

MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACION
SECRETARIA DE CULTURA

CUADERNOS

DEL INSTITUTO NACIONAL
DE ANTROPOLOGIA
Y PENSAMIENTO LATINOAMERICANO

15



BUENOS AIRES
REPUBLICA ARGENTINA
1994

Los autores son responsables de las ideas expuestas en sus respectivos trabajos.
Financió este volumen la Secretaría de Cultura de la Nación y Asociación Amigos
del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.

MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACION
SECRETARIA DE CULTURA

CUADERNOS

DEL INSTITUTO NACIONAL
DE ANTROPOLOGIA
Y PENSAMIENTO LATINOAMERICANO

15

BUENOS AIRES
REPUBLICA ARGENTINA
1994

AUTORIDADES

MINISTRO DE CULTURA Y EDUCACIÓN:

Ing. Jorge Rodríguez

SECRETARIO DE CULTURA:

Lic. Mario O'Donnell

SUBSECRETARIA DE PATRIMONIO CULTURAL:

Lic. Magdalena Faillace

DIRECTOR NACIONAL DEL LIBRO Y PATRIMONIO CULTURAL:

Dr. Héctor Arenas

DIRECTORA DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA Y PENSAMIENTO LATINOAMERICANO:

Dra. Diana Rolandi de Perrot

EVALUADORES DE LOS TRABAJOS QUE SE EDITAN EN EL PRESENTE VOLUMEN:

Rodolfo Casamiquela, Nora Flegenheimer, Beatriz Fontanella de Weinberg, Mariano Garreta, Ana María Gorosito Kramer, Ana María Lorandi, José Luis Moure, Lidia Nacuzzi, Ricardo Santillán, Sandra Siffredi, Liliana Tamagno, Héctor Vázquez, Cristóbal Wallis.

COMITÉ EDITORIAL:

Cristina Bellelli, Silvia García, Diana Rolandi, Dolores Elkin.

COLABORARON EN LA PRESENTE EDICIÓN:

Concepción Sierra, Adriana Peters, Cristina Zubillaga, Silvia Gattafoni y Liliana Manzi.

EL CARNAVAL EN BUENOS AIRES: FESTEJOS Y FESTEJANTES

Alicia Martín ()*

RESUMEN

En este artículo se aborda el carnaval como una manifestación ritual, pasando revista a los cambios que ha sufrido la conceptualización del rito según los aportes más importantes de la Antropología.

Tomamos en consideración las características del carnaval en términos de inversión temporaria del orden social, de unión de contrarios y de relativización del mundo a través del humor y la parodia. Finalmente, se enfoca la situación actual de la celebración del carnaval en la ciudad de Buenos Aires, analizando la construcción humorística del mundo que realizan agrupaciones de artistas populares a través de sus canciones.

(*) Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Docente de la Universidad de Buenos Aires.

Las grandes celebraciones comunitarias han sido uno de los ejemplos predilectos de la Antropología para dar cuenta de los fundamentos ideológicos de los sistemas sociales. Momentos en que la sociedad suele participar como un todo y donde se condensan, -mediante complejos sistemas de actos y símbolos-, los principios sustentadores de la sociedad.

Emile Durkheim sentó magistralmente, en su análisis sobre la vida religiosa, el sentido del ritual o asambleas del culto. Se trata de aquellas instancias en que la sociedad se representa a sí misma y por esta puesta en acto adquiere conciencia de sí. A través de estas reuniones periódicas los individuos experimentan, según Durkheim, la existencia de una realidad de otro orden al individual -el social-, al tiempo que internalizan las representaciones colectivas -lógicas y morales-, de la sociedad a la que pertenecen. Lo social se presenta así como un plano radicalmente distinto del individual y natural. Superpone al mundo biológico, individual y profano una realidad superior porque es social, supraindividual, exclusivamente humana, sagrada (Durkheim 1912).

Este brillante trabajo dejaba sentado definitivamente el papel del ritual en la conformación de las representaciones sociales. Para Durkheim la eficacia del rito consiste en que la acción común hace adquirir a los individuos conciencia de lo social al estimular la experimentación de sentimientos compartidos objetivados. Los ritos son los medios por los cuales el grupo social se crea y recrea periódicamente.

