" a estos dos tipos de operaciones, ya sea de transformación o imitación de un texto. Pero Genette las va a denominar de manera diversa según la operación de que se trate, y según la intencionalidad de la "parodia" (dicha acá en sentido amplio): **lúdica, satírica o seria**. Del cruce entre el mecanismo y la intención, Genette genera la siguiente clasificación:

- **Parodia**: desviación de un texto con una transformación mínima; no hay intención satírica sino lúdica. La llamaremos **parodia lúdica**.
- **Travestissement**: transformación mínima de un texto, con función degradante o satírica. La llamaremos, para simplificar, **parodia satírica**.
- **Pastiche**: imitación (transformación compleja) de un estilo, no hay intención satírica sino lúdica. Lo llamaremos **imitación lúdica**.
- **Charge**: pastiche con intención satírica. Podría traducirse aproximadamente como broma-caricatura. Lo llamaremos **imitación satírica**.

Las otras dos categorías que Genette establece para analizar todo aquello que el sentido común llama parodia no deberían interesarnos en este trabajo ya que están definidas bajo el régimen de lo serio, en lugar de lo lúdico o lo satírico. Se trata de la "*transposición*" (transformación simple con intención seria) y de la "*forgerie*" (imitación con intención seria). Sin embargo (y siendo conscientes de la dificultad de considerar algo serio en Carnaval y su difusa diferencia con lo lúdico) es posible ubicarlas en algunos casos. Las hemos llamado **parodia seria** e **imitación seria** respectivamente.

La diferencia fundamental, entonces, entre parodia y pastiche (o imitación) es que la parodia transforma un texto en particular, y en cambio el pastiche imita un estilo (podríamos decir que puede imitar también un discurso), para lo cual debe dominar ese estilo o discurso.

Por otra parte, la otra dimensión a tener en cuenta en estas relaciones textuales es la **intención**. Ésta agrega un sesgo fundamental al nuevo texto, ya que establece su grado de cercanía o de lejanía con respecto al texto parodiado. Si la intención es seria o lúdica, la

"tratar de conquistar el mundo". La trama de cada capítulo gira en torno a los acontecimientos que les suceden en esos intentos.

³⁹ Grupo de percusión, de mucha popularidad en los últimos años en Montevideo porque fueron los primeros en hacer música con instrumentos alternativos (latas, palos, etc.).

distancia es menor y prevalece el homenaje al viejo texto o discurso. Si la intención es satírica o burlesca, la distancia entre el texto original y el nuevo es mayor, el homenaje se diluye y la crítica aumenta. Pese a esto, cualquiera sea la intención, la función de la parodia de transformar y desviar la letra de un texto va de la mano con la obligación compensatoria y paradójica de respetarla lo más posible.

6. 5. 2. TODO APUNTA A LA COMICIDAD

Pero la comicidad puede estar presente en casi todos los casos, aunque la intención no sea satírica estrictamente. La risa o la sonrisa que despierta una parodia o un pastiche, tanto lúdicos como satíricos, van a depender menos quizás de estos elementos estructurales que de otros elementos discursivos (del plano de la expresión o el plano del contenido) propios de cada código en juego. Por ejemplo, de la actuación mejor o peor lograda de los personajes, de su caracterización, del vestuario, del contraste entre un código y otro, o entre un estilo y otro, etc.

En la actuación 2001 de Diablos Verdes, el "medio" de la actuación está organizado como una serie de países que son recorridos por dos personajes antes de emigrar fuera del Uruguay. Al comienzo de una de esas partes, el *País de los Recuerdos*, domina la comicidad. Uno de los personajes, Pajarito, se encuentra con otro, un viejo viejísimo que al decir su nombre recurre a una larga lista de apellidos "ilustres" uruguayos (de políticos y dirigentes históricos), pero cuyo apodo es "Tito". A Tito se le mezclan los recuerdos, y confunde la Cumparsita con la música del actual grupo de cumbia Los Fatales.

La comicidad se despliega a través de los diferentes códigos de expresión: en los personajes que bailan un tango de forma grotesca, en el coro murguero que se mueve como un conjunto tropical, en la música de la Cumparsita con una letra que imita una de las canciones más populares de los Fatales y a la vez alude al tango como baile: *"que se menea la comadre/ y se requiebra la cintura"*. El juego intertextual paródico funciona de la siguiente manera:

- hay **parodia lúdica** de la Cumparsita: funciona una imitación con intención lúdica de la música de este tango con el objetivo de reconocerla.
- hay **imitación lúdica** del tango como género: fundamentalmente en el baile, en algunas palabras de la letra (*requiebre, cintura, tomá*)
- hay **parodia satírica** de Los Fatales: en el mismo hecho de nombrarlos, en algunas palabras de la letra (*"querías Fatales", menea la comadre, requiebra*).
- hay **imitación satírica** de esos nuevos conjuntos de música tropical en los movimientos que realiza en coro, imitando a esos grupos.

La fuerte comicidad de esta parte está dada, entre otros elementos, por el mismo juego de paralelismos transtextuales (juego expresado explícitamente por uno de los personajes: *"mis recuerdos están fallando y se mezclan con el presente"*): que **la murga** como género musical remede a otro de fuerte popularidad actual (**la cumbia**), y que utilice para la parodia a un tercer género, también muy popular, casi cien años más antiguo (**el tango**). Pero la comicidad se asienta también en simples elementos grotescos o burlescos, como el baile de los dos personajes y la actuación de alguno de ellos.

Como podemos observar en este último caso, no siempre se parodia un solo texto o discurso a la vez. ¿Cuál es el objeto de la sátira en ese ejemplo? ¿El tango, la Cumparsita, Los Fatales, la cumbia? Suele darse el caso, en los espectáculos murgueros, que la murga imite a un personaje, caricaturice sus actitudes, parodie su forma de hablar, a la vez que se burla y denuncia una situación y un discurso social que enmarca las acciones y palabras de ese personaje. Pero también suele suceder que la murga parodie un estilo musical para satirizar, por ejemplo, a un político. Estas diversas combinaciones de transformaciones e imitaciones textuales merecen un análisis más detallado.

6. 5. 3. PARODIA LÚDICA MÁS IMITACIÓN SATÍRICA: UNA FÓRMULA EFICIENTE

La murga Diablos Verdes en 1999 utilizó, para burlarse del discurso militarista y autoritario, las letras y las músicas de dos de las más famosas Despedidas de la historia del carnaval uruguayo: la Despedida de Asaltantes con Patente de 1932 y la Retirada de Milonga Nacional de 1968. ¿Cuál es el texto parodiado en ese caso? ¿El de las despedidas citadas, o las palabras de los militares?

El efecto cómico de esa actuación está presente en varios elementos: en la actuación del cupletero que imita a Hitler con movimientos espasmódicos; en los murguistas vestidos de soldados o, mejor dicho, en el hecho de que soldados canten y bailen como murguistas; y en la letra parodiada: los soldados idolatran las bombas, la violencia y la guerra como los murguistas aman la murga y el carnaval.

Para que se comprenda claramente el juego paródico, hemos hecho un cuadro con la letra de los Diablos y la original:

(Diablos Verdes 1999)

*Coro: Como el día más glorioso
hoy queremos recordar
los partidos que ganamos
en la copa de Vietnam
Con la bomba de Hiroshima
se nos pianta un lagrimón
en América latina
Pinochet es goleador.*

Relator: Pelota para Pinochet, se va para la punta, tiró, ¡gooooo!!!

*Coro: ¡Como me voy a olvidar / cuando matamos a las gallinas. / Olé, olé, olé,
olé, Pinochet, Pinochet. / El que no salta es un civil, el que no salta es un ci-
vil...!*

Hitler:

*Fue en noche de bombardeos
que escuchamos al pasar,
la pregunta de aquel niño,
"¿qué es una bomba, mamá?"
(Bomba) bomba es el explosivo
que en su romántico vuelo,*

(Asaltantes con patente 1932)

*Como el día más glorioso
hoy queremos festejar
la alegría bulliciosa
que nos brinda el carnaval
Entre aplausos, serpentinas
se despide con dolor
la murga que siempre ha dado
a la fiesta un buen color.*

(Milonga Nacional, 1968)

Recitado:

*Fue en noches de carnavales
que escuchamos al pasar,
la pregunta de aquel niño,
"¿qué es una murga, mamá?"
(Murga) murga es una golondrina,
que en su romántico vuelo,*

*dinamitas de ilusiones
va recortando en el cielo.*

*Coro: Bomba es aquel elemento
que al pueblo lo descuartiza
bomba es la tierna sonrisa
en un francotirador
con misiles y granadas
que se tiran con cariño
la piñata de aquel niño,
hoy nos vuelve a emocionar.
Bomba es lo que se precisa
una bomba
para otra guerra mundiaaal.*

*barriletes de ilusiones
va recortando en el cielo.*

*Coro: Murga es el imán franterno
que al pueblo atrae y lo hechiza,
murga es la eterna sonrisa
en los labios de un Pierrot,
quijotesca bufonada
que se aplaude con cariño
y en la sonrisa de un niño
hace ofrenda su canción.
Murga es pueblo, ingenio y risa,
es Milonga
es Milonga Nacionaaal.*

Los textos de las murgas de 1932 y 1968 son transformados con el objeto de jugar con los sentidos; por lo tanto allí hay una **parodia lúdica**. En efecto, los Diablos Verdes no buscan burlarse de la murga que cantaba "*quijotesca bufonada / que se aplaude con cariño...*" en el año 68, sino que utilizan el tradicional juego intertextual murguero, buscando el placer en el espectador de escuchar y contemplar un clásico del género transformado, para burlarse de otro discurso –el militar–, ideológicamente repulsivo para esta comunidad semiótica. El discurso militar (en su aspecto verbal, pero también postural, gestual, etc.), en cambio, es imitado con el objeto de satirizarlo, por lo tanto estaríamos ante una **imitación satírica**.

