

04.

El carnaval habla: la murga rioplatense y los caminos de su transmisión

The carnival speaks: the rioplatense murga and the paths of its transmission

Cecilia Stecher
CONICET - IdIHCS - UNLP

recepción: 08 de mayo de 2025
aceptación: 15 de septiembre de 2025
DOI: 10.22201/udir.2954341xp.2026.264

Resumen

En este artículo se aborda el papel crucial de la transmisión oral en la preservación y difusión de la poesía popular, con un enfoque particular en la murga rioplatense. Se analiza cómo la oralidad permite que los versos se adapten y se enriquezcan en distintos contextos, mientras permanecen arraigados en la identidad cultural. A su vez, se destaca la relación dinámica entre los murguistas y su audiencia, donde la improvisación y la interpretación colectiva potencian la conexión emocional y artística durante las presentaciones. El texto profundiza en elementos estructurales como la métrica y la autoría, mostrando cómo la tradición y la innovación convergen en el género. A través de ejemplos de cantos de murga y reflexiones teóricas, se examinan las técnicas poéticas y las estrategias discursivas que han dado forma al carnaval como un espacio de expresión cultural. Asimismo, se explora el impacto de los folletines y otras publicaciones como herramientas de difusión, evidenciando cómo estas prácticas han contribuido a la preservación y renovación de la poesía popular a lo largo del tiempo.

Palabras clave: murga, poesía, popular, oralidad, transmisión

Abstract

The article addresses the crucial role of oral transmission in the preservation and dissemination of popular poetry, with a particular focus on the murga tradition from the Río de la Plata region. The study analyzes how orality enables the adaptation and enrichment of verses across diverse contexts while remaining deeply rooted in cultural identity. Additionally, it highlights the dynamic relationship between murga performers and their audience, where improvisation and collective interpretation enhance the emotional and artistic connection during performances. The text also delves into structural elements such as meter and authorship, showing how tradition and innovation converge within the genre. Through examples of murga songs and theoretical reflections, the work examines the poetic techniques and discursive strategies that have shaped Carnival as a space for cultural expression. Additionally, it explores the impact of serialized publications and printed materials as tools for dissemination, demonstrating how these practices have contributed to the preservation and renewal of popular poetry over time.

Keywords: murga, poetry, popular, orality, transmission

El punto de partida de este trabajo es la hipótesis de que las formas poéticas presentes en el carnaval no sólo se conservan dentro de la festividad, sino que constituyen un folklore vivo, cuya vitalidad se sostiene, precisamente, en su carácter efímero y en su renovación constante. Se busca mostrar que, más allá de la actualización de los contenidos en cada edición, existe una continuidad estructural y temática con la lírica hispánica tradicional. Para ello, el análisis articula enfoques interdisciplinarios que incluyen la sociología, la antropología, la teoría literaria y los estudios líricos y culturales. El carnaval es abordado como un fenómeno complejo en el que confluyen diversas artes —música, danza, teatro y poesía—, con especial atención, en este caso, al lenguaje poético de las murgas en su doble dimensión oral y escrita. La investigación propone, además, un recorrido histórico que enlaza el carnaval europeo —con énfasis en la tradición de Cádiz— con su adaptación y transformación en el Río de la Plata.

La transmisión oral desempeña un papel trascendental en la preservación y difusión de la poesía popular. Constituye el medio a través del cual estas expresiones artísticas se mantienen vivas, se comunican entre generaciones y se integran en la identidad cultural de la comunidad. En este sentido, la transmisión oral no sólo garantiza la continuidad de la poesía popular, también se convierte en el vehículo mediante el cual el deseo de comunicación se manifiesta, ya sea a través de la repetición de fórmulas tradicionales o de la creación de nuevas formas expresivas que, arraigadas en la herencia cultural, permiten la individuación y la originalidad propias del arte popular.

El deseo de comunicación se canaliza por dos vías: la reiteración un tanto mecánica de elementos formales preestablecidos, en espacios ya conquistados por la cultura, y la creación, sobre la base de la propia herencia, de nuevos elementos formales y espacios de expresión. La primera lleva a la producción artesanal, y la segunda al arte popular en sentido estricto. La originalidad, el libre juego de la imaginación a partir de las referencias proporcionadas por la tradición cultural, estaría en la esencia del arte popular como en la de cualquier arte, por lo que tendría plena validez aquí la afirmación de Adorno de que no hay arte sin individuación (Colombres, 2010, p. 63).

En este sentido, la transmisión oral constituye el medio por el cual la poesía popular se mantiene viva y renovada, mientras se proyecta como un espacio de inscripción en la memoria colectiva. Esta dimensión de la oralidad permite comprender que aquello que circula y se comparte entre generaciones no permanece estático, sino que se preserva justamente a través de un proceso dinámico de recreación constante. De este modo, la oralidad garantiza la continuidad de la tradición al mismo tiempo que habilita la incorporación de variaciones y matices en los versos; los cuales, lejos de alterar la esencia del poema, la enriquecen y la adaptan a los distintos contextos históricos, sociales y culturales en los que se produce la enunciación. Esta se instala en la memoria colectiva de una comunidad y logra que los versos de un poema sean preservados durante una gran cantidad de tiempo.

Cada transmisión puede contar con variables en sus versos, que permiten que exista una permeabilidad que el texto escrito no otorga, es decir, puede modificarse, enriquecerse y adaptarse a los distintos contextos y audiencias.¹ Esta oralidad, por un lado, es “formularia, acumulativa, redundante o copiosa y depende del presente real de su enunciación” (Ong *apud* Mongin, 2005, p. 196); por lo tanto, se rige bajo principios preestablecidos. Por otro lado, “la oralidad depende de la memoria a pesar de ser esta un proceso de construcción permanente, y dinámico” (Di Filippo, 2013, p. 6). Su divulgación requiere de una transmisión continua que no sea rígida ni estática, sino que se adapte a los diferentes momentos históricos y sociales, para acercarse a un público determinado.

No toda actividad popular que se dé en un espacio público debe ser considerada carnaval. Sus características principales dependen de un “sistema de signos” propio y su conjunción con otros, como la música, los cantos, el baile, la comida, los trajes, la pintura corporal, la escenografía, la selección del lugar de producción y la expresión corporal. Se vuelve así “un complejo instrumento de memoria cultural, una suerte de artefacto o espejo transformista mediante el

¹ La relación entre lo escrito y lo oral es dinámica y fluida, permitiendo que un texto pueda existir y moverse entre ambos formatos. Incluso, si alguna variante de un poema es recopilada y puesta por escrito, esta versión no anularía las otras versiones existentes.

cual las sociedades caribeñas [y otras latinoamericanas y europeas] exorcizan cíclicamente la violencia de la historia” (Benítez Rojo, 1998, p. 353).

Charaudeau (1995) nombra el proceso del festejo popular como un “acuerdo carnalesco”, que trasciende lo establecido por el conjunto de los participantes y lo individual de los sujetos “poniendo en cuestión los significados socialmente aceptados y hasta la propia estructura de nuestro lenguaje y nuestro pensamiento” (Páramo Fernández-Llamares, 2017, p. 79). Da Matta (1978) afirma que el carnaval es un ritual en el que se consagran los elementos que hacen al conjunto de este festejo, pero alejados de la rutina y la cotidianeidad.

En esta celebración, el espacio y el tiempo se resignifican, ciertos elementos se exacerban (los sentimientos, la vestimenta, los juegos, etc.) y se eliminan otros (las normas sociales, los modos, etc.). Remedi (1996, p. 135) lo denomina como “un espacio sagrado” en contraposición a la religión dominante que lo consideraba un espacio profano y sacrílego. Lo redefine, además, como un espacio cultural y socialmente aceptado, haciendo un contrapunto entre las partes que querían celebrarlo y las que no: se enfrenta “el mundo exterior al carnaval, las fuerzas que antagonizaban, con las personas que tomaban parte del carnaval o con las propuestas de sentido que se ofrecían en los rituales y actuaciones del carnaval” (p. 135).