Pero al reificar, o mejor dicho, deificar la sociedad, Durkheim desestimaba que el orden sancionado ritualmente impone sistemas jerárquicos, y que por lo tanto, no siempre expresan a la sociedad como un conjunto orgánico, homogéneo, autoequilibrado. Más que un orden social al que los individuos se subordinan sin problemas, estos rituales legitiman un orden establecido.

Los rituales pasaron luego a enfocarse como formas dramáticas, escenificaciones de los "problemas y dilemas básicos de la formación social que los engendra" (Da Matta 1978:34). Los ritos proyectan la realidad social, más que en sus armonías, en sus contrastes, desniveles, estructuraciones de poder. Esta visión del rito como "drama social" fue sostenida entre otros por M. Gluckman, R. Frankenberg y Victor Turner, de la escuela británica de antropología social. "El drama social -dice Turner-, es una zona de limitada transparencia en la superficie, por lo demás opaca, de la vida social ordinaria y carente de acontecimientos. A través de él podemos observar el funcionamiento de los principios fundamentales de la estructura social, así como su prevalencia relativa en diversos momentos" (Turner en Banton comp. 1980:33)

Una nueva versión del rito como representación fue dada cuando los antropólogos extendieron su campo de análisis hacia las llamadas sociedades complejas. Para el brasileño Roberto Da Matta el dominio ritual es una región privilegiada para penetrar en el corazón cultural de una sociedad, su ideología dominante y su sistema de valores. Los rituales en las llamadas sociedades complejas son formas de llamar la atención sobre aspectos de la realidad social en facetas que normalmente están sumergidas por las rutinas y complicaciones de la vida cotidiana.

No se trata entonces de una ruptura con la vida cotidiana, sino una "puesta en foco", dice Da Matta, de algunas cuestiones emergentes de la sociedad. Temas que aparecen embozados se articulan en una "gramática ritual" que de este modo saca su

materia prima de la vida ordinaria para destacar algunos temas, eliminar temporariamente otros.

El ritual articula para Da Matta lo cotidiano con lo extraordinario, en una relación combinatoria antes que sustitutiva. Más que frente a un problema de sustancia, el ritual establece una cuestión de contrastes entre el mundo cotidiano y las fiestas, la rutina y el rito, la vida y los sueños. La materia prima del mundo ritual es la misma que la del mundo diario; sus diferencias son de grado más que de calidad. El enfoque dramático del rito permite englobar en una teoría única el tema del poder: emergen tanto los conflictos de clase y etnicidad como la invención de un momento especial en relación significativa con la política y el mundo cotidiano (Da Matta 1978).

LA FIESTA DEL CARNAVAL

El Carnaval es una fiesta establecida por el calendario de la Iglesia Católica. Su difusión coincide con el dominio espiritual de esta Iglesia. Brinda el marco de licencia y libertad que culmina abruptamente con la penitencia de la Cuaresma. Estas fiestas, de antigua tradición grecolatina, fueron conservadas, toleradas y asimiladas por la religión católica apostólica romana ¹. Se inscribe en los rituales de muerte y resurrección como ciclo de la vida que se extingue y retorna siempre renovada.

El antropólogo español Manuel Gutiérrez Estévez analiza el carnaval tal como es celebrado en España. Considera que "...la significación social del carnaval se revela por su sistemática oposición simbólica a la cuaresma y a su manifestación apoteósica, la Semana Santa" (Gutiérrez Estévez 1989:175). Las características del carnaval como rito son para este autor:

- la inversión o ruptura temporaria de categorías sociales básicas, como la sexualidad y el estatus, la "...producción ritual de la confusión provisional en la organización social alterando los papeles correspondientes a hombres y mujeres, poderosos y dependientes" (Gutiérrez Estévez 1989:177)
- la hostilidad burlesca como "...modo ritual de expresar agresividad en las relaciones sociales" (Gutiérrez Estévez: 178)
- un énfasis en los sentidos o "...apetitos del cuerpo, y en especial, con los que, en términos morales, son calificados como lujuria y gula" (Gutiérrez Estévez:181)

El autor conduce su análisis a una relación entre tres categorías de tiempos sociales. El desborde espontáneo del carnaval encuentra en el rígido control de la cuaresma su oposición. Este contraste entre ambos periodos rituales conforma la medida de la normatividad en la vida social ordinaria: "...la vida social ordinaria...No puede consentir la agresividad arbitraria del carnaval, ni permitirse la fraternidad indiscriminada de la espiritualidad cuaresmal. Entre una y otra, la vida social ordinaria regula las relaciones sociales de forma tal que la agresividad o la fraternidad no puedan aplicarse ni arbitraria, ni indiscriminadamente" (Gutiérrez Estévez 1989:194).