Se trata, entonces, de una doble hipertextualidad: se juega con un texto (con un grado elevado de homenaje) para burlarse de otro texto, o mejor dicho, de un discurso (con un elevado grado de sátira y crítica). Ya hemos visto un fenómeno similar en la misma murga en el año 2001. La sátira de un texto o discurso (en este caso, el discurso militar o bélico; en el 2001, los conjuntos de cumbia) se realiza sobre la base de otro texto o discurso con el que se juega; acá es una vieja canción murguera, en el anterior, un tango.

En los dos casos, la transtextualidad agrega **otro género discursivo** más al juego de parodias e imitaciones: la murga misma, encargada de realizar las parodias y los pastiches a través de su propia particularidad: el coro, el canto murguero, etc..

El mecanismo de transformar lúdicamente un texto o discurso para imitar satíricamente a otro, como cualquier otro caso de doble o triple hipertextualidad, es usual en las actuaciones murgueras. Se trata de diversas combinaciones de operaciones e intenciones que Genette ya prevé: "*... un mismo hipertexto puede a la vez, por ejemplo, transformar un hipotexto e imitar otro (...) hasta es posible transformar e imitar el mismo texto.*" (1982:39)

6. 5. 4. LA COMICIDAD SE DESPLIEGA EN LA INTENCIÓN SATÍRICA

En el cuplé La Revuelta de Contrafarsa 2000, nos encontramos ante una **parodia satírica de una emisión de un programa televisivo periodístico** realizada ese año. En esa emisión, el periodista radial Guri Gramajo visitó una cárcel de la ciudad para hacer una nota testimonial sobre la vida de los presos. Pero éstos realizaron un motín, tomaron como rehenes a los periodistas y utilizaron las cámaras para dar a conocer sus reivindicaciones.

Esa revuelta estuvo dirigida por un preso con varios antecedentes penales, apodado "Rambo".

Contrafarsa retoma ese episodio, muy conocido por la opinión pública, para transformarlo satíricamente. Un murguista representa al periodista, a quien los otros llaman Yuri Gargajo. Este ingresa al escenario con otro murguista que lleva una cámara de televisión de cartón. Quiere hacer una nota sobre la murga, para saber *"lo que significa desde dentro, desde la intimidad, una murga"*. Pero los murguistas se amotinaron, lo toman como rehén y lo obligan a transmitir sus reivindicaciones. Como en el episodio real de la televisión, el jefe de los amotinados se llama Rambo.

En este caso, la parodia de base supone una **triple parodia satírica**: al programa periodístico y a ese periodista en particular; a los presos que encabezaron aquella revuelta; y a la misma murga (autosátira). Esta autosátira se basa en las reivindicaciones. La última funciona como remate: *"y que las minas no se nos vayan con los parodistas"*.

La comicidad de estas sátiras está dada por el hecho de abarcar a otro tipo de conjuntos carnavalescos (los Parodistas), la popularidad que han logrado en los últimos años, especialmente entre las chicas, y la competencia que eso genera entre los murgueros. Pero la apelación a la risa es que no se trata de una competencia "seria", basada en propuestas estéticas diferentes, diferentes modos de vivir el carnaval, etc., (como podría ser la explicación en una charla seria sobre el tema), sino en el hecho de que los otros son más populares entre las mujeres. Las dos categorías en cuestión son espacios masculinos por excelencia. Hoy intervienen contadas mujeres en muy pocas murgas; a nivel profesional hay una murga de mujeres que ha competido en el concurso sin demasiado éxito. La participación femenina, en cambio, es mayor en las murgas juveniles.

Además, la comicidad está también en la parodia del baile de los Parodistas, con un movimiento marcadamente diferente al murguero (es "cómico" que los murguistas bailen como sus rivales).

6. 6. LA COMICIDAD EN LAS DISTINTAS PARTES DE LA ACTUACIÓN

Retomando lo precisado en los primeros apartados de este capítulo, recordemos que habíamos hablado de dos tipos de comicidad: la simple y la sospechosa. Dijimos también que en los espectáculos murgueros suele imperar la sospechosa. Pero la comicidad "pura" —la chanza, la jocosidad, según palabras del reglamento— no está excluida de los espectáculos. Tampoco lo están otras intenciones que las murgas persiguen, básicamente las mismas que hemos visto al tratar sobre las operaciones de transformación textual —sátira, juego, seriedad— pero también otras como la emotividad o la polémica. Dichas intenciones, al igual que la comicidad pura o simple, pueden estar presentes aunque no haya parodia o imitación textual.

La comicidad tiene una mayor o menor presencia según la parte de la actuación de que se trate. A continuación, veremos algunos de los tratamientos de la comicidad y el humor que pueden aparecer en cada parte, y su vinculación con otras intenciones del discurso (serias, críticas, etc.).

6. 6. 1. EL SALUDO

En los Saludos o Presentaciones suele estar ausente la convocatoria a la comicidad, ya sea directa, irónica o paródica. Generalmente impera la apelación a la **emotividad**, pero hay veces que la comicidad también aparece. Es el caso del saludo de Diablos Verdes 2000. Se trata de un par de ironías que permiten desplegar después la crítica y la sátira al gobierno y la situación económica:

Solista: ... *Mi paisito, mi Uruguay / en Europa envidiarán / tu gobierno de unidad / tus avances trascendentes / la tarjeta inteligente / que en Antel podés comprar (...)*

Coro: *Al presidente admiramos / porque no miente y explica / si te quedás sin trabajo / jugate una Raspadita...*

6. 6. 2. EL SALPICÓN

El Salpicón o Popurrí es una parte con mayor presencia de la comicidad. En el espectáculo de Falta y Resto del 2001, las cinco primeras estrofas del Salpicón alternan la denuncia de un tema "serio" con un remate "cómico" relacionado con el tema. De esta manera, la comicidad se vincula al aspecto crítico del discurso:

Denuncia seria: *Salud pública está enferma / (aquejados) por sus males / se quejan sus empleados / por falta de materiales.*

Remate cómico: *El colmo fue el otro día / cuando se enfermó una gorda / en el Clínicas le hicieron / un yeso de arena y portland.*

Denuncia seria: *El campo es una miseria / su realidad dolorosa / y para colmo de males /declaran la fiebre aftosa.*

Remate cómico: *Descubrieron a un peón / el tipo se hizo el otario / le estaba dando a una oveja / con el rifle sanitario.*

En cambio, al último tema, el de la enseñanza, se le otorga más importancia: un espacio más largo, no tiene un remate cómico sino emotivo. La criticidad abarca todos los versos que en las otras estrofas se dedicaba a la comicidad.

El Salpicón también es una parte ideal para la **comicidad directa**, porque no siempre el humor de la murga se basa en juego de palabras, ironías o parodias. Una estrofa del Salpicón de Contrafarsa 2001 convoca a la risa "con seguridad". La burla directa, como la crítica directa, asegura **la eficacia**, especialmente si atiende a otros elementos propios del discurso, en este caso la rima:

Battle se vive riendo / y yo miro lo que cobro / no entiendo de qué se rie / pa'mí que se fumó un porro. (risas del público)

6. 6. 3. LOS CUPLÉS

La comicidad simple

En general, en los cuplés, cuando predomina la comicidad pura y sencilla –la que hemos caracterizado como "no sospechosa"– difícilmente haya lugar para otras intenciones. Es el caso del "Cuplé del Desubicado" de Falta y Resto 2001. Lo cómico se basa en el personaje, que actúa siempre de forma diferente a lo esperado: *"Si todos se ríen, yo me quedo serio (...) Si llega mi suegra, me pongo contento"*. Prácticamente no hay apelación a la emoción y apenas hay alguna crítica a figuras políticas o a lugares comunes del imaginario social, utilizada como excusa para el chiste.

La comicidad sencilla cumple también la función de "separador", a la manera de los payasos en el circo. Es común que entre dos cuplés se intercalen algunos chistes "malos" o "viejos". Además de dar tiempo al resto de la murga a preparar el próximo cuplé, los chistes funcionan como intermedio, como distracción de la atención entre dos partes principales del espectáculo.

La seriedad carnalera

En otro de los cuplés de Falta y Resto 2001, "La Desaparecida", la apelación a la emotividad es dominante. La comicidad aparece apenas en forma de humor sutil, de sonrisa, no carcajada, en parte provocada por la sorpresa y la emoción:

Murguista 1: *A ver, el director* (Los demás lo paran desaprobando lo que está haciendo. El murguista sigue dirigiéndose a La Desaparecida) *A ver, el director, describaaaaa* (duda) *los disfraces.*

La Desaparecida: *Son sedas de ilusión, con brillo de coraje.*

Murguista 2: *¿De qué colores son?*

LD: *Del que los imaginen.*

Murguista 3: *¿Cuál es la integración?*

LD: *¡Ah!, hay muchos chiquilines. ¡Una banda!* (Todos se quedan quietos unos segundos. Después, uno canta:)

M1: *Vamos a ver / éste qué es*

Coro: *Se oye un sonido / quién sabe por qué / Dígame usted / qué puede ser / a ver si puede cantar un cuplé. / ¡Qué canten un cuplé!*

Flaco: *¡Qué van a cantar!*

LD: *Si ustedes nos convocan.*

Coro: *Su título, ¿cuál es?*

LD: *"Hay que cerrar la booooca"*

Este cuplé serio o emotivo, incluye un caso de **parodia entre lúdica y seria** del tango *Adiós muchachos*. La transformación pasa por dejar espacios vacíos en la letra original:

Coro: *Adiós muchachos compañeros _____ /
barra querida de aquellos _____ /
_____ emprender la retirada /
esta alegre muchachada _____ /
Adiós muchachos de la Desapareci_____ (Aplausos del público)*

Como se trata de un cuplé dedicado a los desaparecidos, esos "agujeros" en el tango *Adiós Muchachos* alcanzan su significación en esta suerte de isotopía del "espacio vacío". La

isotopía se evidencia también en la calificación de la murga La Desaparecida como aquella que *"no se ve pero puede ser oída"*, en los silencios entre la palabra de esa murga y la palabra del coro de Falta y Resto. En el caso de los agujeros en el tango, la murga además congela sus movimientos, y la isotopía de algo "que falta" también se materializa a nivel visual.