Culturalmente se categoriza cada festividad del carnaval dependiendo del tiempo histórico, político y social de cada región, que abarca desde los participantes y el territorio, hasta el pasado social, musical y literario. Así, las particularidades culturales que definen cada celebración del carnaval según su contexto histórico, político y social, se entrelazan con su dimensión simbólica y temporal, donde lo festivo se inscribe en un tiempo cíclico, utópico y regenerador que transforma y resignifica sus sentidos según el lugar y sus imaginarios colectivos. Como explicó Alicia Martín en una entrevista realizada, las características transversales del festejo se reflejan en que:

el carnaval está vinculado con el tiempo, con un tiempo no lineal, es uno cíclico, nostalgia del tiempo de oro, idílico, de la arcadia, vinculado con el retorno de la primavera.

Fiesta de la renovación de la vida. Y va cargándose de contenidos diferentes de acuerdo con los lugares. La risa carnavalesca ilumina. Un tiempo utópico se presenta, el soñar.²

El autor Benítez Rojo (1998) resalta que las ciudades metropolitanas poseen una riqueza sociocultural y multicultural en la cual se albergan grandes carnavales. Lo que se busca como comunidad es reconocerse en el otro, independientemente de la propia individualidad, expresando la liberación personal. Chartier (1995) destaca la importancia de contemplar las diferencias regionales y locales de la práctica carnavalesca, ya que, si bien se denomina carnaval al modo de festejo, cada uno tendrá sus particularidades, que deben considerarse como un fenómeno occidental.

Por un lado, Páramo Fernández-Llames señala la conexión entre el carnaval y la identidad colectiva, remarcando que las fiestas cumplen un papel fundamental en la expresión cultural. El carnaval es una fiesta considerada masiva, que constituye una de las claves de los festejos públicos y, además, posee la capacidad de debilitar otro tipo de festividades que se den en su cercanía temporal. Por otro lado, Boito (2011) señala que el modo de festejar dependerá de la estratificación social y la posición social de las personas. Esto indica que los escenarios y modos de festejo pueden variar no sólo culturalmente, sino también por la clase social perteneciente. El carnaval define a una sociedad, pero esta también es capaz de delimitar qué tipo de celebración se realiza según las posibilidades económicas de cada grupo.

En este marco, puede observarse que el carnaval, entendido como fenómeno cultural masivo y diverso, encuentra en la murga rioplatense una de sus expresiones más singulares dentro del Río de la Plata. Si el carnaval, tal como señalan distintos autores, se configura como espacio de identidad colectiva, de tensión entre estratificación social y deseo de liberación personal, la murga materializa estas dimensiones en un formato artístico que combina música, teatro y sátira. En ella, la oralidad se convierte en el principal vehículo de trans-

² Extraído del archivo personal. Este formato parte del corpus creado para la investigación y redacción de la tesis de doctorado que está en producción por la autora hasta la fecha.

misión y permanencia, permitiendo que las letras, los versos y las melodías circulen de generación en generación, al tiempo que se adaptan a los distintos contextos sociales y políticos. Así, la murga rioplatense no sólo se vincula al carácter festivo y comunitario propio del carnaval, sino que lo resignifica a través de un lenguaje escénico y performático que, apoyado en la memoria colectiva y en la improvisación, asegura tanto la continuidad como la renovación constante de la tradición popular.

En los cantos de murga rioplatense la oralidad juega un rol fundamental para la difusión de las letras y la preservación de las estructuras de canto preestablecidas. Existen versos que se vuelven tan populares que quedan por años en el imaginario del pueblo; gran parte de la esencia de estos cantos se debe a la interpretación que hace el público año a año. Todas estas transmisiones se dan de manera oral, dentro de un espectáculo sobre un escenario, exceptuando algunos casos de folletos o páginas web que difunden las letras. Los murguistas aprenden las letras de memoria y el director les indica el énfasis, el ritmo y la potencia que tendrán dependiendo de la temática que traten. Sin embargo, algunos de los murgueros improvisan versos o acciones dependiendo del público y de los sucesos que puedan acontecer en el momento (el llanto de un niño, que no funcione el sonido o las luces, que se retrase algún personaje detrás del escenario, entre otros).

Sánchez Romeralo (1990) explica que el texto oral, una vez pronunciado, se independiza y, cuando el pueblo lo adopta como propio, es libre de ser reinterpretado y reformulado infinitas veces; cada vez que este sea cantado será una versión única e irrepetible. En el carnaval las letras tienen la misma independencia:

El carnaval no solo crea un lenguaje, sino que su hazaña poética consiste en instaurar a partir de la estrategia política de la alegría, un *logos* heterogéneo al orden del sentido, una forma de pensabilidad que es eminentemente corporal ya que la alegría es una modulación del propio cuerpo que comulga un vocabulario sensible. [...] La alegría se plasma en diferentes códigos expresivos en la multiplicidad significa que vuelven al carnaval un acontecimiento políglota en el que el cuerpo oficia como vec-

tor no reducido a su acción a través de la palabra. [...] Son la ironía, la parodia y el sarcasmo que corroen el lirismo simbólico solemne como forma de enunciación política (Di Filippo, 2018, p. 57).

Estos modos de expresarse permiten crear una conexión con el público carnavalero. La transmisión oral no solo se basa en el contenido de los cantos, sino que se complementa con la vestimenta, el baile, las expresiones faciales y los tonos empleados en cada verso, que ayudan a realzar el contenido poético y amplifican el impacto emocional de las letras.

La métrica

La métrica en la poesía se refiere a la organización y estructura de los versos en un poema, estableciendo un patrón de acentos y sílabas que determinan su cadencia y ritmo. La métrica cumple varios propósitos, en primer lugar, establece una estructura cohesiva y reconocible de los poemas; en segundo lugar, proporciona una base ordenada para la comprensión e interpretación de estos. En el caso de la poesía popular, esta puede modificar su métrica a medida que avanza el canto, dependiendo de la extensión del poema.

La repetición regular de acentos y sílabas crea un ritmo característico que se puede vincular con diferentes géneros musicales o estilos de recitación. Esto permite que la poesía se adapte a diferentes tipos de música: canciones, baladas, recitados, cuplés, críticas, homenajes, canciones finales, presentaciones y retiradas. La métrica ayuda a transmitir emociones y a captar la atención del público. Con las pausas, las repeticiones y los énfasis se pueden crear momentos de tensión, acentuar ideas o fragmentos, o generar una cadencia que acompañe a la rima:

[...] parte considerable del repertorio que conocemos de esa lírica hispánica antigua tiene una versificación no regida por la regularidad silábica. ‘Versificación irregular’ la llamó Henríquez Ureña [...]. Los cantorcillos y rimas de dos, tres, cuatro versos que constituyen la gran mayoría del repertorio conocido de la antigua lírica popular

tienen versos de muy diversa medida (entre cinco y trece sílabas, si nos ponemos a contarlas), y los versos se agrupan en una gran variedad de estrofas, desde isosilábicas (versos de igual medida) hasta las que alternan versos de diferentes tamaños, pasando por aquellas que utilizan determinados esquemas combinatorios de largas y breves (Frenk, 2006, p. 390).

Los poetas populares son capaces de moldear un poema incorporando rimas, versos, ideas o tonos a través de la improvisación. En los cantos de murga se encuentra el uso de la “métrica común”, la tradicionalizada, principalmente estrofas divididas en cuartetos con rima “abab”, “aabb” o “abba”:

Ellos bailan, ellos **cantan**,
alguno a veces se **espulga**,
con esos monos que **encantan**
les he formado esta **murga**.

(La Gran Muñeca - Presentación 1934)³

Siga sonriendo contento y no tome nada a **mal**
que no tiene ciclamoto, la milonga **nacional**.
Un momento, que aquí llego y me quiero **defender**
dicen que soy venenoso, y que es mentira han de **ver**.

(La Milonga Nacional - Cuplé 1970)⁴

Todo está envuelto en la **calma**
cuando el sol se anuncia **lento**
melancólico **momento**
de los destellos del **alba**.