El análisis de Manuel Gutiérrez Estévez interpreta un aspecto no siempre destacado en su importancia, como es la inclusión del carnaval en el calendario litúrgico católico romano. Considero sin embargo, que para nuestras sociedades americanas este enfoque no se ajusta a las condiciones históricas de arribo y significación del carnaval. El

carnaval se injerta en América en sociedades convulsionadas por otros contenidos además del catolicismo. Expresa y combina problemáticas de órdenes diferentes y más complejos.²

El humor carnalesco

El estudio de Mijaíl Bajtín, si bien centrado en un período histórico determinado, focaliza elementos característicos del carnaval imprescindibles para una comprensión de este ritual. Bajtín eleva al carnaval a la categoría de cosmovisión basada sobre el realismo grotesco y el humor. Esta carnavalización del mundo fue propia de la cultura popular cómica de la Edad Media y el Renacimiento. Con la difusión de las ideas modernas la fiesta del carnaval perdió su carácter totalizador distintivo en los siglos anteriores (Bajtín 1990). A pesar de su empobrecimiento, el carnaval mantiene para Bajtín elementos de una "lengua semiolvidada", la del realismo grotesco y las formas de la risa.

"El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual o abstracto" (Bajtín 1990:24, bastardilla en el original). El realismo grotesco que describe el autor degrada mediante el humor y la risa las verdades solemnes, relativiza el mundo, lo rebaja en un sentido topográfico: "Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior..." (Bajtín 1990:25, bastardilla en el original)

Esta forma del grotesco remite al sistema de imágenes de la cultura popular cómica en donde lo corporal no está aislado, acabado ni perfecto. Se concibe al cuerpo como origen y fin de la vida. Es un comienzo siempre presente y un final que no es la disolución absoluta, "...sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente" (Bajtín 1990:26). A partir del siglo XVII, el grotesco moderno pierde su sentido ambivalente y regenerador; se transforma en "...la negación pura y llana, el cinismo y el insulto puro" (Bajtín 1990:31)

El humor y la risa expresaron durante el Renacimiento una visión global del mundo "...que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. La actitud del siglo XVII en adelante con respecto a la risa puede definirse de la manera siguiente: la risa no puede expresar una concepción universal del mundo...; lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante ... no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios de los individuos y de la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupa en la literatura un rango inferior, como un género menor,...." (Bajtín 1990:65, bastardilla en el original)

Así como Manuel Gutiérrez Estévez señala la especificidad del carnaval en relación con el orden social cotidiano y el ritual cristiano de muerte y resurrección, Bajtín

construye una significación del carnaval en tanto emergente de la cultura popular cómica europea, que fue resquebrajándose desde los siglos XVII y XVIII. La fragmentación de esa perspectiva cómica tan unitaria implicó la separación entre partícipes y espectadores, entre quienes ríen y son objeto de risa. La ambivalencia de la risa pasó a ser mera hostilidad. Gobernantes liberales denostaron al carnaval en tanto encarnación de costumbres bárbaras. Otros no vieron en estas celebraciones más que una salida temporaria, un escapismo que distraía a los sectores subordinados de su senda transformadora y deformaba sus conciencias en sueños vanos de reinas y mosqueteros.

No parece casual que en épocas de un industrialismo feroz y represor de lo emotivo y sensible, los sectores populares hayan sido los oficiantes más fieles de esta clase de festejos. A quienes sólo les estaba destinado en la división social del trabajo el lugar de productores de mercancías, llevaban su fantasía al terreno del carnaval y plasmaban en la confección artesanal (a través de disfraces, la pintura corporal, el baile, la música y la poesía callejeras), su ingreso al arte.