No hemos encontrado en el corpus analizado un caso de **imitación seria**. Sin embargo, traemos un ejemplo que puede servir. A finales de la década del 80, un cuplé de Araca la Cana tenía como personajes a Artigas y a niño de edad escolar, entre los cuales se producía un diálogo. El niño, vestido con túnica blanca (guardapolvo) y moño azul (el atuendo de los alumnos de la escuela pública); Artigas, con la indumentaria que ciertas descripciones de la época le asignaban. No había ninguna apelación a la comicidad en todo el cuplé, de fuerte tono heroico y conmemorativo. Creemos que podríamos hablar en ese caso de **imitación seria** de ambos personajes.

Sin embargo, la comicidad no tiene porqué estar ausente en aquellos cuplés contruidos bajo el régimen de lo serio, en que predomina la apelación a la emotividad. En el "medio" de la actuación del 2000 de Diablos Verdes hay una narración que funciona como eje. Un personaje, Carlitos, estuvo trabajando repartiendo listas para los distintos partidos antes de las elecciones del año anterior. Ahora reparte cartas en bicicleta, con un muñeco: Petete. Lo llama otro personaje, don Tolerante, que está en la punta del Obelisco, esperando para hacer su discurso porque quiere ser presidente. Tolerante acepta a Carlitos como vicepresidente, con la condición que lleve una carta a su familia que vive en el interior, en la estancia La Celeste. Antes de eso, Tolerante cuenta todas las cosas que tolera. Después se duerme y aparece la Pesadilla, que le dice a Tolerante lo que tiene que votar. Carlitos llega a la estancia, que está fundida como todo el campo. Carlitos les deja la carta de Tolerante. Un pariente la lee. En la carta, Don Tolerante incluye un discurso con las cosas que ya no hay que tolerar más y hace su propuesta electoral.

Gran parte de la actuación está organizada en torno a todo lo que don Tolerante dice tolerar de la sociedad. Desde pagar impuestos o esperar el ómnibus, hasta *"que se repartan ministerios"*, la segunda vuelta de las elecciones o el acoso sexual. Por lo tanto, impera la mirada crítica y autocrítica directa.

En todo este extenso cuplé, la comicidad no aparece en el planteamiento verbal de los argumentos. Las cosas toleradas se plantean de modo que apuntan más a provocar **emoción o reflexión**, que risa en el espectador. No hay parodia ni imitación satírica de personajes o situaciones. La comicidad verbal está dada por la **fuerte carga irónica** de toda la actuación, y por algunas **parodias menores**, por ejemplo:

Coro: *Al son de Don Tolerante / ¿qué programa a usted le gusta?*

Tolerante: *¡Tolero a los Teletubies! / Tolero, pero me asustan*

Coro (imitando a los Teletubies): *¡Hola tedetubi! / Dó má dó, cuáto / ¡Tedetubi flor de pelotudi! / ¡Tedetubi, flor de pelotudi!*

En términos generales, el papel cómico está sintetizado en uno de los personajes, Carlitos, y en otro personaje **grotesco**, la Pesadilla de don Tolerante. Además, ambos personajes son representados por el mismo actor, de gran capacidad actoral. También la comicidad reside en el papel entre trágico y emotivo de Tolerante. El coro, con variadas funciones como en muchas actuaciones murgueras (ver Capítulo 3), asume alternadamente ambas condiciones: cómica y emotivo-trágica.

La combinación global

La combinación entre la comicidad pura, la comicidad crítica y satírica, la seriedad y el aspecto lúdico no es lo más común en los espectáculos murgueros. En los casos en que aparecen, puede llegar a efectuarse una propuesta muy efectiva. Uno de los tantos ejemplos posibles es el de Hiperestación o Cuplé del Consumidor, de Contrafarsa 2000.

- El punto de partida del Cuplé Hiperestación es una **parodia satírica** (o transformación simple) **de algunos jingles publicitarios**:

Llegan los murguistas, alegres y chispeantes / de la Contrafarsa deliciosa y refrescante / Vean las ofertas y compren lo que vean / si no tiene plata con tarjeta se lo lleva. / Siéntase presente en un mundo diferente / que le da Supermacro a su vivir.

Desde esa base paródica, se lanzan dos imitaciones satíricas:

- **Imitación satírica del discurso comercial-publicitario**: la murga dice ser un supermercado "sin horarios"

Para usted no tenemos horario / este supermacro nunca está cerrado / en Carnaval puede hacer su pedido / en Semana Santa y también los domingos / siempre trabajamos todos los feriados / y también abrimos cuando hay un paro

Se caricaturiza las promociones y sorteos que estimulan la venta:

Vendedor: *¡Señor Consumidor, si usted hace una compra le regalamos este cupón para participar en un sorteo mensual!*

Consumidor: *¿Y cuál es el premio?*

V: *¡Un cupón para participar en un sorteo anual!*

C: *¿Y cuál es el premio?*

V: *¡Un cupón para participar en el sorteo del siglo!*

C: *¿Y ése cuando se hace?*

V: *¡Cuando termine el siglo!*

C: *Pero si ya terminó!*

V: *El siglo 20, éste es para cuando termine el siglo 21, ¿acepta?*

- **Imitación lúdica y satírica de un consumidor compulsivo**: el personaje del cuplé es un consumidor, que ingresa pidiendo permiso para entrar a comprar (la murga imita, ya lo vimos, a un hipermercado). A partir de entonces, el consumidor expresa todo lo que quiere comprar ("Me llevo aquella cocina..."), cuenta lo que le sucedió a su esposa con una crema, da consejos para atender a las ofertas, enumera lo que le pidió su hijo, explica cómo hace para comprar todo y cómo va a hacer para comprar después de muerto.

El canto del personaje expresa una actitud cada vez más irracional y compulsiva con respecto a la compra: confunde los montos de las ofertas y afirma haber comprado un "cajón con radio, tevé y antena". La **exageración** funciona como una isotopía al servicio de la comicidad.

Estas dos sátiras (del discurso publicitario y del consumidor compulsivo) confluyen en dos objetos finales de la crítica satírica directa: la política económica y los valores impul-

sados por la sociedad de consumo, donde la murga encuentra las explicaciones para las actitudes del consumidor:

- La política económica. El coro, que al comienzo se había presentado parodiando la publicidad, adopta ahora su rol de crítica directa:

Coro: *Sí, sí, sí / es la fiesta del consumo / son las multinacionales / curando por todo el mundo*

- Los valores impulsados por la sociedad de consumo. El coro califica y explica la actitud del consumidor:

Coro: *Sí, sí, sí / llegó la superlocura / buscale un precio a la vida / sin el iva y sin factura*

La actitud grotesca del consumidor en las primeras estrofas, cambia a una actitud tragicómica en los últimos versos. De la comicidad general, se pasa a apelar a la emotividad. A la vez que la cuantificación había ido en aumento, aumentando también la comicidad, se fue ampliando el campo semántico del "consumo" y el personaje no sólo consume compulsivamente productos sino también valores y costumbres:

Consumidor: *"... consumo placeres, consumo Tinelli / consumo chocheces, consumo reveses / ... consumo ansiedades, consumo frialdades / unas mequindades, muchas soledades / también suciedades de las sociedades / prejuicios morales, consumo de males..."*

Y si antes la valoración del consumo por parte del personaje había sido eufórica (aunque con carga irónica): *"a esta sociedad de consumo me sumo con sumo agrado..."*; finalmente se hace directa y disfórica:

Consumidor: *"Consumo demencias, consumo carencias / consumo apariencias, la sobrevivencia / sistema de humo, resumo, no juno / consumo, me anulo, me va como el cu..."*
Coro: *¡Ehhhhhhh!*

El coro lo interrumpe para que el personaje no pronuncie la "mala palabra". Este clásico en la Murga, acá es un elemento que aporta emotividad al momento del clímax del cuplé. Los integrantes del coro hacen esto desde dentro de los carritos, después de haber rodeado hasta casi asfixiar al consumidor.

En el final del cuplé, el coro expresa su opinión final: una crítica directa a la sociedad de consumo y al discurso que la legitima. La comicidad ya quedó abandonada e impera la emotividad y la seriedad:

Coro: *Carrera de carros llenos de novedades / que se evaporan / que se hacen humo / Productos que te prometen días felices / que se evaporan / en un segundo / Irónica carcajada registradora / supermentira / para este mundo / Dónde irá a parar / Cuánto más, cuánto más / quién sabrá*

En el transcurso de la actuación, se construye una isotopía sincrética sobre la compra-venta. Además del lenguaje verbal, se utilizan otros índices y símbolos:

- carritos de supermercados y una "bolsa de mandados", que representan simbólicamente a la sociedad de consumo
- productos y envases varios, adquiridos por el consumidor

- la música de conocidos jingles publicitarios

La comicidad está producida, además de las parodias y las imitaciones, por:

- Sorpresa de escuchar a la murga ejecutando un jingle publicitario. Esto contrasta con el clásico discurso murguero, que generalmente apela de entrada (en la presentación de la actuación, pero también en los comienzos de los cuplés) a la emoción.
- Paralelo y contraste entre el discurso murguero y el discurso publicitario.
- Histrionismo del cupletero (actuación entre grotesca y graciosa).
- Cuantificaciones y exageraciones: la compulsión extrema del consumidor.
- Juego de palabras: dos sentidos de "gondolero".
- Ironías. Por ejemplo, que el coro convoque "*a comprar, a gastar, a llevar mucho más, más y más*".
- Combinación de varios de estos mecanismos. Por ejemplo, juego de palabras y actitud grotesca:

Consumidor: Soy un tipo feliz a esta sociedad de consumo me sumo con sumo agrado porque consumado público, no sé si ustedes se dieron cuenta que yo, consumo. (Mientras dice esto, el personaje saca cigarrillos de una bolsa y se los pone en la boca, orejas, nariz).

- Chistes simples o "malos" antes y después del cuplé, que funcionan como tandas comerciales.