(La Gran Muñeca- Presentación 2008)⁵

³ Extraído del corpus de Anáforas.

⁴ Extraído del corpus de Anáforas.

⁵ Extraído del archivo personal

Tan solo soy un escalón de esta escalera de **caracol**
soy una gran contracción echa de sangre y de **razón**
Tropezar con el que soy y volverme a **levantar**
persiguiendo el cascabel de la **libertad**.

(Agarrate Catalina - Retirada 2016)⁶

Señores, muchas gracias por el recibimiento tan noble sentimiento sabremos **merecer**
y aunque pequeños somos, también agradecidos y el ser bien recibidos nos llena de
placer.

Formamos esta murga Pequeños Musicantes artistas ambulantes de mísero **pasar**,
y es tal nuestra indigencia que muy humildemente pedimos la gente nos quiere **ayudar**.

(Pequeños Musicantes - Retirada 1923)⁷

El uso de la métrica tradicionalizada en las cuartetas de murga permite la organización poética y musical que facilita la interpretación y la memorización de las letras. La repetición de la rima en cada estrofa genera un ritmo distintivo y reconocible que contribuye a la identidad de la murga como género, en especial en sus cantos de presentación y retirada. Al estar todos familiarizados con el esquema rítmico, se abre la posibilidad de que los participantes improvisen en las interacciones con el público y que este responda.

Contrario a esto, en una cantidad minoritaria, se reconoce en las composiciones un corte en la continuidad que denominaré “ruido métrico”. Es decir, dentro de la estructura preestablecida existe una ruptura intencional de la rima, que sirve para interrumpir abruptamente una idea, hacer una pausa dramática o para simular una censura, en pos de la moral. Cuando este “ruido” se presenta, se produce la ruptura de la continuidad de la rima generando un quiebre que no permite continuar estrictamente con el estilo y la forma preestablecida. Los letristas de murga a menudo juegan con las

⁶ Extraído del archivo personal

⁷ Extraído del corpus de Anáforas.

palabras, utilizan giros lingüísticos, emplean lenguaje coloquial y formal dependiendo del tono que quieren lograr; mezclan diferentes registros y estilos poéticos y con eso construyen la identidad murguera. En este juego con el lenguaje, el quiebre de la rima no solo interrumpe la continuidad formal, sino que se convierte en una estrategia expresiva clave, especialmente cuando se emplea para insertar eufemismos o dejar versos en suspenso, generando así un sentido implícito que el público debe completar desde el sobreentendido y la complicidad con la norma métrica.

La manera más común de insertar los eufemismos en el texto es precisamente quebrando o rompiendo la rima al final o en otro punto de la copla, aunque a veces también se deja el verso en suspenso, sin que el eufemismo aparezca siquiera. El procedimiento de manipulación de la rima tiene un especial interés porque consigue mayor eficacia en la comprensión de recurso, ya que funciona como un sobreentendido: la rima convierte en esperable una palabra determinada en ese contexto y además con una medida también determinada; si el eufemismo rimara con el verso anterior del que depende, podría pasar desapercibido para algunos receptores; la quiebra de la rima, sin embargo, resulta una buena advertencia de que ahí debe entenderse algo diferente de lo que se dice y que, además, debe seguir la norma métrica (Páramo Fernández- Llamares, 2017, p. 412).

Este recurso se vuelve una estrategia creativa que permite explorar el humor, la ironía y la expresión sonora de las palabras. Romper con las reglas métricas tradicionales, en determinados casos, brinda una libertad expresiva fundamental, que adquiere relevancia cuando se inscribe dentro de una estructura métrica que sostiene el resto de la forma. Esto suele suceder cuando se busca transmitir un mensaje específico, que priorice el contenido de lo dicho sobre la métrica.

Entonces señor vaya a pata
Me sobra la plata, o no se enteró
Pero entonces ese tipo es **un gran...**
Palabra prohibida señor, está en el grupo de las siete
[...]

Pero hay paro de transporte y tiene que andar a pie
¿Mi? ¿Mi caminando todo el día **por culpa de estos...**?
Eso también está censurado señor, prohibido decirlo y escribirlo

(La Milonga Nacional - Cuplé 1970)⁸

Les ha entrado a nuestros bañistas
El berretín de hacerse nudistas
Y así vemos en las playas desnudos
Hombres como monos de tan peludos.

La mujer que siempre da la nota
Va a la playa casi sin ropa
Muchos hombres se chupan los dedos
Y otros se derriten como velas de sebo.⁹

Si seguimos a este paso
Nos van a mandar al...

Por sus ideales podrá luchar
Todo el sexo débil del Uruguay
Pues han logrado el derecho sagrado
De ir a votar.¹⁰

(La Gran Muñeca - Cuplé 1933)¹¹

⁸ Extraído del corpus de Anáforas.

⁹ En este ejemplo se ve la presencia, al comienzo, de una métrica tradicionalizada (aabb) que luego se rompe en la tercera estrofa para dar cuenta del insulto no dicho.

¹⁰ En 1932 se aprobó la Ley 8.927 en Uruguay, que autorizó a las mujeres para votar en las elecciones nacionales. Este cuplé, cantado en febrero del año siguiente, usa el humor de la época diferenciando al hombre de la mujer, mientras hace referencia a uno de los grandes eventos del país: el derecho de la mujer a votar y su reconocimiento como ciudadanas políticas del país.

¹¹ Extraído del corpus de Anáforas.

En la murga rioplatense, al igual que en la lírica hispánica antigua, la construcción de los versos y las estrofas exhibe una notable diversidad.¹² Esta variabilidad se observa no solo entre diferentes grupos de murga, sino también de un año a otro, ya que depende de factores como la música popular del momento, los letristas involucrados, el tiempo disponible para la organización.

Por un lado, el espectáculo está conformado por una presentación, cuplés o críticas, una canción final u homenaje y una retirada. Este formato se consolida a partir de la representación callejera y teatral del género. Además, se entiende que la “canción murguera del carnaval es efímera, se destaca en un único carnaval por referir a hechos políticos o sociales coyunturales o por estar montada sobre la melodía de algún tema que tiene gran divulgación mediática en ese momento particular” (Domínguez, 2016, p. 26). Por otro lado, las formas musicales carnavalescas ahora consagradas nacieron “de la hibridación de formas y estilos musicales precedentes, en un intercambio más que productivo entre lo tradicional, lo urbano, lo clásico, y las idas y venidas facilitadas por los contactos e intercambios con el Nuevo Mundo” (García Gallardo, 2014, p. 152-153).

Es así que el componente de la música juega un rol crucial en la configuración de los repertorios, ya que, a partir de ritmos conocidos, ciertas letras de carnaval adaptan su melodía para lograr una conexión con su público. Martín afirma que las canciones murgueras “apuestan al límite entre lo permitido y lo prohibido, el absurdo y lo posible, la censura y el exceso, la ficción y lo real” (1997, p. 70), creando así este universo que parece paralelo, pero no se aleja de las vivencias de la comunidad. Para Martín (1997) las letras de carnaval rioplatense no se darán en formatos inmodificables, sino a través de mecanismos establecidos, a partir de los cuales se construye el formato “murga”:

- El sujeto de la enunciación: puede ser individual o colectivo.

¹² Se debe tener en cuenta que, al transcribir desde la oralidad los versos de estas murgas, se utiliza una esquematización que puede resultar en la transformación de estos cantos en textos con una estructura formal diferente.

- La inclusión del oyente en el relato: da cuenta de la proximidad entre los cantores y su público.
- La intención: es anunciar el tipo de mensaje que se ha de transmitir durante el espectáculo a partir de los tópicos reconocidos, junto con una guía que indica de qué se va a hablar.
- La construcción: se suele basar en estrofas contadas de cuatro en cuatro y a veces de ocho versos rimados. Por lo general cada estrofa completa una unidad temática, que puede repetirse a modo de estribillo.
- El humor: utiliza la parodia y la burla en distintas situaciones, elegidas en conjunto con el juego de palabras.