LA FIESTA DEL CARNAVAL EN BUENOS AIRES

En la ciudad de Buenos Aires la participación global de la sociedad en el carnaval fue sufriendo bajas sucesivas desde fines del siglo pasado. Al uso inglés de los clubes privados, la clase dirigente porteña fundaba en 1852 el Club del Progreso, en 1860 el Club del Plata (Bilbao 1902:162). Aquellos clubes, junto con el Jockey, el Tigre Hotel y el Hotel La Delicia de Adrogué congregaban en sus bailes de carnaval lo más selecto de la elite porteña.

Mientras tanto en las calles, criollos e inmigrantes representaban el drama de la constitución de la Argentina moderna. Agrupaciones de jóvenes llevaban al escenario callejero la impronta de sus orígenes y aspiraciones. Comparsas gauchescas, blancos disfrazados de negros, negros candomberos, rondallas y estudiantinas de origen español, sociedades corales y filarmónicas italianas, competían durante los carnavales afirmando su folklore étnico. La oligarquía se refugiaba en sus bailes exclusivos. Desde los balcones del Club del Progreso asistía a uno de los procesos de cambio más notables de nuestra historia.³

Los corsos en la calle se apagaron después de 1930. Los festejos carnavalescos se refugiaron en los barrios porteños; librados a su suerte, algunos corsos se siguieron organizando por impulso de vecinos y comerciantes de los barrios. La poderosa clase media urbana prefirió bailar tangos al ritmo de orquestas como las de Carlos Di Sarli, Aníbal Troilo, Osvaldo Fresedo, entre las más famosas. Luego de la década del 40, la popularización del veraneo sumará otro factor de desertión más a los festejos de carnaval.

A partir de esta época, el espíritu insolente y cómico del carnaval se mantendrá en las agrupaciones de vecinos que se organizan para participar artísticamente en su celebración: son las murgas, comparsas, agrupaciones humorísticas.

LOS OFICIANTES DEL CARNAVAL PORTEÑO

Agrupaciones de artistas de carnaval se transforman por unos días en modernos trovadores de una historia en parodia. Emergen como protagonistas absolutos de esa historia. Son las murgas, comparsas, agrupaciones humorísticas que durante los tres meses del verano porteño, actualizan un saber y un hacer que los ubica no sólo como cultores de una tradición, sino también como actores concretos que resignifican el mundo social.

Las murgas porteñas congregan entre sesenta y hasta cuatrocientas personas (entre niños y adultos de ambos sexos), vinculadas entre sí por lazos de vecindad y parentesco. La formación social de la murga intersecciona con varias de las redes informales que existen en los barrios de Buenos Aires: el café, la parada de la esquina, la barra de fútbol, la parentela. Esta actividad artística de los vecinos es totalmente vocacional y voluntaria.⁴

Cada murga se identifica por un nombre al que se adosa el barrio de origen: Los Curdelas de Saavedra, Los Chiflados de Liniers, Los Herederos de Palermo. La vestimenta murguera es también un signo identificatorio por sus colores. Retoma el traje masculino distintivo de la clase alta en la Buenos Aires colonial: levita, galera y guantes.

Para ilustrar la actuación murguera, quiero describir una imagen. Rodolfo Bompert, ebanista y comerciante, casado y padre de varias hijas en su vida diaria, cantor notable y poeta-letrista de gran inspiración, sube al escenario del corso levantado sobre una avenida. Viste los colores de su murga: levita blanca de fina tela brillante adornada profusamente con motivos de lentejuelas, pantalón verde de la misma tela, una galera negra con espejitos de colores, guantes blancos y bastón. El Centro-Murga Los Encopados de Saavedra avanza bailando por el medio de la calle hasta ubicarse debajo del escenario. Fito Bompert recita pleno y vibrante:

"Murga es esa golondrina
que en su romántico vuelo
barriletes de colores
va recortando en el cielo.
Murga es el imán fraterno
que al pueblo atrae y hechiza..."

La actuación artística de las murgas en las fiestas de carnaval consta de tres momentos sucesivos: un desfile de entrada al escenario, el número central de canciones y un desfile de despedida o retirada.