6. 6. 4. LA DESPEDIDA

No encontramos en el corpus analizado ningún caso de despedidas con apelación a lo cómico. En general, las despedidas o retiradas apelan unánimemente a despertar emoción en el público. Se cumple así la "llamada final a la piedad y la simpatía" del discurso argumentativo (ver Capítulo 4).

Sin embargo, que no hayamos descubierto apelaciones al humor en la retiradas no quiere decir que ese rasgo no haya aparecido nunca. De hecho, está presente en una de las retiradas "históricas" más famosas:

Muchas de las parejas / que están en el tablado / se están poniendo viejas / y aún no se han casado. / Sólo tomando mate / programan su ilusión / y la vieja les chilla / porque él calienta sillas / y ella está de plantón. (Patos Cabrereros, 1951, Retirada)

CAPÍTULO 7

7. LA MURGA SE AUTODESCRIBE

7. 1. EL METALENGUAJE DE AUTODESCRIPCIÓN

En numerosos textos murgueros, la murga se vuelve su propio objeto de descripción. Además de hablar del mundo, de la realidad, la murga **habla de sí misma**, se describe, se define, o más bien, se autodescribe y se autodefine. De esa manera se organiza, y funciona como modelo para la generación de nuevos textos. Esto se da sobretodo en los saludos y en las retiradas, pero también en determinados casos en los mismos cuplés y purrís. Y es especialmente el caso de retiradas, saludos o canciones que han quedado "grabadas" de alguna forma en la tradición carnavalera⁴⁰:

Recitado: Fue en noches de carnavales / que escuchamos al pasar / la pregunta de aquel niño: / ¿Qué es una murga, mamá? / Murga es una golondrina / que en su romántico vuelo / barriletes de ilusiones/ va recortando en el cielo. (Milonga Nacional, 1968, Despedida)

No se trata de un metalenguaje científico, que de existir debería darse desde el exterior del mismo sistema (Greimas y Courtés, 1982: 258). Ese sería el caso de descripciones analíticas que parten de otros discursos con intenciones de científicidad (por ejemplo, desde las ciencias sociales, la estilística, la semiótica, etc.). Pero la evidencia de que no se trata de un metalenguaje científico no equivale a restarle valor explicativo y, menos aún, significativo.

Este metalenguaje interno de autodescripción es raro en expresiones teatrales propiamente dichas que, según Anne Ubersfeld, "*no reflexionan mucho sobre sus condiciones de producción*" (Ubersfeld, 1993: 31). En cambio, también según esta autora, es propio de los fenómenos teatrales en que se da la **teatralización**, fenómeno que agrupa a las diversas señales que nos advierte que "estamos en el teatro", es decir, que eso que estamos viendo no es

⁴⁰ Grabadas no necesariamente en soportes artificiales de reproducción sino sobre todo en la memoria cultural.

verdad sino que es ficción. Propio de cualquier discurso espectacular que no tenga en la mimesis su objetivo, la teatralización se concretiza, en el caso de la murga, en los fenómenos autodescriptivos.

Estos fenómenos autodescriptivos funcionan, según Iuri Lotman, como modelos para el sistema semiótico en que se producen:

En cierto momento de la existencia histórica de una lengua dada y —en un sentido más amplio— de una cultura en general, se ve destacar en el seno del sistema semiótico un sub-lenguaje (y un sub-grupo de textos) visto como metalenguaje para su propia descripción (Lotman, 1979: 98).

Se trata de textos que, en lo que tiene que ver con el análisis, están al mismo nivel que otros textos culturales, con la particularidad de que en ellos se establece lo que la colectividad misma que se estudia considera como correcto o incorrecto, como integrante o no de la cultura. Son, por lo tanto, de carácter modélico pero también polémico:

Dicen que la murga es un bombo y un redoblante / la murga es viento de voces que te impulsa hacia adelante. / Un verso que surge claro / y que queda entre la gente / es mucho más importante / que un cantar grandilocuente. (Falta y Resto, 1982)

El hecho de que determinados textos funcionen como modelos, como estándares para la generación de nuevos textos, implica una tensión con el carácter dinámico, autorrenovador y transformador de todo sistema cultural y semiótico, especialmente los artísticos. Al autodefinir por ejemplo el género, se fijan normas de lo que dicho género es, pero también de lo que no es. Ambos elementos —lo que es y lo que no es— se presentan en el Reglamento del concurso:

La categoría Murgas es conceptualmente un natural medio de comunicación, trasmite la canción del barrio, recoge la poesía de la calle, canta los pensamientos del asfalto. (...) El panfleto político o demagogia, como elementos integrantes de la misma, le retacean creatividad y la despojan de la natural y espontánea autenticidad popular. (...) La inercia, inacción y en definitiva quietismo, serán factores de empobrecimiento general del espectáculo. (Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2000, art. 42º)

La autodefinition y la autoorganización del sistema semiótico en cuestión necesariamente frena el dinamismo y el cambio. Es por esto que Lotman afirma que existen **dos tendencias en los sistemas culturales**.

Por un lado la tendencia a establecer normas, a definir lo que está dentro del sistema y lo que está fuera, a transmitir significados guardados en la memoria colectiva. Esta tendencia se observa en las autodefinitiones de ese sistema cultural, en la construcción de un metalenguaje que explica las condiciones de producción, que establece los límites del género, en la autoconciencia.

Por otro lado, la cultura también tiende al cambio, al dinamismo, a la generación de nuevos significados. En el caso de la murga y del carnaval uruguayos, esa segunda tendencia se vincula con otro de sus rasgos característicos: su fuerte intertextualidad, interna y externa al propio género y al carnaval como sistema semiótico o discurso.

La no homogeneidad estructural del espacio semiótico favorece su dinamismo y es uno de los mecanismos de producción de nueva información. Por el contrario, *"la creación de autodescripciones metaestructurales (gramáticas) es un factor que aumenta bruscamente la rigidez de la estructura y hace más lento el desarrollo de ésta."* (Lotman, 1996: 30)

Estas dos disposiciones de la cultura, al cambio y a la rigidez, están vinculadas, según Lotman, con dos funciones del texto: la transmisión de significados y la generación de nuevos sentidos. La primera función –la transmisión de significados antiguos– se cumple mejor cuando hay completa coincidencia de códigos entre enunciador y enunciatario. Su mecanismo ideal son los lenguajes artificiales, y **los metalenguajes productos de la tendencia a la autodescripción**. El texto que se vuelve estándar cumple dos papeles: garantizar una adecuada recepción del mensaje y *"garantizar la memoria común de la colectividad"* (Lotman, 1996: 95). Este último papel se da en todas las culturas pero predomina en las ágrafas y en las que domina una conciencia mitológica.

Cuando un texto se convierte en modelo, tiende a autodescribirse y a excluir a los textos que no coinciden con ese modelo. "Eso no es murga", dicen los murguistas todos los años ante alguna propuesta nueva.

La segunda función del texto es generar nuevos sentidos y su rasgo distintivo la falta de homogeneidad interna, necesita por lo menos de dos lenguajes. El sincretismo de lenguajes le ofrece al texto mayores posibilidades de engendrar sentido que las que le da un lenguaje solo, o cada uno por separado.

7. 2. EL MODELO MURGUERO

Históricamente, hubo un momento (¿en las décadas de los 50-60?) en que la murga uruguaya constituyó su propio modelo, modelo que –merced de la dinámica cambios – permanencias– continúa estableciéndose hasta ahora a través de diversos textos autodescriptivos, más o menos internos al género.

Cuando los modelos provienen de afuera, pueden no ser aceptados como tales por parte de la comunidad semiótica. Es el caso, por ejemplo, de los sucesivos reglamentos del concurso. Parecería darse una tendencia: a mayor grado de reglamentaciones, mayor es la necesidad del sistema cultural a evadir la reglamentación y a cambiar. Dice Jorge Smoris, director de Antimurga BCG:

Cuando decidimos salir en Carnaval, leímos el reglamento y tratamos de adecuarnos a él. Es muy difícil en cuestiones artísticas adaptarse a un reglamento, entonces empezamos a ver todo lo que no decía el reglamento, que es muy ambiguo. Podés hacer cualquier cosa, y de hecho se hace, sin apartarte de las reglas. Por ejemplo, se dice que la murga debe tener bombo, redoblante y platillo, pero ¿cuántos? El primer año salimos con dos redoblantes, dos

bombos y dos platillos. Ahí empezó el lío y el reglamento comenzó a modificarse gracias a nosotros, ya que todo lo que hacíamos comenzaba a ser cosa prohibida. (Preobrayensky, 2002)

Hoy, el reglamento se ha flexibilizado lo suficiente como para resultar menos modélico que la costumbre y las propias actuaciones murgueras. Por ejemplo, no se habla en él de cuplés o popurrís (aunque sí existe un premio especial al mejor cuplé del Carnaval). Otra vez Smoris:

Hay cosas que hizo la BCG en los primeros años que las murgas están haciendo en este Carnaval. (...) Las sanciones que recibió Antimurga BCG a lo largo de su carrera, por salirse supuestamente del reglamento fueron, posteriormente, motivos para darle el primer premio a otros conjuntos. (Preobrayensky, 2002)

En cambio, cuando el modelo no es externo al género⁴¹ sino que surge de los textos autodescriptivos, su grado de fortaleza modélica es mucho mayor y mayor todavía la fuerza que se necesita para modificar la norma.

Hemos rastreado en el corpus algunos momentos en que las murgas producen autodescripciones. Las hemos agrupado según si la autodescripción se refiere a la murga genéricamente, a la identidad de esa murga en particular, a la enunciación enunciada o al Carnaval.

7.2.1. AUTODESCRIPCIONES Y AUTODEFINICIONES DE LA MURGA COMO GÉNERO

Cuando las autodescripciones se refieren al género, el fenómeno forma parte de lo que Gerard Genette llama "*architextualidad*" o relación de un texto con su género. Para este autor, la importancia de la architextualidad o autopercepción genérica pasa porque "*orienta y determina en gran medida el 'horizonte de expectativa' del lector, y, por ende, la recepción de la obra.*" (Genette, 1982: 11) En la murga esta relación deja de ser "muda", implícita, como dice Genette que sucede en literatura. Una novela no explicita que es una novela, o una poema que es un poema. La murga sí.

