



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL

DOCTORADO: MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

Mención Internacional

IL BOMBO CON PLATILLO PORTEÑO.
SUONI, SPAZI E IDENTITÀ MUSICALE DI UNO STRUMENTO URBANO

EL BOMBO CON PLATILLO PORTEÑO.
SONIDOS, ESPACIOS E IDENTIDAD MUSICAL DE UN INSTRUMENTO URBANO.

Presentada por Salvatore Rossano
para optar al grado de doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Prof. Enrique Cámara de Landa

2015



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y
CORPORAL**

DOCTORADO: MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

Mención Internacional

IL BOMBO CON PLATILLO PORTEÑO.

SUONI, SPAZI E IDENTITÀ MUSICALE DI UNO STRUMENTO URBANO

EL BOMBO CON PLATILLO PORTEÑO.

**SONIDOS, ESPACIOS E IDENTIDAD MUSICAL DE UN INSTRUMENTO
URBANO**

Presentada por Salvatore Rossano

RIASSUNTO

IL BOMBO CON PLATILLO PORTEÑO.

SUONI, SPAZI E IDENTITÀ MUSICALE DI UNO STRUMENTO URBANO

Il *bombo con platillo* del carnevale porteño è stato nel corso del tempo protagonista in determinate dinamiche sociali ed indentitarie della città di Buenos Aires. La sua partecipazione nella conformazione di memorie condivise nella metropoli argentina risale ai primi decenni del secolo passato, quando lo strumento si afferma tra i gruppi di carnevale di matrice ispanica chiamati *murga*. Prossimo al *bombo y platillo* del sud della Spagna e degli strumenti doppi usati nei circhi e nelle bande lo strumento americano seguirà un percorso a sé conservando, in qualche modo, i caratteri della coppia grancassa/piatti. Pur considerando le dinamiche di cambiamento storiche e socio economiche dell'Argentina, ancora oggi, infatti, il *bombo de murga* sembrerebbe incarnare il grottesco del circo, la funzione di richiamo tipica dell'imbonimento pubblicitario di inizio '900, la marzialità delle bande musicali.

Solo da 30 anni a questa parte lo strumento ha raggiunto una massima visibilità. Suonato nelle nuove *murga*, accompagna il loro processo di diffusione massiva. Esse divengono onnipresenti in molti spazi di aggregazione, convertendosi in collettivi organizzati eterogeneamente e spesso di grandi dimensioni. Con il motto "*todo el año es carnaval*", difatti, divengono non solo l'espressione massima della festa ma anche centri di socialità artistica popolare costantemente attivi nel territorio. Il carnevale allora, perdendo in parte il suo riferimento temporale, diviene un vero e proprio modo di vivere per i tanti *murgueros*. Gli organici percussivi si ampliano, i suonatori ed i ballerini praticano e si esibiscono durante tutto l'anno. Il *bombo* assume rapidamente importanza nello spazio sonoro urbano, divenendo centrale in particolari riti urbani, imbracciato non solo dalle *murga*, ma anche negli stadi di calcio e le proteste di piazza. È lui che ordina lo spazio ed il movimento dei corpi nel *campo* ormai allargato del carnevale. Convertendosi in elemento indispensabile nell'articolazione di *performances* culturali contemporanee, sembra capace di mettere ordine nel caos semiotico e politico della città.

RESUMEN

EL BOMBO CON PLATILLO PORTEÑO.

SONIDOS, ESPACIOS E IDENTIDAD MUSICAL DE UN INSTRUMENTO URBANO

El *bombo con platillo* del carnaval porteño ha sido protagonista en el tiempo de determinadas dinámicas sociales e indentitarias de la ciudad de Buenos Aires. Su participación en la conformación de memorias compartidas en la metrópolis argentina se remonta a las primeras décadas del siglo pasado, cuando el instrumento se afirma entre los conjuntos de carnaval de matriz hispana llamados murga. Cercano al *bombo y platillo* del sur de España y a los instrumentos dobles utilizados en los circos y en las bandas de música, el instrumento americano seguirá un recorrido único, conservando, de alguna manera, algunas características de la pareja instrumental bombo/platos. Aun considerando los procesos de cambio históricos y socio económicos de la Argentina, el *bombo de murga* parece conservar todavía hoy lo grotesco del circo, la función de sonido de llamada típico de los anuncios publicitarios callejeros de principios del 1900 y la marcialidad de las bandas de música.