Nadie domina los secretos de la actuación en grandes espacios como la murga, desde la forma de presentación hasta el desplazamiento por la calle. Su banda rítmica sólo incluye bombos con platillos de bronce. Es sin embargo muy eficaz para anunciar a varias cuadras la presencia de la murga. Su encabezamiento debe ser imponente: lanzallamas, enormes estandartes, banderas, cubos y abanicos gigantes son maneras de permitir la visión del grupo a grandes distancias. La ropa de telas brillantes adornada con lentejuelas se destaca aun en calles oscuras. Los rostros pintados, las altas galeras

patriarcales que agigantan a los murgueros, las contorsiones de sus bailes contribuyen al efecto de constituir un grupo sobrehumano, seres pertenecientes a otro mundo.

Las canciones murgueras y el humor

El número central de la representación murguera son las canciones. Se suelen cantar tres: las de presentación, la crítica o parodia y las de despedida, en ese orden.

Las canciones de crítica o parodias presentan una visión humorística del mundo social que es propia y diferencial de las murgas de carnaval. Una vez al año, los vecinos opinan y se ríen de la vida comunitaria. Aparecen temas como la política, la fama, los ambientes del poder y la riqueza en esta sociedad. Las parodias aluden a un referente social y siempre contemporáneo. Esta es la clave del interés que convoca a su público. Pero esta alusión al mundo comunitario se construye de forma humorística.

Diversos autores han señalado la construcción del humor como la percepción de una incongruencia que pone en juego la habilidad cultural para percibirla (Orign 1987). Martha Blache establece en su estudio sobre el chiste étnico, que el efecto cómico radica en el salto semántico que se produce entre dos situaciones aceptadas como convencionales. Si bien ambas situaciones son parte del mundo posible, una no deriva necesariamente de la otra. Es en la disrupción provocada por la unión de estas dos situaciones convencionales cuando se produce la comicidad (Blache 1986, Magariños de Morentín 1986). Esto es claro en los personajes que presentan las parodias, tales como monjas, políticos, artistas afamados, Dios, extraterrestres. En estos casos, la mención de personajes socialmente conocidos refuerza el efecto de realidad, para nuestro mundo posible, y la expectativa del público. Lo que sucede es que aparecen dichos en situaciones totalmente ajenas con lo que se puede esperar del personaje: monjas vistiendo minifaldas, una extraterrestre que es novia del hermano del cantor. En esta incongruencia entre personaje y situación radica uno de los mecanismos humorísticos. Este contraste interno dentro de un enunciado cuyo efecto de significación es el humor festivo, desacraliza hechos o personajes solemnes, por ejemplo, cuando el Presidente de la Nación se alegra por ubicar en la galería de bustos de la Casa de Gobierno el de la vedét Moria Casán, o Dios que estaba descompuesto cuando creó a los comandantes del Proceso militar.

El notable análisis de Mijail Bajtín sobre la risa carnavalesca ilumina características elementales de esta forma de humor festivo: "La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo,..." -dice Bajtín-, "...todos ríen, la risa es general,..." es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso los que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en su alegre relativismo; por último, la risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo, burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez" (Bajtín 1990:17)

Otro tipo de canciones no parodian la vida social sino que se refieren a la propia vida de las murgas, su historia, sus personajes queridos, el barrio, el papel que se adjudican los murgueros en estas fiestas. Se trata de las canciones de presentación, las de despedida y una clase especial que los propios murgueros llaman "homenajes". En estas canciones no es central el efecto cómico como en las críticas o parodias, sino la

información que recuerdan sobre el propio medio murguero, el poder de evocación que suele emocionar al grupo, la reactualización de la propia historia:

"Vuelven a mis ojos
 carnavales de antaño
 murgas queridas
 Elegantes, Los Viciosos,
 mis queridos Curdelas
 que finas se las ve
 prendamos una vela
 para aquél que se fue..."

La construcción de canciones de las murgas porteñas registran patrones recurrentes que son los que le otorgan particularidad distintiva frente a otro tipo de canciones. Además de aquellos vinculados con la producción del humor, en las canciones de crítica o parodias el cantor aparece frecuentemente mencionado en el texto. Cuenta situaciones en primera persona: "la viuda que yo conozco", "aquí me pongo a contarles", "les voy a contar la historia". La mención textual del emisor inscribe este discurso en un habla coloquial del tipo del "sucedido" estudiado en Folklore, que instala desde un escenario el efecto de hallarse en un contexto de actuación cara a cara. Puede aparecer el uso del impersonal: "parece que", "dicen que". Este uso a la vez que señala cierta distancia frente a la opinión emitida, tiene un efecto de eco por el cuál el emisor se multiplica en diversas voces comunitarias.