Según Fornaro Bordolli (2007), para lograr que estos cantos mantengan un formato similar a lo largo de su historia, no solo se mantiene la estructura ya mencionada, también se utilizan distintos procedimientos literarios:

- *Contrafactum*: relación (o no) del texto con la música que será reconocida por el público y en donde se rearma la letra.
- Resemantización: se reelabora un tema específico a través de la palabra, cambios de tonos vocales o de gestos para lograr, a partir de lo lúdico, la risa.
- Personificación de conceptos: se realiza una dramatización donde aparece personificada la justicia, la democracia, el barrio, la luna, entre otros.
- Enumeración: se enumeran repertorios, situaciones, eventos y/o personas involucradas en las acciones que se narran.
- Trabalenguas: pueden ser para demostrar las capacidades del grupo durante el canto o para llamar la atención del público sobre versos en específico.
- Uso de palabras esdrújulas: heredado de las murgas españolas con tonalidad al final del verso, se emplea para extender los versos o por la tonalidad de su acento.
- Palabras incompletas: aunque no se pronuncie la última palabra de la frase, esta va a entenderse por la rima de los versos anteriores o por el contexto del mensaje. Estas palabras suelen ser de carácter “impropio” o “insolente”, y no hace falta vocalizarlas para que el público reconozca de qué se trata, logrando el tono jocoso y burlesco, fingiendo la censura.

La autoría y la temática

Las letras de carnaval pueden ser escritas de manera individual o colectiva. Sin embargo, aunque haya una sola persona creando estas letras, para el público general, la autoría pertenece al conjunto que lo canta:

uno se cree dueño de sus canciones, pero la realidad es que después de que entran a circular entre la gente, cada uno le da la interpretación que se le antoja, al punto que a veces es difícil imaginar el alcance o para qué lado las lleva el que la escucha. [...] Eso depende del estado de ánimo, del momento que uno atraviesa o, simplemente, de las ganas de que las cosas que se cuentan pasen en realidad, porque la imaginación, si hay algo que no tiene, es límite (Raúl Castro en Cardozo y Ramos, 2018, p. 139).

Si bien los letristas son personajes reconocidos dentro del universo del carnaval, sus composiciones no llevarán necesariamente su nombre. Ellos escriben siguiendo un estilo oral y utilizando las construcciones estructurales, los recursos poéticos y la gramática, aplicando, además, su impronta. De este modo, aunque los letristas no siempre firmen sus obras, su rol como narradores orales los vincula con una tradición ancestral, en la que, al igual que los juglares medievales, construyen relatos desde estructuras conocidas. Imprimen su sello personal para comunicar, entretener y reflexionar ante un público cuya relación con la información ha cambiado, pero que sigue valorando la potencia del relato en vivo.

El autor de las coplas de una agrupación del carnaval gaditano [y se extiende al rioplatense] es también un contador de historias que, al igual que los juglares de la Edad Media, relata hechos noticiosos a un público, huelga decir que la audiencia de hoy no es la de hace siglos y, por tanto, su nivel de acceso a la información ni siquiera es comparable. (Sacaluga Rodríguez en Sacaluga Rodríguez y Pérez García 2017, p. 11)

Como explica Martín (2017), el letrista debe tener afinidad con el grupo al que representa, además de un conocimiento sobre la tradición carnavalera dentro del imaginario poético.

Las canciones y recitados son escritos sin afán autorial. Algunos miembros de las murgas conocen a los autores, pero el registro, la 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 jerarquizado. Es en el ambiente murguero donde se reconocen las autorías. Para el público, las canciones son de la murga. (Martín, 1994, p. 91)

Trapero (1996; 2001) explica que los trovadores de décimas (y extendiéndolo a otros cantores populares) deben aprender y aprehender los cantos, siguiendo la tradición al mismo tiempo que buscan la originalidad, sin ser copistas; lo que él denominará como “gramática generativa” (2001, p. 45) del poema. Sucede lo mismo con los poetas populares del carnaval, quienes deben ser capaces de transmitir su idea y su propia percepción sin perder de vista la tradicionalidad del estilo que profesan. En este sentido, tanto la ‘gramática generativa’ que menciona Trapero como la noción de moldes poéticos flexibles resaltan que la creatividad del poeta popular no se contrapone a la tradición, sino que surge precisamente en el equilibrio entre el respeto por las formas heredadas y la libertad para combinarlas y reinventarlas según su propia visión.

[Así funcionan los] moldes poéticos, conformados de manera particular en cada género poético [...], no se comportan como un código rígido y restrictivo, sino que más bien actúan como un cúmulo de felices hallazgos técnicos, un despliegue de elementos estructurales cuya combinatoria ofrece al poeta un vasto mundo de posibilidades (Trapero, 1996, p. 113-114).

El objetivo final de un poeta popular es el de llamar la atención del público a través del reconocimiento del estilo, primero, y, luego, por el contenido de las letras. Para esto último se utiliza un lenguaje poético comprensible y evocador en relación con el carnaval.

Desde el lecho del Río de la Plata se agiganta y mil barrios inunda
un volcán ancestral es el canto de una murga

utopías para Colombina¹³ de un Pierrot siempre firme en su puesto
carnaval con alma y vida por fin volvió Falta y Resto
vuelve otro carnaval brillan los ojos de una Colombina
luz de imaginación que el farolito prende en cada esquina
grita y vuelve a gritar ensordeciendo la desesperanza
tantas manos alzar clamor que embriaga de confianza
henchido el corazón rebelde la canción y el alma en un gesto
bajada del camión, subida en un tablón, volvió Falta y Resto
gente igualita a usted que se metió en un traje de payaso
sale del Paysandú a partir la noche en mil pedazos
por querer ver amanecer vuelve a volver cada febrero
ir por ahí como un gurí, decir un sí de compañero
por querer ver amanecer vuelve a volver cada febrero
ir por ahí como un gurí y cada noche
la luna guardará su voz para entibiar algún invierno
hierva la sangre y la razón en esta noche y cada noche
violenta la realidad jodida esta sociedad, pero llegó carnaval
angustia por la ciudad hay hambre de libertad, pero llegó,
volvió carnaval.

(Falta y Resto - Presentación 2002)¹⁴

Rompe la murga la calma

atormetado está el mar
de los que pierden el alma
buscando retazos de aquel carnaval

vuelve la murga siguiendo la luna

pasa la vida y su voz volverá a despertar
a la barriada que sueña escondida
por las avenidas de la moderna ciudad.

[...]

¹³ Es un personaje tradicional de la *commedia dell'arte* italiana, surgida en el siglo XVI, que luego se expandió a otras tradiciones teatrales y carnavalescas. Representa a una criada joven, ingeniosa, coqueta y astuta, que suele actuar como contrapunto de Arlequín (su pareja frecuente), y como confidente o ayudante de su ama, la enamorada. A diferencia de otros personajes de la *commedia*, Colombina casi nunca lleva máscara, lo que resalta su expresividad y picardía. Su figura, asociada con la gracia popular y el ingenio femenino, se incorporó también al imaginario carnavalesco europeo y rioplatense, apareciendo en poemas, canciones y representaciones festivas como símbolo de alegría, coquetería y vitalidad.

¹⁴ Extraído del archivo personal

Carnaval querido carnaval
tu fugaz destino, ¿cuál será?
Carnaval mi viejo carnaval
singular divino visceral.