Desde hace 30 años ha obtenido una gran visibilidad. Interpretado en las nuevas murgas, acompaña su danza y su proceso de difusión masiva. Éstas se vuelven omnipresentes en varios espacios de agregación, convirtiéndose en colectivos organizados de modo heterogéneo, que son, a menudo, de grandes dimensiones. Bajo el lema “todo el año es carnaval”, en efecto, se convierten en la expresión máxima de la fiesta y también en centros de socialización artística popular constantemente activos en el territorio. El carnaval, entonces, perdiendo en parte su referencia temporal, representa hoy un verdadero “estilo de vida” para los murgueros. Los *ensambles* de percusión se amplían, los músicos y los bailarines practican durante todo el año. El bombo asume rápidamente importancia en el espacio sonoro urbano, tomando un papel central en particulares ritos urbanos, tocado no sólo por las murgas, sino también en las canchas de fútbol y las marchas de plaza. Es el que ordena el espacio y el movimiento de los cuerpos en el *campo* ya expandido del carnaval. Convirtiéndose en un elemento indispensable en la articulación de *performances* culturales contemporáneas, parece poner orden en el caos semiótico y político de la ciudad.

INDICE

Ringraziamenti	10
Introduzione	15
Oggetto di studio e tema della ricerca	15
Alcuni appunti metodologici e terminologici	16
Cornice teorica	20
<i>Estado de la cuestión</i>	23

CAPITOLO 1- IL *BOMBO CON PLATILLO*: IPOTESI STORIOGRAFICHE E SUA AFFERMAZIONE NELLA CITTA DI BUENOS AIRES

Introduzione	33
<i>Introducción</i>	34
1.1 La grancassa ed i piatti, cenni storiografici	35
1.2 La grancassa ed i piatti nelle piazze europee	39
1.3 La grancassa ed i piatti nelle piazze e americane	44
1.4 La grancassa ed i piatti nel circo	49
1.5 La coppia strumentale nel Rio de la Plata	57
1.5.1 L'universo bandistico	58
1.5.2 Gli spettacoli itineranti (circhi, imbonitori, bandelle)	61
1.5.3 La festa	69
Conclusioni	72
<i>Conclusiones</i>	73

CAPITOLO 2 - IL *BOMBO*, IL CARNEVALE E LA *MURGA*.

Introduzione	76
<i>Introducción</i>	77
2.1 Appunti per una storia del carnevale <i>porteño</i>	78
2.1.1 Il periodo coloniale ed il <i>Virreinato del Río de la Plata</i>	79
2.1.2 1810-1900	92

2.1.3 Il nuovo secolo	104
2.1.4 <i>Llegó la murga</i> (1900-1920).	105
2.1.5 A suon di <i>bombo</i> : i “ <i>Centro Murga</i> ” (1930-50)	114
2.1.6 Gli anni settanta	120
2.2 <i>La murga</i> oggi: una tradizione in movimento	121
2.2.1 <i>Murgas de taller</i>	122
2.2.2 <i>M.U.R.G.A.S.</i>	125
2.2.3 <i>Patrimonio ciudadano</i>	126
2.2.4 <i>Murgas independientes</i>	130
2.2.5 Carnevale “murgocentrico”	135
Il <i>bombo con platillo</i> , o l’ “eroe” del carnevale moderno: conclusioni	140
<i>El bombo con platillo, o el héroe del carnaval moderno: conclusiones</i>	142