Suelen aparecer autodefiniciones de la murga y sus formas en la mayoría de las representaciones de todas las murgas, todos los años:

Nació del viejo candombe / la Milonga Nacional / y en su ritmo bullanguero / sigue su marcha triunfal. (Milonga Nacional, 1939, Saludo)

Cuando en la noche serena / se escuche en algún bodegón / un coro de alegres muchachos / no los critiquen por Dios. / Son ellos los viejos murgueros / que viven para el Carnaval / y elevan sus cantos al viento / soñando que pronto vendrán. (La Gran Muñeca, 1958, Retirada)

Murga es pueblo y ya no hay más que hablar (Contrafarsa, 1999, Retirada)

⁴¹ Aunque la supuesta externidad del Reglamento es relativa, ya que éste surge de la negociación entre la Intendencia Municipal de Montevideo y Daecpu (Directores Asociados de Espectáculos Carnavales y Populares del Uruguay).

Pero a veces, la autodescripción se vuelve el tópico principal de la propuesta de una murga, de algunos de los cuplés, del saludo, de la retirada o de toda la propuesta. Por ejemplo, en la actuación 2001 de La Clarinada 2001, el tema de un cuplé era una "clase" que daba un catedrático a la murga sobre cómo se hace cada parte del espectáculo, cómo debe ser el cuplé, el popurrí, etc.

También fue el caso de la Retirada de Contrafarsa 1990, "Nuestro homenaje a la murga", dedicada a la murga y su historia en el carnaval uruguayo:

*...¡Y quién le iba a decir a Don Bombo, Don Platillo y Redoblante que / iban a ser personajes fundamentales de esta historia!/
Y con la batería entra un bombo polentón / un fugaz redoblante y un platillazo
pasión / el nuevo sonido llama al mundo la atención / y genera un ritmo: gloriosa
marcha camión / que quedará sonando en los oídos / de este país, señal de identidad /
cual tamboril, el mate o la celeste / marcha camión también es Uruguay. /
La murga forma parte / del arte y del trabajo / pintura de denuncia y alegría. /
Su voz sin atadura / cultura desde abajo / cantando sin renuncia por la vida.
Es forma no acabada / buscada en cada año / nutrida con maestría desde siempre (...)
La murga es auténtica expresión / es tangible cosa viva / es medio de comunicación /
es cultura alternativa / en los tiempos que vivimos / de enlatados y embutidos /
canciones baratas, letras repetidas / todas las músicas suenan igual / un coro que se alza /
una batea que vuela / el canto de murga (...)"*

El popurrí de La Gran Siete 2000 es un ejemplo de cómo una parte de la actuación puede autodescribirse, ya que explica precisamente cómo debe ser un popurrí o salpicón:

*El salpicón, mamá, el salpicón/ cambia las estrofas según la ocasión. /
Es muy fácil escribirlo de verdad / hay que hablar de temas bien de actualidad, /
con soltura y elegancia, / sin salir con disparates/ y ser claro en el momento del remate.
(Estr.) Y por esa razón / sostenemos la opinión, / de que es muy fácil / escribir un salpicón. /
Oooon, oooon. (...)
El humor tiene que ser fino y sutil, / pues no hay que tomar al público por gil, /
ya no corre más aquello / de los chistes con segunda, / la temática de hoy es más profunda.*

El popurrí o salpicón parece ser, por su fuerte convencionalización, una parte destinada a automodelizarse y convertirse en tema autorreferencial. Lo podemos apreciar en Contrafarsa 2000, que también define al popurrí como espacio tradicional de la crítica y el comentario de actualidad:

*Coro: ... popurrí locomotor es la próxima estación / con vagón de salpicón es un tren muy criticón (...)
Coro: Una vez más / llegó hasta acá / el antiguo popurrí / salpicón de actualidad / no se quede sin sacar / su pasaje a criticar*

Autodefinition sincrética. La murga no se define sólo verbalmente sino utilizando los demás lenguajes, y generalmente, sincréticamente a través del canto. Pero también la música puede definir un elemento de la murga:

No hay música de liras o laúdes / es Momo y su legado que nos guía / mientras duermen oboes y violines / acá (se oye un solo de batería) retumban baterías.
(Colombina Che, 2000)

El coro expresa por medio del canto cuáles son los instrumentos que no suenan en la murga (liras, laúdes, oboes, violines), la batería se presenta a sí misma y el coro afirma su presencia nombrándola en su canto.

7. 2. 2. AUTODEFINICIONES PARTICULARES DE CADA MURGA

Hay veces en que la autodescripción no tiene un carácter genérico sino particular. No se habla de la murga en general sino de **esa** murga en particular. Es el caso de esta canción de Araca la Cana 2001:

*Soy, Araca la Cana / de sangre latina / un sueño murguero. /
Voy, por donde va mi gente / con mi canto a cuestras / guacho y callejero. /
Soy, la vieja armonía / que levanta vuelo / por las avenidas. /
Voy, por donde los artistas / se trepan al mundo / buscando la vida. / Vivo la fantasía del hombre libre / crecí, saltando al vacío / sin ponerme el casco / dueño de mis días. /
Nací en Paso Molino / y en un rancho humilde me crió la Teja / raíz y memoria / de esta murga vieja.*

La murga define su ser y su hacer (*ir, cantar*) a través de la **libertad** (*armonía que levanta vuelo, treparse al mundo, fantasía del hombre libre, saltar al vacío sin casco, canto guacho*), la **tradicción** (*la vieja armonía, esta murga vieja*), y el **origen popular** (*canto callejero, se crió en un rancho humilde de La Teja*).

7. 2. 3. SIMULACRO DE LA ENUNCIACIÓN: EL "ENUNCIADO MACRO" O LA ENUNCIACIÓN ENUNCIADA

Hemos definido como "enunciado macro" (ver Capítulo 4) aquel que construye, discursiviza, actualiza la situación de comunicación primigenia de la actuación murguera. Esa situación de comunicación entre murga y público se tematiza, o mejor dicho se vuelve el argumento de base de la actuación, el relato que la organiza como un todo. Por eso, el enunciado macro tiene, entre otras funciones, la de otorgar coherencia a la actuación murguera.

Así, como describimos en ese capítulo, cada actuación de una murga podría contarse así: un coro llega al tablado, se presenta ante el público diciendo que va a cantar; canta y actúa; y termina su actuación prometiendo volver el próximo carnaval.

Generalmente, la murga se refiere a la situación de enunciación en las dos "puntas" del espectáculo. La presentación es el momento inicial de la actuación, ideal para establecer las condiciones y límites del enunciado que vendrá. Analizamos el Saludo de Falta y Resto del 2001:

*Parte en pedazos la noche un coro murguero,
es la voz de febrero, tiempo de Carnaval.
Vuelve a los brazos de Momo su amor predilecto,
aquí está Falta y Resto, ya está todo dispuesto
para comenzar (¡tré!)*

*Entrelazando poesías con versos borrachos de mil madrugadas,
vuelve la Falta cambiando nostalgias de invierno por caras pintadas. Despa-
rramando alegrías por calles y esquinas de cada barriada
llega, siempre enamorada, la murga que late en las cuatro estaciones, vuelve a
buscar corazones la murga que canta para no llorar.
Llanto que está pintado en cada pibe que manga un peso pa'morfar,
lágrima de nuestra cruda realidad, cruel injusticia del Uruguay.*

*[El público] viene al tablado para llenar su corazón
con voces que le harán ver una razón
para seguir alimentando un ilusión.
Una fila de hombres, heroicos laburantes,
olvidando que están desocupados.
Una cara pintada, muchas caras sudadas,
una fila de penas disfrazadas.
Gira en la fila un mate con agua pura / esa que cambia el hambre de la tribu-
na.
Una fila de ojos desorbitados, de carcajadas. ¡Ja, ja, ja, ja!*

*Así señores míos está formado,
así señores míos está formado,
así señores míos está formado el público (los murguistas hacen de público, se
agrupan como en un cuadro. Después, cuando dicen que está armada la mur-
ga, se ponen en fila de frente) que vino aquí al tablado.
Así señores míos está armada la murga que vino aquí al tablado.
Así señores míos está lleno el tablado, disfrazado.
(¡Un, do, tré!) Volvió la Falta y abre los ojos la madrugada / Suple el insomnio
por payasadas, / despinta penas de la ciudad, / intenta arrancar sonrisas del
sufrimiento, / de otro momento / ésta es la fiesta de libertad, de liberta-
aad.
(Solista: el director): Mezclando sueños con ilusiones nace su musa,
vive en la esquina donde se cruzan
la esperanza y la realidad.
Se tiene fe, por eso salta en los carnavales.
Su fantasía es cantar verdades, masticar bronca, patear penales,
ajusticiar asuntos sociales, dar opiniones elementales,
llenar de versos los arrabales,
ir denunciando barbaridades.
Ella está pronta para canta-a-a-a-aaar / (Acá hay un solo de batería que se pa-
ra adelante del escenario. Mientras, la murga baila atrás)
(¡Un, do, tré!) ¡¡¡Volvio la Falta!!! (Saludan al público, se sacan todos el som-
brero)*

Se trata de una presentación fuertemente autodefinitoria: se explica el ser y el hacer de la murga. Asimismo, se definen los actantes y elementos de la enunciación: el sujeto discursivo, el locutor, el enunciatario, el tiempo y el lugar. Comienza señalando al **locutor** de la enunciación, modalizado desde el ser y el hacer, y el **tiempo** en que se realiza la enunciación:

[Sujeto discursivo / Locutor]: Falta y Resto

*[Es]: un coro murguero / la voz de febrero / el amor predilecto de Momo / murga que
late en las 4 estaciones / murga que canta para no llorar /*

*[Hace]: vuelve entrelazando poesías con versos borrachos de mil
madrugadas
cambiando nostalgias de invierno por caras pintadas*

*a buscar corazones
llega siempre enamorada*
[en lugar del llanto, propone un canto] *"que está pintado en cada pibe que
manga un peso pa'morfar, lágrima de nuestra cruda realidad, cruel injusticia del Uru-
guay"*.