(La Gran Muñeca - Presentación 2011)¹⁵

Como se puede observar, se entremezclan diferentes modos de producción a partir de lo tradicional que lleva a una primera parte imitativa (ya que se debe poder reconocer el género que se canta), para luego poder agregarle la innovación (por lo general temática). El lenguaje utilizado es la base de los cantos del carnaval. Debe desarrollarse la originalidad para lograr destacar, pero al mismo tiempo deben ser incluidos los elementos tradicionales que los hacen reconocibles como parte de la festividad. Los géneros poéticos populares pueden ser diversos y existe una gran variabilidad temática que puede renovarse y modificarse constantemente. Páramo Fernández-Llamarés (2017) considera cuatro tipos de poesía de carnaval para su clasificación:

El tipo lúdico: busca divertir al público a través del juego de palabras, la rima, la burla a ciertos personajes reconocidos, el doble sentido, entre otros.
El tipo subversivo: busca llamar la atención de su público a través de subvertir las normas sociales establecidas, es políticamente incorrecto y con ello busca distender al público de las prácticas cotidianas que ocurren por fuera del carnaval.
El tipo expresivo: expresa emociones, especialmente las vinculadas al carnaval. Busca tocar una fibra sensible en el público al desarrollar los sentimientos que competen al poeta callejero, que pueden ser amor, tristeza o dolor.
El tipo reflexivo o crítico: busca hacer reflexionar al público sobre algo para comprenderlo, generalmente son cantadas en tono solemne. Se tratan temas que comprometen a quienes participan en la sociedad, como las enfermedades, la pobreza o la migración, entre otros.

El carácter festivo y aparentemente desinhibido del carnaval permite que se aborden temas diversos, desde lo solemne, lo jocoso y

¹⁵ Extraído del archivo personal

humorístico hasta la crítica social. El carnaval evoluciona con el tiempo, al igual que las sociedades, por lo que las temáticas y los modos de reproducción y de elaboración también se van modificando.¹⁶ La festividad se ancla en sus orígenes, pero es capaz de ir renovándose y haciendo cambios, aunque siempre preservando una herencia cultural. Tal como desarrolla la autora, en la creación artística del carnaval se pueden observar diferentes fórmulas de creación, que pueden indicar una individualidad o una creación colectiva reconocida. Lo colectivo, en parámetros de creación, se gesta informalmente en las calles, las asambleas, las reuniones organizativas y las producciones que se van realizando a lo largo del tiempo.

El autor de los textos, sea individual o colectivo, responde a ciertas lógicas preestablecidas y a renovaciones anuales al mismo tiempo. Asimismo, resulta esencial atraer y sostener la atención del público a través de la forma y del contenido de las coplas. El autor comprende que la agrupación disfruta en la medida en que consigue hacer partícipe al auditorio de la diversión, y reconoce, además, el valor de la interacción con los espectadores y con el jurado del concurso, aprovechando al máximo esa retroalimentación. El lenguaje, por su parte, debe ser comprensible y accesible, pero también evocador, cargado de referencias vinculadas al carnaval. Para ello, se apoya en las presuposiciones culturales compartidas por la comunidad local, dado que se crea para una fiesta enraizada en un territorio específico, aunque procurando que dichas coplas puedan ser también apreciadas por públicos más amplios y diversos.

Ahora bien, la expresión de ideas o posicionamientos ideológicos necesita adoptar formas socialmente aceptables, pero sin perder un matiz provocador, propio del espíritu carnavalesco. En este marco, es posible incluir contenidos políticamente incorrectos, siempre y cuando estén mediados por una autocensura implícita que permita que el mensaje llegue de manera eficaz a una audiencia heterogénea.

¹⁶ En este contexto, los folletos, CDs, *cassettes* y videos en redes sociales han emergido como importantes espacios de difusión y trabajo. Estos medios permiten que las canciones, bailes y mensajes del carnaval lleguen a un público más amplio, trascendiendo las limitaciones geográficas y temporales. Además, facilitan la preservación y el estudio de las expresiones culturales, permitiendo que tanto participantes como espectadores se conecten y reinterpreten el espíritu del carnaval en cualquier momento y lugar.

Una vez creada la música de cada pieza, los letristas van incorporando el resto de las letras, basándose en temas tradicionales, comunes, originales, de concursos y propios del universo del carnaval. Estos temas se ajustan a la actualidad, buscando sorprender al público con puntos de vista distintos o con referencias de última hora, lo que convierte el proceso de producción en un constante diálogo con el contexto social y cultural del momento.

Pliegos sueltos y folletines dentro del carnaval

Los pliegos sueltos o folletines son publicaciones impresas, generalmente, de forma artesanal, elaboradas muchas veces en talleres caseros o comunitarios, con técnicas manuales o de bajo costo, como la impresión en mimeógrafo, serigrafía o fotocopias, lo que les otorga un carácter más accesible y autogestivo. A diferencia de los materiales que provienen de imprentas comerciales, que utilizan maquinaria industrial, procesos estandarizados y tiradas masivas, los folletines artesanales priorizan la difusión de ideas o contenidos culturales, políticos o educativos de manera directa, personalizada y a pequeña escala. Estas publicaciones artesanales, utilizadas en diferentes épocas y contextos para difundir la poesía popular y otros tipos de narraciones o expresiones artísticas, se imprimían en una o pocas hojas y se vendían a un precio económico, accesible para las clases populares interesadas en comprarlos. Solían estar acompañadas de ilustraciones alusivas a la temática redactada en el pliego o contener solo el texto, que podían ser romances, leyendas o poemas líricos, afirmaciones, etc.

Tradicionalmente se ha considerado el carnaval como literatura cantada efímera, que se olvida al terminar la fiesta. Sin embargo, las posibilidades de almacenamiento y de reproducción de las coplas se han venido utilizando desde hace décadas y eso ha evitado que las mejores se olviden; primero eran las hojillas y partituras y luego los magnetófonos, los registros discográficos y los medios masivos de comunicación, a los que actualmente se suman otras tecnologías. Aunque no sea una finalidad de primer orden, sí es una aspiración de los autores y de las agrupaciones que sus coplas permanezcan en el tiempo, lo que no tiene siempre que ver con la suerte que hayan corrido en el concurso (Páramo Fernández-Llamares, 2017, p. 434-435).

Este tipo de impresión fue relevante porque ayudó a difundir y popularizar la poesía y otras manifestaciones literarias entre las clases populares, que comenzaban a alfabetizarse y a leer por sí mismas aquello que antes solo se transmitía de forma oral en un contexto determinado. Además, los folletos se convierten en un modo de acceder a la cultura escrita sin tener que comprar libros caros y que, por su pequeño tamaño, es conveniente para trasladar y desechar una vez consumido. La transición de la oralidad a la escritura no implicó la desaparición de la dimensión sonora y performativa del texto, ya que muchos autores continuaron escribiendo con la intención de ser escuchados, adaptando su estilo a una recepción colectiva y dinámica, propia de la tradición oral que aún perdura en estas formas impresas.

El autor que prevé una recitación o una lectura en voz alta de su texto frente a un grupo de oyentes escribe de manera diferente a aquel que escribe anticipando una lectura silenciosa y solitaria. [...] Tanto en verso como en prosa, dentro de la diversidad de los géneros y los estilos, quien escribe para ser escuchado imprimirá a su discurso un dinamismo atento a una recepción que fluye hacia delante, sin retorno posible. [...] Cuando un texto de esa índole se transcribe en un manuscrito, lo que se registra es solo una versión, versión efímera, que se pronunció en cierta ocasión y que difiere en más o en menos de las pronunciadas en otras ocasiones. (Frenk, 1991, p. 19)

Dado lo delicado del papel utilizado, estos textos no estaban destinados a perdurar en el tiempo, sino a circular ampliamente. Su objetivo principal era la difusión masiva, por lo que se priorizaba la economía de recursos y la facilidad de producción por sobre la durabilidad del soporte. Esta lógica continúa vigente en diversos ámbitos contemporáneos, donde se busca alcanzar a un público amplio reduciendo costos para fomentar la cantidad. En este marco, la materialidad efímera de los impresos se complementa con la flexibilidad de sus contenidos, que adoptan múltiples formas —en prosa o verso— y están pensados para ser leídos en voz alta, manteniendo así una estrecha relación con lo performativo y lo oral.

Los textos de los impresos en general son polimorfos, es decir, que pueden realizar el mismo tema de distintas maneras, prosa o verso, y se conciben para oralizarse; es decir, son textos para vocalizarse en la *performance*. De ahí que se puede afirmar que

las palabras impresas se conciben como un acontecimiento, similar a la naturaleza de los textos orales; es decir, “como una entidad fluida, maleable, capaz de transformarse en sucesivas repeticiones” que “se va realizando dentro de su circunstancia y de acuerdo con ella” (González y Masera, 2024, p. 220).