CAPITOLO 3 - TECNICHE DI COSTRUZIONE: IL *BOMBO* E IL *PLATILLO*

Introduzione	146
<i>Introducción</i>	147
3.1 L’impresa familiare Nuciforo: una tradizione che resiste alle crisi	148
3.1.1 Dal post dittatura al “ <i>corralito</i> ”	151
3.1.2 L’epoca dei Kirchner (2003-2010)	157
3.2 Tecniche di costruzione del <i>bombo</i> dal passato ed oggi	159
3.2.1 Tecniche di costruzione fino agli anni ’80	159
3.2.2 Gli anni ’80	162
3.3 Descrizione morfologica dello strumento	169
3.4 - I <i>platillos</i> : caratteristiche e morfologia	171
3.4.1- Tecniche di realizzazione	178
3.5 La decorazione dello strumento: <i>fileteado</i> , adesivi e colore come distintivo di identità	182
Conclusioni	192
<i>Conclusiones</i>	193

CAPITOLO 4 - CONTESTI DI UTILIZZO E SIMBOLOGIA

Introduzione	195
--------------	-----

<i>Introducción</i>	195
4.1 <i>Bombos de Buenos Aires</i>	196
4.1.1 <i>Bombo y política</i>	199
4.1.2 <i>Bombo, fútbol, barrio y murga</i>	218
4.1.3 <i>Canti de cancha e canti de colectivo</i>	225
4. 2 <i>Bombos de negros: tra orgoglio, invisibilità, stigma e rumore</i>	231
Conclusioni	236
<i>Conclusiones</i>	237

CAPITOLO 5 - IL BATTITO DEL CARNEVALE: TRASMISSIONE MUSICALE, PERFORMANCE E TECNICHE ESECUTIVE DEL BOMBO DE MURGA

Introduzione	240
<i>Introducción</i>	240
5.1 Trasmissione musicale o <i>aprender mirando</i>	241
5.2 Elementi basilici dell'interpretazione del <i>bombo con platillo</i>	252
5.3 Lo spettacolo della <i>murga</i>	255
5.3.1 Il regolamento	257
5.3.2 <i>El desfile</i> , due esempi a confronto	259
5.3.3 <i>El escenario</i>	268
5. 4 Dinamiche dei processi di cambiamento negli organici strumentali	271
5.5 Osservazioni ed esempi comparativi di alcune strutture ritmiche nelle <i>murga</i> della città	275
5.5.1 I ritmi condivisi	277
5.5.2 I ritmi di <i>desfile</i>	282
5.5.3 Ascolto emico e ascolto etico, uno sguardo ai principi di variazione	291
Conclusioni	297
<i>Conclusiones</i>	298
CONCLUSIONI FINALI	301
<i>CONCLUSIONES FINALES</i>	310
BIBLIOGRAFIA	321
FILMOGRAFIA	370

RINGRAZIAMENTI

Nel corso della realizzazione di questa tesi dottorale ho ricevuto aiuto da lista molto estesa di persone ed entità. Sicuramente peccherò di incompletezza, ma son certo che chi non vedrà il suo nome apparire tra queste linee comprenderà, scusandomi, la mia dimenticanza. Di alcuni non ricordo neanche il nome, sia per la brevità dell'incontro, sia per non averlo mai saputo. Anche a questi va il mio ringraziamento, giacché molte delle informazioni che ho ricevuto sono giunte da loro, volontari o involontari partecipi di questo cammino di ricerca.

Ringrazio sentitamente gli interpreti del carnevale, amici ed artisti e studiosi che han condiviso appassionatamente con me la propria esperienza del mondo della festa di Buenos Aires. In molti mi hanno dato il cuore, aperto la porta delle loro case, insegnandomi l'importanza della condivisione e fornendomi indicazioni di gran valore. Senza di loro questa ricerca non avrebbe senso e non potrebbe essere stata realizzata.

Ringrazio in particolar modo Miguel "el Pelado" Avila, esperto *murguero*, onnipresente compagno di ricerca, instancabile pensatore e affabulatore. Grazie a lui sono riuscito a entrare a contatto con *murgas* di diverso genere in quasi tutti i quartieri della città e anche in provincia. Allo stesso modo ringrazio Marcelo Fucchi, caparbio e carismatico protagonista della nuova *murga*, strenuo lottatore per diritti civili dei più umili e grande amico e ballerino.