En las canciones de presentación y despedida, así como en canciones de homenaje el "yo" y el "nosotros" se objetiva a veces desdoblándose el sujeto de la enunciación (el cantor) del sujeto enunciado ("Acá llegaron Los Magos"). Esta inclusión/exclusión del cantor en el texto de las canciones podría ser simétrica de la situación real del cantor en las murgas, dado que por su rol artísticamente jerarquizado el cantor suele tener cierta movilidad intramurgas.

Los textos también mencionan a la audiencia: "si vas a viajar en tren", "a todas las pibas lindas", "no se sientan ofendido". La inclusión del narrador y su auditorio en las letras de las canciones genera una gran proximidad entre ambos polos del circuito comunicativo. Por esta continua referencia a ambos se establece un cuasi diálogo entre el cantor y su grupo del público. Aunque no se conozca al cantor, y el auditorio se reúna ocasionalmente para escuchar estas canciones, en la actuación misma y durante el tiempo en que ella ocurre se produce una forma de comunicación casi personal entre el narrador y su audiencia por la manera en que quedan involucrados en esta forma del decir. Pareciera que nadie puede quedar indiferente al mensaje de la canción. Es frecuente que el cantor pida durante la representación un aplauso del público, que remarca, desde el comportamiento, la inclusión textual de la audiencia en la representación. O según Bajtín, la supresión temporaria de las barreras entre espectadores y actores.

Por último, una característica léxica común a todas las canciones murgueras es el empleo de una lengua popular y familiar. Es reiterado el uso de términos del lunfardo rioplatense (pebetas, atorrantes, guapo, patota, afanar) que nos remiten por su valor connotativo a la pertenencia sociolectal del locutor (Kerbrat-Orecchioni 1983). Pero el

uso del lunfardo nos brinda información no sólo sobre el emisor sino también sobre su audiencia. Porque en algunos casos los términos empleados han sido divulgados por los medios de comunicación masiva en emisiones de actores cómicos reconocidos lo cuál hace más coyuntural y excluyente su decodificación por parte del auditorio ("Te levanto un manolito" en lugar de "monolito", expresión del personaje Minguito Tinguitella del actor cómico Juan Carlos Altavista).

En resumen, del conjunto de connotadores que particularizan estas canciones, individualizamos los siguientes:

- alusión a un referente social y contemporáneo en las canciones de crítica. Si bien el contenido referencial varía todos los años, se reiteran unidades temáticas: la televisión, la política, la moda, las relaciones entre los sexos;
- alusión a la vida de las propias murgas (su historia, sus personajes, sus integrantes), en las canciones de presentación y de despedida. Se reiteran aquí también referencias al sentido del carnaval y al papel que en él se atribuyen los murgueros.
- empleo del lenguaje cotidiano y de la jerga rioplatense (lunfardo).
- inclusión del sujeto de la enunciación en las letras. Esta inclusión aparece tanto en la forma de la primera persona del singular como del plural. El "nosotros" suele aparecer objetivado en el nombre de la agrupación sobre todo en las canciones de presentación y de despedida.
- apelación continua al auditorio a través de su inclusión en el texto (p.e. " a todas las pibas lindas", "para mí que a tu mujer").

En el plano de la construcción y transmisión de los procedimientos de creación de estas canciones, las conclusiones a las que arribé, sobre todo a partir de entrevistas grabadas y comentarios efectuados en los escenarios permiten afirmar:

- las canciones y recitados son escritos sin afán autoral. Algunos miembros de las murgas conocen a los autores, pero el registro, memorización y actuación de las letras es competencia de los cantores. Algunos poetas populares escriben para cantores murgueros, pero generalmente el cantor es autor de sus propias letras. De allí se desprende que el cantor sea un rol artísticamente muy jerarquizado. Es en el ambiente murguero donde se reconocen las autorías. Para el público, las canciones son de la murga.
- las letras de las canciones son fruto a veces de la improvisación. En ocasiones registré el comentario público hecho por el cantor de que habían escrito la letra marchando en el colectivo rumbo al escenario del corso.