[tiempo]: febrero, tiempo de Carnaval

La canción sigue hablando de la murga, pero en función de su relación con el público que también queda definido como **enunciatario** desde el ser y el hacer. Ambos actantes de la enunciación definen, además, el **lugar** de la enunciación.

Primero se establecen el locutor, el enunciatario y la relación entre ambos. En la medida que existe un contrato tácito entre ambos actantes de la enunciación, asumen los roles de destinador y destinatario. En efecto, la murga (destinador) ejerce un hacer persuasivo sobre el público (destinatario), y este hacer persuasivo aparece explicitado: *"harán ver una razón para alimentar una ilusión"*.

[Destinatario / Enunciatario]: el público

[Es]: *una fila de hombres
heroicos laburantes desocupados
tribuna que [engaña] el hambre con un mate de agua pura*

[Hace]: *viene al tablado para llenar su corazón con voces...*

[Destinador-Locutor / Sujeto discursivo]: la murga

[Es]: *voces que le harán ver...*

[Hace]: *harán ver [al público] una razón para seguir alimentando una ilusión*

Dos frases mantienen una referencia ambigua, ya que pueden hablar del público o de la murga: *"una cara pintada, muchas caras sudadas, una fila de penas disfrazadas"* y *"una fila de ojos desorbitados, de carcajadas. ¡Ja, ja, ja, ja!"*. La ambigüedad **es significativa** y conduce a establecer un paralelo entre ambos actantes, que se aclara en los versos siguientes: *"así señores míos está formado el público que vino aquí al tablado / Así señores míos está armada la murga que vino aquí al tablado / Así señores míos está lleno el tablado, disfrazado"*. De esta forma, además de establecerse el paralelo entre la murga y el público, se establece su identidad en función de otro actante:

[Lugar]: tablado [está] lleno / disfrazado
la esquina donde se cruzan / la esperanza y la realidad

La murga, además, **representa** con su actuación a ambos actantes de la enunciación: cuando canta *"así señores míos está formado el público"*, los murguistas hacen de público, se agrupan como en una hinchada. Cuando canta: *"así señores míos está armada la murga"*, los murguistas adoptan su posición clásica: en fila, mirando hacia el público.

Una vez definidos todos los actantes de la actuación que se va a representar, la murga vuelve a dar elementos autodefinitorios desde el hacer y el deseo:

[Hace] *volvió*
cambia *disturbios por payasadas*
despinta *penas de la ciudad*
intenta arrancar *sonrisas del sufrimiento*
vive en la esquina donde se cruzan la esperanza y la realidad
se tiene fe
salta en los carnavales

[Deseo = su fantasía es]: *cantar verdades, masticar bronca, patear penales, justiciar asuntos sociales, dar opiniones elementales, llenar de versos los arrabales, ir denunciando barbaridades*

[Promete] *cantar*

La murga declara que "*está pronta para cantar*", mientras que en la actuación se representa otra acción de la murga: la música. Los tres integrantes de la batería pasan adelante del coro y hacen un solo de batería mientras los demás murguistas bailan atrás.

También en las otras partes de la actuación puede haber alusiones a la enunciación. Por ejemplo, en la misma actuación 2001 de Falta y Resto, en el Cuplé del Desubicado, se establece el "lugar" de la enunciación: "*no ves que estás en un tablado*", le dice el coro al personaje.

7. 2. 4. AUTODESCRIPCIONES DEL CARNAVAL

El discurso carnavalero utiliza al género murga para autodefinirse. El Carnaval queda constituido en los espectáculos murgueros como un actante complejo, que puede ser considerado y configurado de diversas maneras en las distintas actuaciones, inclusive dentro de un mismo espectáculo:

- Como **tiempo-espacio** en que se realiza el "hacer" de la murga. Ejemplo:

Fue en noche de carnavales / que escuchamos al pasar... (Milonga Nacional, 1968. Retirada)

- Como **tópico** de saludos y despedidas.

Suenan las campanas de la catedral, / por los conventillos salen a bailar. / Son los carnavales de nuestro Uruguay, / por nuestra cultura, vamos a cantar. / Saludo al carnaval, los Diablos hoy/ te lo cantarán. (Diablos Verdes, 2001, Saludo)

- Como **Destinador** del programa narrativo de base. En este caso, se suele identificar con (y personificarse en) dios Momo. Ejemplo:

Carnaval, rival del dolor. / Carnaval, jardín del amor. / Oye la voz de tus hijos fieles / danos la risa que tú solo tienes: / así volveremos a reinar. (Asaltantes con patente, 1967, Retirada)

- Como **Objeto** que el Destinador Momo deposita en el Sujeto Murga (mito) en el programa narrativo de base:

Coro: *Momo es un sueño que viaja contagiando en cada alma,*
Solista: *el Carnaval* (Rebeldes 2000)

- Como **destinatario** del hacer de la murga, o sea el enunciatario de la enunciación. En este caso, carnaval y público se confunden. Por ejemplo, ¿quién es el destinatario de esta despedida?, ¿el carnaval o el público?:

... en el final / te digo Carnaval... / Salú, salú, carnavales / Y ahora, entrégate a la fiesta y al vaivén... / y que tu corazón no se canse de latir / y reir / con toda la energía de la voz / amigo no te canses, por favor... / Y ahora, a cantar, en una estrofa volvedora... (Rebeldes 2001)

En este otro caso, dios Momo aparece unido explícitamente al público, conformando entre los dos el receptor de la enunciación:

Recitado: *Venga dios Momo a escuchar / con la gente del tablado / un saludo inesperado / que ha parido el Carnaval / Si hay otro ajuste final / y al dólar sobrevivís / tu vida será feliz / siguiendo esta moraleja / el que no curra se deja / en mi bendito país* (Diablos Verdes, 2000)

CONCLUSIONES

Retomando los objetivos generales planteados en el proyecto y en la Introducción, y a partir del trabajo realizado, podemos sintetizar los siguientes elementos del género murga y, a través de él, del discurso carnavalero:

Un mundo al revés discursivizado

Actualmente, el carnaval funciona en la esfera cultural uruguaya como un conjunto ritual y cíclico de prácticas culturales, caracterizado por un discurso social diferente al que impera el resto del año; crítico y paródico de los discursos, valores y prácticas hegemónicas, fundamentalmente cuando éstos proponen un orden social injusto y desigual.

Con respecto al pasado, muchas de las características lúdicas del viejo carnaval se convirtieron en tópicos discursivos, la inversión de roles ya no es real sino simbólica y no prevalece una comicidad simple sino un humor crítico. Las viejas características del carnaval aparecen en el género murga como un mito (ubicado en un pasado indefinido), que a su vez se construye y retroalimenta en las actuaciones que lo desarrollan.

Este carnaval discursivo o "cantado" comenzó a establecerse desde mediados del siglo XIX, junto con su espectacularización y profesionalización, concretadas en el arraigo de diferentes "categorías" o géneros espectaculares (comparsas, conjuntos, murgas).

Un discurso propio de la cultura popular

Socialmente, las prácticas carnavaleras –por su producción, circulación y consumo y por los valores que impulsa– son propias de los sectores subalternos: explicitan ser del pueblo, para el pueblo y por el pueblo, y construyen al pueblo como un tópico y un actante en el discurso murguero. Además, se trata de prácticas que se desarrollan en contradicción con los modelos hegemónicos concretizados a través de los medios masivos y la industria cultural. Sin embargo, el carácter de popular no constituye una "esencia" ontológica, sino una identidad confusa y en continua discusión por las transformaciones en la estructura social, el impacto de la comunicación masiva y la siempre presente profesionalización de la murga y el carnaval.

La alta intertextualidad de la murga está hablando de un género en una zona limítrofe entre distintas esferas culturales. El objeto de la murga de parodiar, transformar, imitar, burlarse, comentar otras prácticas simbólicas y otros géneros discursivos la muestran como un ejemplo de la actividad lúdica que, según Bajtín caracteriza a la cultura popular o no oficial, aunque dicha actividad lúdica sea fundamentalmente discursiva.

Memoria y cambio

Como textos culturales, las actuaciones murgueras son a la vez memoria y cambio; modelo que surge del pasado para nuevas actuaciones, y generación de variantes y transformaciones del género. Esta tensión entre el cambio y la inmutabilidad se relaciona con la discusión sobre la identidad de la murga.

La tendencia a la permanencia se produce en la construcción de modelos autodefinitorios: en las actuaciones la murga se define y define al carnaval. A la vez que se tematiza, se va constituyendo como modelo para el futuro del género. Además, la memoria y modelización del género se expresa en las numerosas convenciones, fuertes pactos entre la murga y el público.

Pero además, la murga es cambio, está situada en la frontera de la esfera cultural. Esta otra tendencia se desarrolla en la ruptura de las convenciones, y en su fuerte intertextualidad, interdiscursividad y parodización de otros géneros, discursos y textos.

Pudimos observar cómo funcionan los diversos mecanismos intertextuales: rechazos, debates, citas, polifonías de voces, parodias, imitaciones, ironías, crítica directa. Vimos que la murga dialoga y debate con el género mismo y con otros textos externos. Comprobamos que el **amplio sincretismo de materias significantes** favorece estos mecanismos y, por lo tanto, estimula las transformaciones del género; por ejemplo, incorporando nuevos ritmos musicales, nuevas formas de contar, nuevas maneras de actuar, etc.

La palabra del carnaval

El código verbal todavía predomina sobre los demás en ese estrecho sincretismo significativo de la murga. El carnaval hablado y cantado que comenzó a imponerse en el siglo XIX, encontró uno de sus géneros representativos en la murga. Las letras establecen los distintos niveles narrativos, anclan las ambigüedades de los otros códigos y son la base para la argumentación, el debate y el establecimiento de los roles discursivos (el coro, etc.). Finalmente, hasta la comicidad se basa en los juegos verbales a través de las parodias, las imitaciones, las ironías y las críticas directas. Por lo tanto adquiere un valor argumentativo y crítico, ya que se trata de un humor que pone bajo sospecha aquello de lo que se ríe, aún cuando se ría de sí misma.