Una menzione speciale meritano poi i grandi interpreti di *bombo con platillo* che ho incontrato nel corso della ricerca: Tete Aguirre (*el rey del bombo*), Alejandro Caraballo, Zelmar Garín, Yuk Cappagli, Tato Serrano, Pata Corbani, Gastón Gamboa, Abel Giménez, Ariel Poggi, Juan Brusse, Maxi Sahonero.

Un ringraziamento va anche agli artisti e studiosi argentini con i quali ho avuto l'onore di condividere il palco e instaurare interessanti dibattiti: Coco Romero, Ariel Prat, Enrique Noviello e il grande Juan Carlos Cáceres: anche se non più tra noi Juan Carlos resterà sempre nella memoria di chi lo ha conosciuto, ascoltato ed apprezzato.

Allo stesso modo ringrazio i gruppi di *murga* che mi hanno permesso far parte dei loro spettacoli, aiutandomi a comprendere dal di dentro la "mistica" del carnevale: "*Los Verdes de Monserrat*", "*Atrevidos por Costumbre*", "*Los Linyeras de la Boca*".

Ringrazio la Professoressa Alicia Martín per l'accoglienza, i consigli e le profonde riflessioni teoriche sull'intricato mondo della festa urbana. Un apprezzamento speciale va ai componenti del suo pioniere gruppo di ricerca sul carnevale dell'Istituto di *Antropología y Pensamiento Latinoamericano* dell'Università di Buenos Aires, in particolare al Dott. Hernán Morel e la Dott. Analía Canale, il quale lavoro mi è stato di grande ispirazione.

In ordine sparso ringrazio per le informazioni, il supporto e il calore datomi nella ricerca sul campo Luciana Vainer, Ruben Espiño (*el Gallego*), Daniel Laham, Diego Robacio, Patricia Notaristefano, Jesús Pascual, Facundo Carmán, Vito Cafici, Gustavo Lishi, Maxi Failla, Juan Ruggeri, le *murga* "Los Bohemios de Lugano", "Los Amantes de la Boca", "Los Inundados de la Boca", "Los Fantoques de Lugano", "Los Soñadores de Villa Bosh", "Pasión Quemera", "Los Cometas de Boedo", "Los Chiflados de Boedo", "Los Atrevidos por Costumbre", "Cachengue y Sudor", "Los Habitués", "La Gloriosa de Boedo", "Los Reyes del Movimiento", "Momo Ashanti".

Non posso poi omettere di ringraziare Sonia Roa per avermi fatto scoprire il mondo della *murga porteña* ed ispirato come interprete e ricercatore. Anche se le nostre vite hanno preso strade diverse non dimentico le esperienze vissute insieme negli anni della formazione della prima *murga* italiana (la "Murga Sin Permiso"). Queste esperienze hanno portato in Italia, in un susseguirsi inarrestabile di eventi, alla formazione di moltissimi altri gruppi che, tra le altre cose, hanno stimolato la produzione accademica sul carnevale rioplatense nel Paese e donato un nuovo modo di fare festa, arte e protesta a tanti giovani italiani e non.

Questa tesi è stata possibile grazie ad una borsa di studio (*Beca de Formación de Profesorado Universitario*) concessami del Ministero di Educazione e Scienza spagnolo. La borsa nel periodo tra il 2007 ed il 2011 ha finanziato la ricerca in Spagna, così come le residenze di studio in Argentina ed Italia, rispettivamente presso l'Università di Buenos Aires e l'Università di Bologna.

Ringrazio l'Università di Valladolid per l'aiuto economico datomi per la partecipazione a congressi all'estero e la possibilità di migliorarmi come ricercatore e docente. A questo centro di studi appartengono i miei colleghi del Dipartimento di Storia e Scienze della Musica che nel corso degli anni mi hanno incentivato ed aiutato in qualche modo nella stesura di questo lavoro, i quali ringrazio calorosamente: Soterraña Aguirre Rincón, María Victoria Cavia

Naya, Mikel Díaz-Emparanza, Ignacio Nieto Miguel, Águeda Pedrero Encabo, Jon Peruarena Arregui, Grazia Portoghesi Tuzi, Susana Moreno Fernández, Edson Zampranha, Carlos Villar Taboada, Ivan Iglesias e, in special modo, María Antonia Virgili Blanquet.