En la poesía de la murga rioplatense la transmisión oral permite y requiere una conexión entre el público y los murguistas. La posibilidad de realizar folletines y repartirlos previamente a las presentaciones contribuyó a la popularización de los grupos y del género murga. Estas publicaciones, en conjunto con los libretos que guardan los grupos, han contribuido a la preservación de la poesía popular. Así, la transmisión oral característica de la murga rioplatense se ve reforzada por la circulación de sus textos en formatos impresos como folletines o pliegos sueltos, práctica que no solo contribuyó a su difusión y popularización, sino que también inscribe estas manifestaciones en la tradición de la literatura de cordel, donde lo escrito convive con lo performativo y conserva huellas de la recepción y del contexto histórico que atravesaron.

La difusión de los textos murgueros en pliegos sueltos o cuadernillos, a los que puede aplicarse el término “literatura de cordel”, ha dado lugar a una intensa vida de estas letras como literatura popular escrita. La costumbre de regalar o vender “a voluntad” estos pliegos en los lugares de actuación fue y es actualmente práctica corriente también en las murgas y chirigotas de Andalucía y Extremadura. [...] Muchos de estos pliegos ofrecen otros testimonios: intervenciones manuscritas de los seguidores de determinado conjunto, tachaduras y recortes por imposición de la censura durante la dictadura sufrida en Uruguay entre 1973 y 1985 (Fornaro Bordolli: 2007, p. 47).

En el carnaval uruguayo este tipo de prácticas se puede observar a lo largo del tiempo. Ejemplo de esto son los folletines de 1932 y el de 1976. Estos fueron presentados en recortes de revistas, diarios y entregas en formato de librito y repartidos al público interesado. El primer folletín (ver imagen 1), en formato de librito, es de la murga “La Milonga Nacional” del carnaval de 1976 y presenta un diseño simple con fondo blanco y texto en tinta azul. La tapa contiene en la parte superior el título y la fecha “Carnaval 1976” y debajo de este se menciona a Victor Facal Sociedad Anónima, quien es patrocinador.



El segundo folletín (ver imagen 2), a diferencia del primero, se presenta en formato anexo a un diario o revista, contiene la despedida de la murga “Curtidores de Hon- gos” del año 1932. Su título hace referencia al tipo de canto, la despedida, luego el reci- tado o canto está dividido en estrofas con la mención de diferentes participantes de la murga (coro y recitador). Al interior del tex- to se indica a Miguel Sassariuf como letrista del director y posee una imagen de un hom- bre leyendo un periódico.¹⁷

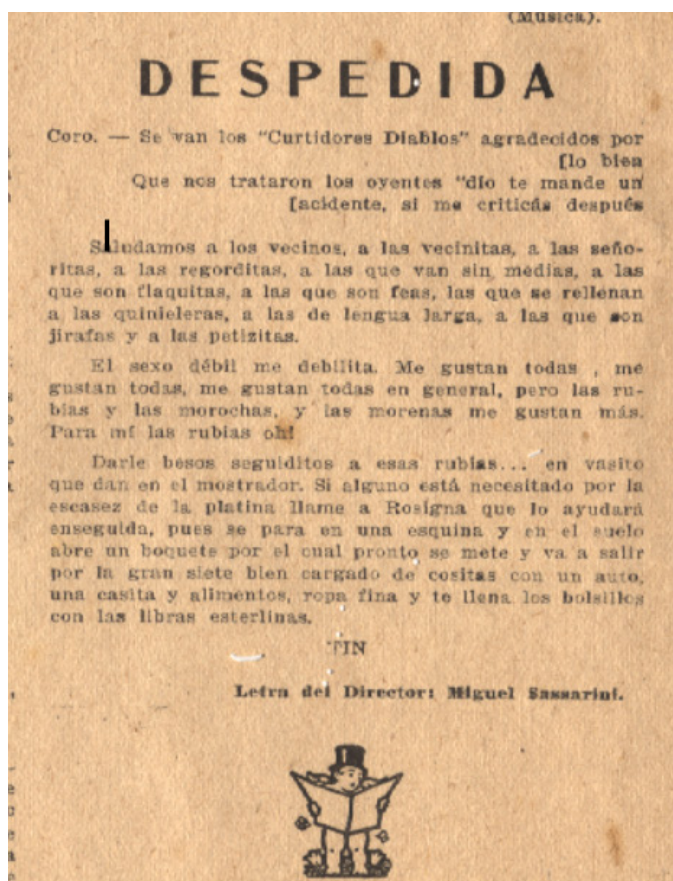


Imagen 1.

Tapa de folletín.

Fuente: archivo personal de la autora.

Imagen 2.

Segunda hoja de folletín

Fuente: archivo personal de la autora.

¹⁷ Nótese que el canto hace referencia a las mujeres mencionadas como el “sexo débil” informando que se despide y que le gustan todas, especialmente las rubias y quien lee este canto y el periódico es un que- rubín hombre con galera. Esto deja notar a quién está dirigido este folletín. Esto mismo sucederá con el fo- lletín porteño cuyo título es “Vamos a ver las niñas que tienen” y en una imagen debajo del canto se ilus- tra a un hombre arrodillado haciendo gestos hacia una mujer sentada en un sillón, que usa pollera larga y no muestra las piernas, que es lo que él quiere ver.

El tercer texto (ver imagen 3) presentado en formato de una sola hoja, o pliego suelto, es de carácter más antiguo y pertenece a “Sociedad Carnavalesca Aire Puro y Porros Gordos” de mediados del siglo XX. Este hace referencia a la creación de la agrupación “fundada en el año de la Chacra” y presenta un canto dividido en dos columnas. La columna de la izquierda contiene la letra de un coro vals y su solo con versos humorísticos y sátiras, hablando a los amantes de las verduras. La columna de la derecha, por su parte, incluye una marcha con su coro y su solo con tono jocoso y crítica social que comienza con el verso “entonemos el himno sanchesco”. Al final del folletín se encuentra el dibujo de un personaje carnavalesco vestido con ropas de disfraz y abierto de piernas.

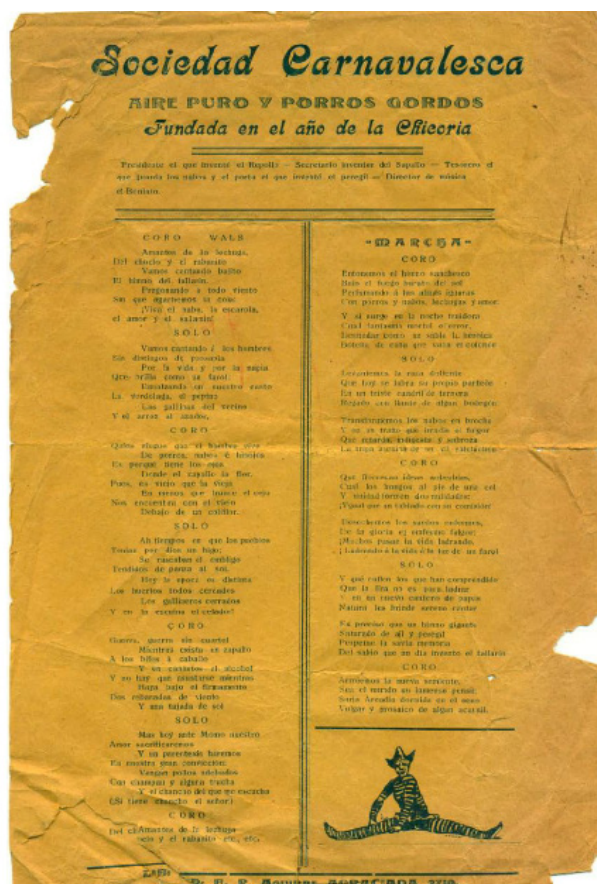


Imagen 3.

Pliego suelto de primera década del siglo XX.