Sin embargo, habría ciertas señales de que posiblemente el lenguaje verbal esté cambiando su preeminencia ante los demás códigos en juego (fundamentalmente musical y representacional) en la "murga nueva". Para avanzar en dicha problemática, hubiera hecho sido necesario un estudio de tipo diacrónico, con otro corpus, que incluyera por ejemplo, registros de viejas actuaciones o, en su defecto, la recopilación, lectura y análisis de otras fuentes (por ejemplo, testimoniales). También, probablemente, se debería ampliar el aparato teórico-crítico para dar cuenta más apropiadamente de esos otros códigos en juego. Por ejemplo, sobre semiótica musical.

Discurso paródico-satírico

A lo largo de trabajo, fuimos observando a la murga como un sincretismo no sólo de códigos sino de tipos discursivos; y la describimos como un discurso con rasgos argumentativos, pero también narrativos, políticos, poéticos, etc. Sin embargo, un elemento demostró predominar sobre los demás, lo que nos permite afirmar que se trata de un **dis-**

curso paródico-satírico. En primer lugar, porque la parodia tiñe toda la acción discursiva, haciendo de las imitaciones y transformaciones de otros textos y discursos los procedimientos fundamentales de construcción de sentido. En segundo lugar, porque se trata de un discurso que se despliega bajo el régimen de las intenciones satírica y lúdica, con preeminencia de la primera. Aun aquellos fragmentos de intención seria, están atravesados por procedimientos paródicos que relativizan la misma seriedad.

Quedan así validados algunos de los elementos que planteábamos en la hipótesis, y reformulados otros:

- Allí hablábamos de la murga como "formación discursiva". Al avanzar el trabajo previo a la redacción de la tesina, consideramos más pertinente definirla como un "género discursivo". Como tal, pudimos observar que efectivamente la murga "postula una particular constitución de los sujetos discursivos, con estructuras textuales propias y que genera pactos de lectura e interpretación y un funcionamiento comunicativo específico."
- Decíamos también que la murga "permite y promueve cierta construcción del sentido, y especialmente la sátira y la crítica a los sentidos dominantes". En efecto, los rasgos del género que pudimos detectar (preeminencia del lenguaje verbal, discurso paródico-satírico, sincretismo significante) funcionan como formas propicias para la construcción de sentidos alternativos o de resistencia a la cultura hegemónica, a través de la sátira y la crítica de los más diversos discursos sociales (incluidas la autosátira y la autocritica).
- Finalmente, estos rasgos también se muestran adecuados para que la murga continúe viva, resolviendo de una manera u otra la contradicción entre cambio y permanencia.

Limitaciones del trabajo (o nuevos desafíos para el futuro)

Con respecto a uno de los objetivos generales, que era puntualizar algunos elementos de transformación histórica del género, pudimos detectar algunos. Pero también en este punto hubiera sido necesario otro corpus y un análisis de tipo diacrónico. Parte del marco teórico (como los planteos de Iuri Lotman y la Escuela de Tartu relacionados con la semiosfera, las funciones de los textos y los tipos de culturas) parece pertinente para abordar ese otro estudio.

Otro asunto pendiente, y que mientras el trabajo avanzaba fui considerando interesante estudiar, es todo aquello que tiene que ver con el papel del espectador y las condiciones de recepción frente a la murga y todo texto espectacular similar.

Estos futuros abordajes permitirían ampliar el conocimiento sobre la murga y el carnaval. Y fundamentalmente, aportarían más elementos para una meta que ha estado siempre implícita en este trabajo y en la inquietud que lo motivó: comprender y explicar más cabalmente la sociedad y la cultura que somos y fuimos.

BIBLIOGRAFÍA

- AHARORIÁN, Coriún (1990). *¿De dónde viene la murga?* En: Brecha, 2/03/1990, p.22, Montevideo.
- ALFARO, Milita (1991). *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Primera parte: El carnaval heroico (1800-1872)*. Montevideo, Trilce.
- ALFARO, Milita (1998). *Carnaval: una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo, Trilce.
- AUTORES VARIOS (1997). *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires, Amorrortu.
- BAJTÍN, Mijail (1982). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- BAJTÍN, Mijail (1987) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.
- BARRÁN, José Pedro (1989–1990). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay, Tomo 1, La cultura "bárbara" (1800–1920), Tomo 2 El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- BERGSON, Henri (1985). *La Risa*. Madrid, Sarpe, 1985.
- BOURDIEU, Pierre (1985). *¿Qué significa hablar?*. Madrid, Akal.
- CAPAGORRY, Juan y DOMÍNGUEZ, Nelson (1984). *La murga: antología y notas*. Montevideo, Cámara Uruguaya del Libro.
- CARRIZO, Luis (2000). *Contrafarsa: murga, arte, sociedad*. Trilce, Montevideo.
- CIPRIANI, Carlos (1994). *A máscara limpia: el carnaval en la escritura uruguaya de dos siglos. Tomo I: crónicas, memorias, testimonios*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- CIPRIANI, Carlos (1998). *De las bocas torcidas al láser: 90 años de murga y varios discos*. En: El País de los Domingos, 3/05/1998, p. 6. Montevideo.
- COURTÉS, Joseph (1997). *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*. Madrid, Gredos.

- DE MARINIS, Marco (1997). *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna.
- DE TORO, Fernando (1987). *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Galerna.
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ESPASA (1992). Madrid, Espasa Calpe.
- DICCIONARIO PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO (1964). Buenos Aires, Larousse.
- DIVERSO, Gustavo (1989). *Murgas: la representación del carnaval*. Montevideo, s/e.
- DUCROT, Oswald (1988). *Polifonía y argumentación*. Cali (Colombia): Universidad del Valle
- DUCROT, Oswald; SCHAEFFER, Jean Marie (1998). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid, Arrecifes.
- ECO, Umberto (1999). *Lector in fábula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 4ª ed.
- ECO, Umberto (1989). "Los marcos de la 'libertad' cómica", en: *¡Carnaval!* México, Fondo de Cultura Económica.
- ENTREVISTA a Charly Alvarez (2000). *Entrevista* realizada por TVCiudad, emitida en un programa especial sobre carnaval, febrero de 2000.
- ENTREVISTA A MILITA ALFARO (2000). Entrevista realizada en Montevideo, febrero 2000. Mimeo.
- ENTREVISTA A RAÚL CASTRO (1998). *Entrevista realizada en Mendoza*, octubre de 1998. Mimeo.
- ESCANLAR, Gustavo (2001). *¿Carnavales eran los de antes?* En: Suplemento Qué Pasa, El País, 17/02/2001, p.4-10.
- FLYNN, Eduardo (2000). *Tré!* En: Revista Socio Espectacular, febrero 2000, p. 34.
- GENETTE, Gerard (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Editions du Seuil.
- GOLDMAN, Gustavo (2000). *La murga no vino de Cádiz*. En: Suplemento *Culturas* de El Observador, 27/02/2000.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1982). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos.

- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J. (1991). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Tomo II*. Madrid, Gredos.
- GUILLENEA, Santiago (¿1996?). *Un letrista que no olvide: Raúl Castro, director y letrista de Falta y Resto*. En: Montevideo, ciudad abierta, N° XX, ¿1996?, p. 34–36.
- HELBO, André (1989). *Teoría del espectáculo: el paradigma espectacular*. Buenos Aires, Galerna.
- INTENDENCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO (2000). *Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas 2000*. Montevideo, IMM.
- LAMOLLE, Guillermo; LOMBARDO, Edú "Pitufo" (1998). *Sin disfraz: la murga por dentro*. Montevideo, Taller Uruguayo de Música Popular.
- LANGLEIB, Macarena (2000). *Once retiradas de un letrista que no se olvidó*. En: El Observador, Espectáculos, 10/02/2000, p. 7. Montevideo.
- LOBETO, Claudio. *Cultura popular: hacia una redefinición*. En: Diccionario Crítico de Ciencias Sociales, Universidad Complutense de Madrid: <http://www.ucm.es/info/eurotheo/d-lobeto1.htm>
- LOTMAN, Iuri y ESCUELA DE TARTU (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra.
- LOTMAN, Iuri (1996). *La semiosfera I: semiótica de la cultura y el texto*. Madrid, Cátedra.
- MAINGUENEAU, Dominique (1999). *Términos claves del análisis del discurso*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- PAVIS, Patrice (1990). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. 1ª reimpr. Barcelona, Paidós.
- PAVIS, Patrice (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Paidós.
- PREOBRAYENSKY, A. (2002). *"El Carnaval debe morir para que el Carnaval viva": Jorge Smoris, un murguista punk que molestaba*. En: El Ocho, Brecha, 22/2/2002, p. 3.
- REGLAMENTO DEL CONCURSO OFICIAL DE AGRUPACIONES CARNAVALESCAS 2000. Montevideo, Intendencia Municipal de Montevideo.
- ROOS, Jaime (1992). *¿Quién llora en el cuartito?: murgas del 92*. En Brecha, 27/03/1992, p. 32, Montevideo.
- SILVA GARCÍA, Mario A. *El chiste, lo cómico, la sonrisa*. Revista Relaciones, Montevideo, ¿Número?, p.14.