Menzione a parte meritano Matias Isolabella, Raquel Giménez, colleghi ed amici con i quali ho condiviso indimenticabili esperienze, ricerche e discussioni in questi anni di crescita professionale ed umana.

Un ringraziamento speciale va al mio direttore di tesi per la sua estrema disponibilità, appoggio e fiducia incondizionati. Enrique Cámara de Landa ha saputo guidarmi come maestro ed amico nel corso degli anni, spronandomi ad andare avanti nella selva oscura del processo di scrittura con saggi suggerimenti, attente revisioni e calorosi sorrisi.

Ringrazio poi la mia famiglia ed amici per avermi accompagnato con la certezza (o speranza) che finalmente sarei riuscito a culminare questo lavoro, essi sono stati sempre presenti in caso di necessità o appoggio morale.

Concludo questa lista con il ringraziamento più sentito alle persone più importanti della mia vita: ai miei genitori per essermi stati accanto sempre e comunque, rendendomi libero (spesso loro malgrado) di scegliere i percorsi meno convenzionali; a Hayley, compagna di ogni giorno, per avermi regalato il tempo anche quando non c'era, amore ed attenzione e felicità in ogni istante di questi ultimi 8 anni.

*...si compartís mi deseo
animate que hay lugar
y subite que te llevo
a un baile de carnaval
nuestro bombo enamorado
late como un corazón
¿somos todos los que estamos?
¡qué comience la función!*

(José Manuel Prieto: “Murga milongueada”)

INTRODUZIONE

Oggetto di studio e tema della ricerca

Questa ricerca si concentra sullo strumento principale dei gruppi di carnevale (le *murga*) di Buenos Aires: il *bombo con platillo*. Tra i suoi interpreti è conosciuto anche come *bombo*, *bombo de murga*, *bombo porteño*, *bombo con platillo porteño*. Esso è uno strumento doppio, composto da una grancassa bipelle e dei piatti di piccole dimensioni, fissate sul suo fusto. Presente nella capitale argentina all'incirca dagli anni '40 del secolo scorso, negli ultimi anni si è affermato con forza, trasformandosi morfologicamente e diffondendosi in tutto il Paese e oltre i confini nazionali.

L'ipotesi di questo lavoro è che il *bombo* sia stato centrale nei processi dinamici di strutturazione sociale ed identitaria nella capitale argentina, incidendo nella conformazione di memorie condivise (Halbwachs 1950, Taylor 2003) spesso conflittuali.

Uno degli obiettivi principali è definire in che modo il *bombo* abbia fatto parte del paesaggio sonoro urbano, sia nel passato che nel presente, e come abbia generato intorno a sé pratiche simboliche e comportamenti di socializzazione musicale e corporale. Lo studio nasce da due necessità: in primo luogo quella di inserire nel panorama organologico argentino questo strumento, partendo dall'ipotesi che, nonostante esistano tamburi doppi simili, il *bombo con platillo* ha caratteristiche proprie. In secondo luogo, risponde alla volontà di riflettere sulla sua capacità di essere ubiquo e allo stesso tempo invisibile. Presente nella vita quotidiana della città in modo trasversale e ormai massivo, spesso fu ignorato e denigrato da una buona parte della società. La domanda che mi sono posto ripetutamente al principio è la seguente: perché, per alcuni, lo strumento è una passione inesplicabile, un compagno inseparabile, mentre per altri è a malapena considerato uno strumento musicale? Queste riflessioni sono scaturite dalle costanti manifestazioni di perplessità delle persone esterne al campo del carnevale porteño riguardo al mio interesse accademico sul *bombo con platillo*. Durante gli anni di ricerca, infatti, mi sono spesso trovato nella situazione di imbarazzo di fronte a gente che mi suggeriva di studiare manifestazioni a loro avviso più "interessanti" (la *murga* dell'Uruguay, il carnevale di Jujuy o quello di Gualeguaychú...).