Fuente: Archivo personal de Marita Fornaro (2007).

Graficando esto en dos folletines porteños, el primero, publicado en enero de 1949 por la imprenta Esmeralda en Buenos Aires en forma de librillo, tiene como título “Versos para Murgas, Cocoliches y Paisanos” (ver imagen 4). Además, en la portada tiene a tres personajes caricaturizados que representan con máscaras a estos tres tipos de personas mencionadas en el título. Esta tapa también informa que se vendía a 40 centavos. Las páginas internas tendrán letras de murga transcritas dedicadas a la presentación, saludo al público y a la burla, en este caso al tipo de vestimenta que utilizan las mujeres actualmente.



Imagen 4.

Tapa de folletín - página I del folletín - página V del folletín.

Fuente: archivo personal de la autora.

Ahora bien, en el año 2020 la murga Lxs Quitapenas¹⁸ realizó folletines con las letras de su murga que entregó de manera gratuita en la presentación que realizaba en una plaza de Buenos Aires¹⁹. Este folletín se entregó en formato desplegable, contrario al anterior que se entregaba en formato de librillo. Posee como título “El barrio se puso super” (ver imagen 5) y el nombre de la murga, además de hacer referencia a sus 30 años de trayectoria. Contiene la totalidad del repertorio cantado ese año en la calle y en escenarios porteños, incluyendo un homenaje a los 30 años y su retirada, que desarrolló sobre el final de la actuación de la murga, haciendo referencias emotivas y nostálgicas.

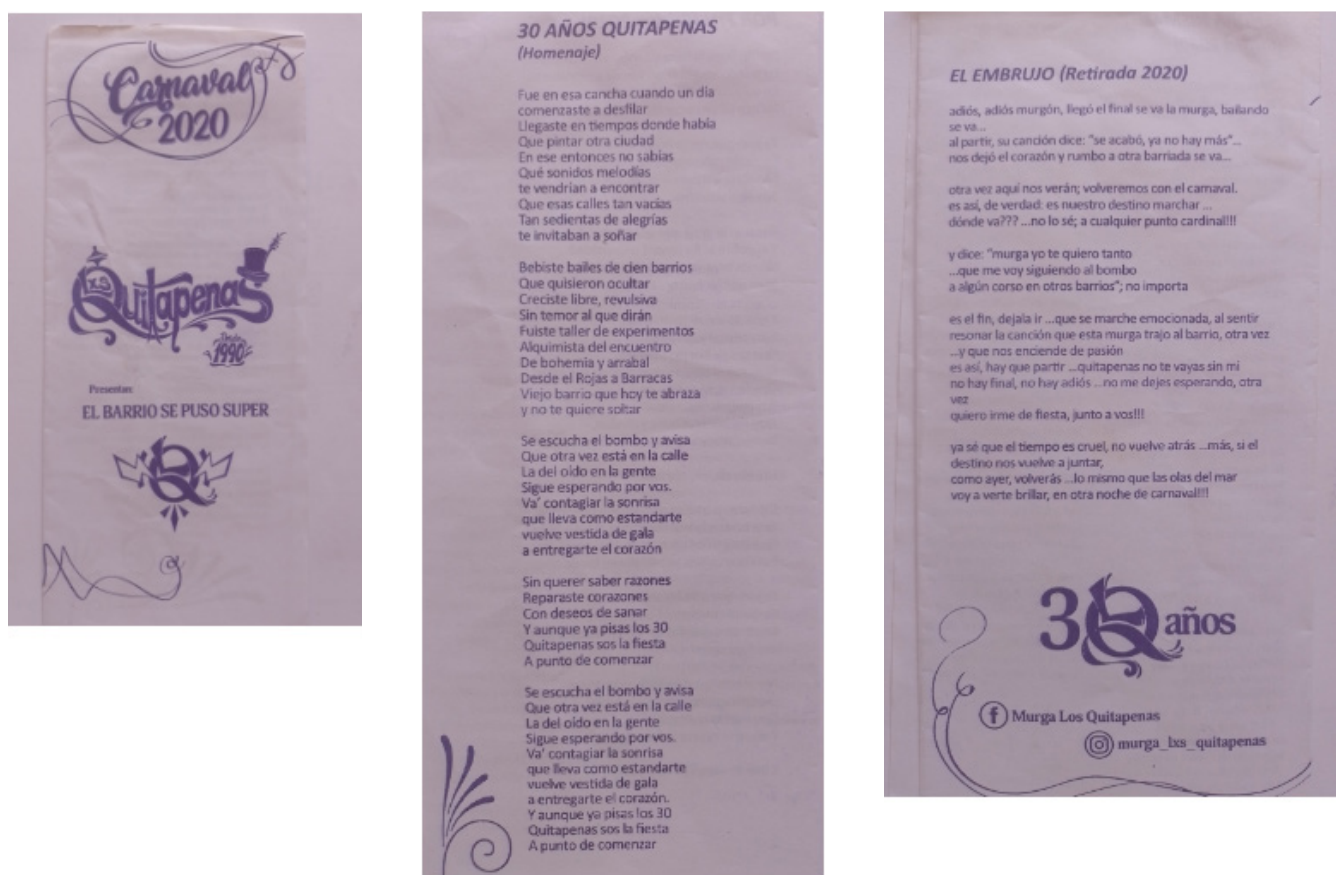


Imagen 5.

Tapa del folletín - página 2 del folletín - última página del folletín.

Fuente: archivo personal de la autora.

¹⁸ Antes denominados “Los Quitapenas” haciendo el cambio por la x en el artículo para ser inclusivos con todos los géneros participantes de la murga.

¹⁹ Documento extraído del archivo personal.

Aunque se puede considerar que este tipo de textos florecieron cuando la mayoría de las clases populares eran analfabetas, hasta el día de hoy siguen circulando como un modo de trasladar algo efímero, como un canto, a algo más tangible, como lo es el papel (incluso si este formato es considerado efímero). Como se pudo observar en los folletines anteriores, el texto se enriquece con las imágenes que acompañan las letras o a la edición en sí misma. En un ámbito como el de las murgas, donde la voz ocupa un lugar central, la circulación de textos impresos en formatos similares a la “literatura de cordel” ha sido clave para la preservación y la difusión de las letras populares.

Esta práctica, que remite a la tradición de los folletines vendidos o regalados como forma de autoconocimiento del grupo y de ofrecimiento al público, consolida el vínculo entre lo oral y lo escrito en la cultura murguera. Sin embargo, estos textos no circulaban desnudos, sino revestidos de estilos musicales diversos —como la cifra, la milonga, el tango o la zamba— que, lejos de ser asignaciones fijas, ofrecían múltiples posibilidades de combinación entre letra y melodía, resignificando cada poema en la voz y el cuerpo del intérprete.

Pero esa producción literaria iba a su encuentro con un ropaje, el del estilo, la cifra, la milonga, el tango, la zamba, y el de todos los géneros musicales en boga. En este punto no hay que olvidar que la conexión entre un poema determinado y un género musical no era fija, ni aun entre un poema y una determinada melodía, ya que un mismo texto podía ser cantado con diferentes géneros y melodías. Los poemas así musicalizados venían a exponer a sus oyentes de diferentes temáticas, diferentes registros de escritura y diferentes articulaciones de música y texto. Además, venían a su encuentro con una rúbrica que la letra escrita ignoraba: la del grano y el género de la voz. Como en todo sistema predominantemente oral, los textos podían quedar más asociados al carácter de la voz y al sexo del intérprete que a la identificación efectiva del autor, contribuyendo, por esta razón, al desvanecimiento de dicha figura en las manifestaciones populares. (García y Chicote, 2008, p. 69)

No obstante, ahora que los cantos de murga se mediatizan a través de los discos y de la tecnología digital, pueden encontrarse pequeños repertorios acompañando a la producción especialmente en los CD. De todos modos, el

lugar de encuentro preferencial entre las murgas, el público y los cantos sigue siendo el espacio del escenario, la calle y los días de carnaval. El festejo no sobrevive como tradición por sí sola, sino gracias a una comunidad que la fusiona con otras celebraciones. Esto queda arraigado en las culturas locales de cada zona, de ahí las diferencias entre pueblos, comunidades y países que aportan a los festejos su propia impronta.