- SOTO, "Doble filo" Carlos (¿1996?). *Monólogo de un letrista*. En: Montevideo, ciudad abierta, N° XX, ¿1996?, p. 31–33.
- UBERSFELD, Anne (1993). *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.
- VERÓN, Eliseo (1987a). *"La palabra adversativa: observaciones sobre la enunciación política"*. En: *El discurso político: lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires, Hachette.
- VERÓN, Eliseo (1987b). *La semiosis social*. Buenos Aires, Gedisa.
- WERTSCH, James V. (1993). *Voces de la mente*. Madrid, Visor.
- WILLIAMS, Raymond (1982). *Cultura: sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós.
- ZALBA, Estela. (2001a). *Dispositivos discursivos de la intertextualidad*. Documento de cátedra. Mendoza, FCPyS, UNCuyo, mimeo. 11 p.
- ZALBA, Estela (2001b). *Semiótica discursivo-narrativa: la "Narratología" estructuralista*. Documento de cátedra, FCPyS, UNCuyo, mimeo.
- ZALBA, Estela (2001c). *Síntesis explicativa del uso de la noción de lenguaje: una mirada semiótica*. Mendoza: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo.
- ZECCHETTO, Victorino (Coor.). (1999). *Seis semiólogos en busca de lector: Saussure / Peirce / Barthes / Greimas / Eco / Verón*. Buenos Aires: Ciccus, La Crujía.

FUENTES DEL CORPUS

1. Videos Carnaval 2001

Araca la Cana	Actuación completa en tablados. Registro obtenido el domingo 18/2/01, Club Defensor Sporting.
Falta y Resto	Libreto escrito editado por la murga Saludo, Popurrí, Cuplés El Desubicado y La Desaparecida. Registro obtenido el 18/2/01 en Defensor Sporting, el 22/2 en El Jardín de La Mutual y el 24/2/01 en Defensor Sporting.
Antimurga BCG	Fragmento cuplé "Buenos espíritus" y Despedida, registro del 26/2, Club Malvín. Presentación y cuplés. Registro del 24/2, Defensor Sporting. Algunas letras en Página Web.
Contrafarsa	Actuación completa. Registro del 20/2, Teatro de Verano. Fragmentos despedida. Registro del 26/2, La Mutual.
Diablos Verdes	Actuación incompleta. Registro 21/2, Club Albatros.
Los Rebeldes	Actuación incompleta. Registro 22/2, La Mutual. Fragmento despedida. Registro 28/2, Club Albatros.
La Mojigata	Actuación completa. Registro 25/2, Coliseo del Buceo.
La Bolilla que faltaba	Registro 26/2, La Mutual.
Momolandia	Actuación completa. Registro 27/2, Club Malvín.
A Contramano	Registro 28/2, Club Albatros.
Demimurga	Fragmentos. Registro 17/2, Tablado itinerante en La Blanqueada.

2. Videos Carnaval 2000

Contrafarsa	Video editado por la murga.
Contrafarsa	Registro tomado de una actuación en el Club Adams.
Los Rebeldes	Micro producido y emitido por Tevé Ciudad.
Colombina	Micro producido y emitido por Tevé Ciudad.
Che	
La Margarita	Micro producido y emitido por Tevé Ciudad.
Contrafarsa	Micro producido y emitido por Tevé Ciudad.
Curtidores de hongos	Micro producido y emitido por Tevé Ciudad.

Diablos Verdes

Micro producido y emitido por Tevé Ciudad.

3. Videos Carnaval 1999

Colombina Che	Micro producido y emitido por Tevé Ciudad.
Contrafarsa	Micro producido y emitido por Tevé Ciudad.
Falta y Resto	Micro producido y emitido por Tevé Ciudad.
Diablos Verdes	Micro producido y emitido por Tevé Ciudad.
Asaltantes con Patente	Micro producido y emitido por Tevé Ciudad.
Divina Comedia	Micro producido y emitido por Tevé Ciudad.
Reina de la Teja	Micro producido y emitido por Tevé Ciudad.

4. Grabaciones de audio

Diablos verdes, 1999. Saludo, *Los Mariachis, Homenaje a la Cultura*. (Lo mejor del carnaval, vol. 3)

Araca la Cana. *Entre nostalgias*. (Lo mejor del carnaval, vol. 3)

La Gran Siete, 2000. *Saludo y salpicón*. (Lo mejor del carnaval, vol. 3)

Colombina Che, 1998. *Saludo*. (Lo mejor del carnaval, vol 1)

La Gran Siete, 1997. *Retirada*.

La Reina de la Teja. *Amigos*

Plebeyos del Paso de la Arena, 2000. *Retirada* (Lo mejor del carnaval. Vol. 4)

La Soberana: *Cuplé de la Computadora y Despedida*, 1971. (Cassette y Cedé Cien Años de murga)

Falta y Resto: Fragmento Cuplé El deschave (1987), Fragmento Cuplé Pepe Revolución (1989), Fragmento Presentación: Mariana (1988), Fragmento Despedida: Las Madres (1989), Fragmento Cuplé de La Gente (¿1988?, grabado en vivo en Mendoza en 1998)

5. Murgas-canciones, Retiradas y Saludos

Retirada Asaltantes con Patente, 1932. (Cien años de murga, 1997)

Saludo Araca la Cana, 1937. (Cien años de murga, 1997)

Despedida Línea Maginot, 1940. (Cien años de murga, 1997)

Despedida La Nueva milonga, 1954. (Cien años de murga, 1997)

Despedida Diablos Verdes, 1957. (Cien años de murga, 1997)

... La Gran Muñeca, 1958. (Lo mejor del carnaval, vol. 4)

Despedida Milonga Nacional, 1968. (Cien años de murga, 1997)

Retirada *El canto de barrio en barrio*, Falta y Resto, 1982. (Cien años de murga, 1997)

Las manos de la música (fragmento Despedida), Falta y Resto, 1982. (Cassette Antología, 1992)

Saludo Reina de la Teja, 1983. (Cien años de murga, 1997)

Retirada BCG, 1984. (Cien años de murga, 1997)

Brindis por Pierrot, Falta y Resto, 1986. Letra y música: Jaime Roos.

Colombina. Letra y música: Jaime Roos.

INDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	2
CAP. 1. CONSIDERACIONES TEÓRICAS GENERALES	5
CAP. 2. CARNAVAL, O EL MUNDO AL REVÉS	9
2. 1. Apuntes de historia del carnaval uruguayo	10
2.1. 1. El juego universal del viejo carnaval	10
2.1. 2. El anterior cambio de siglo: del juego al canto	12
2. 1. 3. Notas sobre los últimos cien años	16
2. 2. Breve descripción del actual carnaval	17
2. 3. El carnaval como espacio semiótico	19
2. 3. 1. El carnaval y la murga como fenómenos de la cultura popular	20
2. 3. 2. El carnaval como mito	23
2. 3. 3. El humor de un carnaval "frío"	24
CAP. 3. LA MURGA. HISTORIA Y CONVENCIONES	26
3. 1. Primera descripción de la murga	26
3. 1. 1. La identidad murguera: canto vs. representación	29
3. 2. Sobre el origen de la murga	30
3. 2. 1. Las anticipaciones murgueras	30
3. 2. 2. La murga vieja: la llegada de la Gaditana y la batería	31
3. 2. 3. Proceso histórico o hecho fortuito	34
3. 3. Las convenciones murgueras	36
3. 3. 1. El coro	37
3. 3. 2. La batería	42
3. 3. 3. El director escénico-musical	42
3. 3. 4. Los cupleteros – los personajes	43
3. 3. 5. Las partes del espectáculo	44
3. 3. 6. Los tablados	48
3. 3. 7. Las letras	49
3. 3. 8. Las convenciones visuales: el baile, el vestuario, el maquillaje	52
CAP. 4. EL DISCURSO MURGUERO	54
4. 1. La murga como género discursivo	54
4. 1. 1. El género condiciona la forma	55
4. 1. 2. El género cambia y se mantiene	56

4. 1. 3. Varios discursos sociales para un género discursivo	57
4. 1. 4. Sincretismo de códigos	58
4. 2. Argumentación, comunicación y narración	59
4. 2. 1. El despliegue argumentativo	60
4. 2. 2. Funciones comunicativas	61
4. 2. 3. El relato y los hechos	62
4. 2. 4. Discursividad sincrética	63
4. 3. Murga en carnaval: la palabra del pueblo	63
4. 4. Particularidades de la enunciación murguera	66
4. 4. 1. Cada noche, un espectáculo diferente	66
4. 4. 2. La enunciación originaria	68
4. 4. 3. La murga habla de otros	70
4. 4. 4. La murga habla de sí misma	70
4. 4. 5. La murga habla de sí misma y de otros	73
4. 4. 6. El discurso cantado, el discurso actuado	73
4. 4. 7. Un doble nivel de relatos	74
CAP. 5. INTERTEXTUALIDAD ¿CON QUIÉN Y CÓMO DIALOGA LA MURGA?	75
5. 1. Tipos de relaciones entre textos	77
5. 2. Fenómenos de intertextualidad en la murga	79
5. 2. 1. Según el código: musical, verbal, representacional, sincrética	79
5. 2. 2. Según la relación con el género: externa o interna	85
CAP. 6. COMICIDAD, HUMOR Y PARODIA EN LA MURGA	87
6. 1. La comicidad inocente y el humor sospechoso	88
6. 2. Lo cómico en la murga, según el Reglamento	89
6. 3. Comicidad crítica y utopía murguera	91
6. 4. Ironía	93
6. 5. Sátira y parodia	94
6. 5. 1. Parodias e imitaciones: relaciones intertextuales de comicidad	96
6. 5. 2. Todo apunta a la comicidad	98
6. 5. 3. Parodia lúdica más imitación satírica: una fórmula eficiente	99
6. 5. 4. La comicidad se despliega en la intención satírica	100
6. 6. La comicidad en las distintas partes de la actuación murguera	101
6. 6. 1. El saludo	102
6. 6. 2. El salpicón	102
6. 6. 3. Los cuplés	103
6. 6. 4. La despedida	107
CAP. 7. LA MURGA SE AUTODESCRIBE	108
7. 1. El metalenguaje de autodescripción	108
7. 2. El modelo murguero	110
7. 2. 1. Autodescripciones y autodefiniciones de la	

murga como género	111
7. 2. 2. Autodefinitiones particulares de cada murga	113
7. 2. 3. Simulacro de la enunciación: el enunciado macro o la enunciación enunciada	113
7. 2. 4. Autodescripciones del carnaval	116
CONCLUSIONES	118
BIBLIOGRAFÍA	121
FUENTES DEL CORPUS	125
INDICE	127