Durante la observación de campo en 1987, presencié un atardecer un juego de niños que formaban parte de murgas del barrio. El juego consistía en responderse cuartetos en las que iban cambiando elementos:

"Ayer pasé por tu casa
me tiraste con un tomate
si paso todos los días
pongo una verdulería"

Los términos "tomate" y "verdulería" fueron cambiando por "zapato" y "zapatería", "hueso" y "carnicería" en una suerte de contrapunto entre integrantes de cada uno de los grupos infantiles. Si bien este juego no encuadraba ni en los ensayos ni en la

representación del Carnaval, advierte una aplicación de pautas carnalescas en esta expresión lúdica por parte de niños que ya estaban ensayando a diario con las murgas. Esta facilidad para la improvisación de versos, así como su aplicación por parte de niños a otras instancias de la vida comunitaria, aparecen argumentando a favor de la vigencia y transmisión de un código, una forma de expresión característica y particular de grupos sociales urbanos que anualmente se reúnen para festejar el Carnaval.

CONSIDERACIONES FINALES

Los festejos del carnaval en la ciudad de Buenos Aires muestran, con el telón de fondo del agobiante verano porteño del que escapan los que pueden, la existencia y vigencia de agrupaciones de vecinos que recrean periódicamente su arte. Estos grupos emergen entre las formas comercializadas y masificadas de producción cultural como instancias alternativas de expresión vocacional. Son organizaciones autogestionarias. Revitalizan un folklore que aprenden empíricamente y se transmite entre vecinos, parientes y a lo largo de las generaciones. Valorizan el espacio público y la calle como escenario festivo; suspenden el sentido cotidiano de los lugares geográficos y sociales para invadirlos de color, sensualidad y humor.

Las agrupaciones del carnaval porteño actualizan un saber y un hacer basado sobre la improvisación, la creación colectiva, la parodia. Restauran lo que Bajtín llamó el "aspecto cómico del mundo", esa otra faceta de la vida regida por la bufonada, el grotesco, la incongruencia, la inversión. A través de sus canciones trazan una crónica costumbrista (Schwartzman 1986). Unidos por la gramática del humor desfilan los prohombres, los famosos, junto con los vecinos del barrio, los personajes anónimos, los innostrados de la historia.

El humor, el baile, los disfraces, la crítica murguera ponen en la calle, y al alcance de quien guste oír, el lenguaje procaz, ironizan sobre los tabúes sociales, desacralizan el mundo banalizándolo, apuestan al límite entre lo permitido y lo prohibido, la censura y el exceso. Esta transgresión temporaria, que por cierto no altera el orden injusto ni la desigualdad, aspira en las palabras de las despedidas murgueras, al retorno. A reencontrarse al cabo de un año, a poder regresar para exhibirse y danzar en el espacio público, volver. No volver a un pasado nostálgico o glorificado, sino volver a constituirse en evaluadores del mundo, artífices de la creación comunitaria, continuadores y herederos de una tradición viva. Lo cuál, en nuestra común historia de identidades perdidas, no es poca cosa.⁵

NOTAS

Una versión de este escrito fue presentada en 1991 a las VIII Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires.

Los datos obtenidos en trabajo de campo fueron recopilados durante el periodo de becas otorgadas por la Universidad de Buenos Aires y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas.

EL CARNAVAL EN BUENOS AIRES ...

Los textos transcritos de canciones y recitados murgueros pertenecen al repertorio de Rodolfo Bompard, cantor del barrio de Saavedra.

¹ La mejor recopilación en lengua castellana sobre los antecedentes del carnaval pertenece a Augusto Raúl Cortazar en su clásico *El carnaval en el folklore calchaquí* (1949).

² Acerca del significado de algunas expresiones del carnaval en América, ver Goldwasser (1975) y Da Matta (1978) sobre el carnaval en Río de Janeiro, y De Caro e Ireland (1988) sobre el carnaval en Nueva Orleans. Milita Alfaro ha editado recientemente una excelente historia del carnaval en Montevideo.

³ Este período clásico del carnaval porteño ha sido abordado entre otros por Santiago Bilbao (1962); Enrique Puccia (1974); Norma Carricaburo (1987); Vaggi y Spini (1986); Martín (1994).