Conclusiones

El aporte metodológico que orienta este trabajo proviene de una investigación doctoral en curso dedicada al análisis de la murga rioplatense entre los años 2000 y 2020, con un recorrido histórico que permite situar previamente las transformaciones en los modos de festejo del carnaval. El corpus de estudio se conforma a partir de un archivo propio integrado por materiales diversos —pliegos sueltos, folletines, registros audiovisuales y sonoros—, junto con observaciones y experiencias de campo realizadas en el Río de La Plata. La conformación de este archivo responde tanto a la asistencia a tablados, desfiles oficiales y actuaciones barriales como a la recopilación de testimonios y materiales gráficos que circulan en el ámbito murguero. Esta base empírica, sumada a una perspectiva teórica que articula estudios sobre oralidad, literatura popular y *performance*, permite situar la murga como práctica poética y social atravesada por tensiones entre tradición e innovación, y como parte de un entramado mayor que es el carnaval rioplatense en sus dimensiones históricas, políticas y culturales.

Los cambios históricos y sociales de cada región modifican considerablemente los modos de festejo. Sin embargo, en la tradicionalización, podemos encontrar significativas comparaciones con otros carnavales en donde se pone el foco en la expresión lírica como lo son el carnaval de Cádiz, el montevideano en Uruguay y el porteño en Argentina. Como especifica Chouitem (2016), la gestación, evolución y maduración depende de cada pueblo, pero encuentra sus bases en el intercambio cultural dado por el tiempo, esto genera una entidad única a la vez que reconocible y catalogable por su estructura fundacional.

Por ello podemos encontrar similitudes entre los tres carnavales portuarios, debido al intercambio cultural constante que se dio durante siglos en estas ciudades. Se tienen en cuenta también las especificidades que se han dado en cada zona para complejizar las festividades, vinculándolas con la sociedad tanto política como la del pueblo. Si bien cada carnaval toma elementos de la cultura de sus pueblos, también se puede vincular y relacionar con otros carnavales, por su cercanía geográfica, por su relevancia histórica y reconocida o por el efecto de la población migrante que trae sus propias costumbres y las pone en juego política, social y culturalmente.

En este entramado de influencias, la murga rioplatense se configura como una forma de poesía popular viva, donde la oralidad, el cuerpo, la música y el texto conviven en una manifestación artística profundamente ligada al territorio y a las transformaciones sociales. La tensión creativa entre tradición e innovación, sumada a la circulación impresa de sus letras y a la *performance* colectiva, permite no solo preservar la memoria cultural, sino también actualizarla constantemente en diálogo con nuevas generaciones. Así, la murga no solo resiste como forma de arte popular, sino que se renueva y se proyecta, manteniendo su potencia crítica, festiva y comunitaria en cada carnaval.

El canto murguero, como acto colectivo, poético y político, se convierte en una herramienta de expresión profundamente arraigada en la experiencia popular. Su capacidad para condensar problemáticas sociales, emocionales y políticas, en clave humorística o satírica, refuerza su rol como vehículo de denuncia y reflexión. En este sentido, la voz no solo comunica, sino que interpela, conmueve y moviliza. La murga, en su hibridez estructural y su plasticidad expresiva, ofrece un campo fértil para seguir explorando los cruces entre oralidad, escritura y *performance*.

La poesía popular cantada, cuando se articula con la memoria colectiva, además de preservar tradiciones, las transforma en acción y resignificación. En la murga, esa memoria se actualiza en cada presentación, cargada de sentido presente y proyección futura. Las letras no son más que testimonio, son herramienta de participación, de resistencia y de construcción de identidad cultural.

A través de la palabra dicha, impresa o cantada, la murga continúa moldeando identidades, narrando historias y celebrando la vitalidad de lo común, afirmándose como un espacio donde la cultura popular se reinventa sin perder su raíz.

Referencias

- Benítez Rojo, A. (1998). *La isla que se repite*. Editorial Casiopea.
- Boito, M. E. (2011). Algunas reflexiones sobre el carnaval. Fragmentos de dos clases introductorias al Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva (ECI-UNC). *Onteaiken*, N°12: 20-37.
- Cardozo, F. y Ramos, G. (2018). *100 veces murga. Relatos esenciales de la murga uruguaya*. Ediciones B.
- Charaudeau, P. (1995). Las emociones como efectos de discurso. *Versión. Estudios de comunicación y política*, (26), 97-118. <https://publicaciones.xoc.uam.mx/MuestraPDF.php>
- Chartier, R. (1995). *Sociedad y escritura en la sociedad moderna*. Instituto Mora.
- Chouitem, D. (2016). Cádiz, cuna de la murga uruguaya: ¿Mitificación de los orígenes? *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (32), 41-63.
- Colombres, A. (2010). *Sobre la cultura y el arte popular*. Ediciones del Sol.
- Da Matta, R. (1978). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. Fondo de Cultura Económica.
- Di Filippo, M. (2013). Ciudad, murgas y carnaval. Un análisis en torno a experiencias culturales populares urbanamente disruptivas [Trabajo final de seminario]. *Territorios urbanos y representaciones de la ciudad*, Archivos UBA, 2 - 22.
- Di Filippo, M. (2018). La corporalidad política de (y en) la fiesta. Reflexiones en torno al carnaval. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, (26), Archivos UBA, 52 - 63.
- Domínguez, M. E. (2016). Del carnaval a la música popular: transiciones en el arte murguero. *Clang*, (4).
- Frenk, M. (1991). Los espacios de la voz. *Amor y cultura en la Edad Media* Company (comp.), 9 -17.

- Frenk, M. (2006). *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. Fondo de Cultura Económica.
- Fornaro Bordolli, M. (2007). Repertorios en la murga hispanouruguaya, del letrista a la academia. *Pandora: revue d'études hispaniques*, (7), 31-48.
- García, M. y Chicote, G. (2008). *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. Editorial Edulp.
- García Gallardo, F. J. (2014). Andalucía en el carnaval, el modelo gaditano en F. García Gallardo y H. Arredondo Pérez (coords.), *Andalucía en la música: expresión de comunidad, construcción de identidad* (pp. 175-204).
- González Aktories, S. y Masera, M. (2024). *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz*. Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, UNAM.
- Martín, A. (1994). El carnaval en Buenos Aires: festejos y festejantes en *Cuadernos del instituto nacional de antropología y pensamiento latinoamericano*, vol. 15, 85 - 98.
- Martín, A. (1997). *Fiesta en la calle. Murga, carnaval e identidad en el folclore de Buenos Aires*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento latinoamericano.
- Martín, A. (2017). Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires. *MEMORIAS, revista digital de historia y arqueología desde el Caribe colombiano*, (32), 200- 228.
- Mongin, O. (2005). *La Condición Urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Editorial Paidós.
- Páramo Fernández-Llames, M. L. (2017). *El carnaval de las coplas, un arte de Cádiz*. Izana editores.
- Prat Ferrer, J. J. (2010). Oralidad y oratura en *Actas de Literatura Popular. Simposio sobre literatura popular*. Fundación Joaquín Díaz, pp. 15 - 30.
- Remedi, G. (1996). *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Ediciones Trilce.
- Romero, C. (2006). *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*. Ediciones Ciccus.
- Sacaluga Rodríguez, I. y Pérez García, Á. (coords.). (2017). *El Carnaval de*

Cádiz. *De las coplas a la industria cultural*. Editorial UCA.

Sanchez Romeralo, A. (1990). La edición del texto oral en Noguera Guirao, Jauralde Pou y Reyes (coords.) *La edición de los textos* (pp. 69-77). Tamesis Book Limited.

Trapero, M. (1996). *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria.

Trapero, M. (coord.). (2001). *Décima. Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Cámara Municipal de Évora.

Links de acceso a los poemas y folletines de Anáforas

<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/46679>

<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>