⁴ Una ampliación de las cuestiones organizativas y económicas actuales de las murgas porteñas puede consultarse en Martín 1993.

⁵ A fines de 1986 conocí a Alejandra Rotania durante el Primer Congreso Argentino de Antropología Rural, en la ciudad de Olavarría. Con ella conversamos largamente sobre identidades perdidas en nuestra América, movidas quizá por las compartidas historias personales de pérdidas y desarraigos.

BIBLIOGRAFIA

Alfaro, Milita

1992 *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*. Montevideo, Ediciones Trilce.

Bajtín, Mijail

1990 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. México, Alianza Editorial, 3a.reimpresión

Banton, Michael, compilador

1980 *Antropología social de las sociedades complejas*. Madrid, Alianza Editorial.

Bilbao, Manuel

1902 *Buenos Aires. Desde su fundación hasta nuestros días*. Buenos Aires, Imprenta de Juan Alsina.

Bilbao, Santiago

1962 Las comparsas del carnaval porteño. *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas* 3: 155-187

Blache, Martha

1986 El reconocimiento de un grupo tras el relato humorístico: los chistes judíos. *Runa* 15: 99-116, Universidad de Buenos Aires.

Carricaburo, Norma

1987 Carnaval y carnavalización en la generación del 80. *Filología* XXII,1: 181-205.

Cortazar, Augusto Raúl

1949 *El carnaval en el Folklore Calchaquí*. Buenos Aires, Sudamericana.

- Da Matta, Roberto
1978 *Carnavais, Malandros e Héreis. Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Río de Janeiro, Zahar Editores.
- De Caro, Frank y Tom Ireland
1992 (1988) Todo hombre un rey: cosmovisión, tensión social y carnaval en Nueva Orleans. *Serie de Folklore* 13: 29-50, Universidad de Buenos Aires.
- Durkheim, Emile
1992 (1912) *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*. Madrid, Akal Ediciones.
- Gluckman, Max
1963 *Rituals and Rebellion in South-East Africa. Order and Rebellion in Tribal Africa*. Londres, Cohen.
- Goldwasser, Maria Julia
1975 *O Palacio do Samba*. Río de Janeiro, Zahar Editores.
- Gutiérrez Estévez, Manuel
1989 Carnaval, Cuaresma y Vida Cotidiana en la Tradición Hispánica. *Folklore Americano* 48: 173-195.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine
1983 *La connotación*. Buenos Aires, Hachette.
- Magariños de Morentin, Juan Angel
1986 *El mensaje publicitario*. Buenos Aires, Hachette.
- Martín, Alicia
1993 Entre el folklore y los negocios: las agrupaciones de carnaval en Buenos Aires. *Relaciones XIX*, Sociedad Argentina de Antropología, en prensa.
1994 Dos momentos en la tradición de las agrupaciones carnavalescas de Buenos Aires. *Actas de las Terceras Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*, Santa Rosa: 95-108.
- Orign, Elliott
1987 Jokes and the Discourse on Disaster. *Journal of American Folklore* 100 (397): 276-286.
- Puccia, Enrique
1974 *Breve historia del carnaval porteño*. Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires LXVI, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- Schwarzman, Julio
1986 Decirlo todo: la virtud del exceso. *Tiempo Argentino*, Suplemento Cultural, 24 de agosto.
- Vaggi, Orestes y Sandro Spini
1986 *La Boca. Notas por medio de imágenes de la inmigración italiana en Buenos Aires*. Archivo Vaggi. Buenos Aires, Istituto Di Cultura, Fundación Cultural Coliseum, Consolato Generale Di Italia.



Formación del Centro de Murga Los Ambiciosos de Villa Cerini, durante los carnavales de la década de 1950. Obtuvieron el primer premio del curso de la Avenida de Mayo en 1949. Fotografía: colección Santiago Larkin, "Namuña".



El cantor "Fito" Bompert y coro en el curso del barrio porteño de Caballito "Carnaval de la Cortada". Lucen la vestimenta identificatoria del Centro-Murga Los Reyes del Movimiento de Saavedra: pantalones de raso rojo, casaca celeste con mangas amarillas. Actuación durante los festejos de 1993. Fotografía: colección Rodolfo Bompert.