In questa tesi mi propongo dunque di individuare i processi non lineari della sua storia, il suo

cambiamento morfologico (cap. 1 e 3), il suo inserimento in diversi spazi rituali (cap. 2 e 4) e le caratteristiche e le dinamiche legate alla sua interpretazione (cap. 4 e 5).

Ricordo qui che, per aderire alle norme del dottorato internazionale, alcune parti della tesi sono redatte in italiano mentre altre in spagnolo. Le sezioni in castigliano sono:

- il paragrafo *Estado de la cuestión*;
- le premesse e conclusioni di ogni capitolo (bilingui);
- I paragrafi 4.1, 4.1.1 e 4.1.2. del capitolo 4;
- Le conclusioni (bilingui).

Ho poi scelto, forse a scapito di una lettura più scorrevole, di non tradurre le citazioni da altri autori per restare in linea con lo stile poliglotta di questo lavoro.

Alcuni appunti metodologici e terminologici

Nella prima parte del mio cammino di ricerca ho cercato di individuare la metodologia più adeguata per intraprendere lo studio diacronico, così come di scegliere il modo più appropriato per la classificazione tassonomica dello strumento argentino ed inserirlo correttamente in un contesto più ampio.

Ho creduto dunque rilevante osservare in primo luogo come lo strumento abbia affrontato, insieme ai propri costruttori ed interpreti, un cammino organico non alieno a dinamiche sociali, storiche e contestuali (cap. 1 e 3).

Come i recenti studi organologici (DeVale 1990, Bates 2012) hanno segnalato, è significativo riconoscere come gli strumenti si convertano in portatori di significati culturali cangianti e quali siano i processi, quasi mai lineari, che conducono alla loro ri-contestualizzazione e/o ri-funzionalizzazione. D'altro canto come ricorda Margaret Kartomi (1981: 287), l'organologia ha appreso da tempo a non concentrarsi eccessivamente sugli sviluppi strutturali, tecnologici o ergonomici degli strumenti musicali, considerando di maggiore interesse la riflessione sulle culture musicali viventi nelle quali gli strumenti sono usati. A riguardo, sia l'antropologia che l'etnomusicologia hanno dato un apporto fondamentale alla scienza organologica, suggerendole come allargare lo sguardo verso l'oggetto sonoro in modo di valutare le relazioni tra di esso e tutto ciò che lo circonda. L'organologia contemporanea non può dunque esimersi dal rispondere alle questioni basilari che ci pone da tempo l'etnomusicologia:

quando, come, dove, perché, da chi e per chi si suona? (Herndon e McLeod 1983). Come commenta giustamente Febo Guizzi,

Se si può (...) muovere una critica agli studi organologici praticati in gran parte del versante storico-musicale della disciplina, è proprio quello di non sapersi staccare dall'attenzione per l'oggetto in sé, quando la ricerca si pone il problema delle relazioni tra l'oggetto e l'altro da sé, di non voler andare oltre la considerazione filologica del rapporto tra lo strumento e le fonti scritte, spesso sopravvalutate nella loro capacità di fornire la chiave della comprensione dei fenomeni (...) (Guizzi 2002: XXII).

La considerazione di aspetti morfologici, iconografici, la diffusione dello strumento o l'individuazione di contesti di utilizzo ed interpreti "lontani nel tempo", è qualcosa che però considero molto utile anche quando si propongono, come in questo caso, i risultati di una ricerca su uno strumento musicale osservato in un periodo recente. Già Shaeffner ([1936] 1978: 393) ricordava, ad esempio, come la distribuzione o la denominazione degli strumenti "possono fornire dati essenziali per ricostruire, su un piano sincronico e diacronico, un quadro delle relazioni tra differenti culture musicali". Per quanto difficoltosa e parziale questa parte della ricerca possa risultare, considero che abbia aiutato a porre in luce alcuni dati pertinenti (Cap. 1).

L'iniziale consulta di dizionari e studi specifici (o relazionati) e la ricerca storiografica generale hanno presentato dei problemi, provocando una serie di riflessioni.

Il primo passo ha condotto alla constatazione della inesistenza della voce *bombo con platillo* nei dizionari specializzati (in lingua inglese, italiana o spagnola) come anche in altri tipi di dizionari. Non potendo ottenere nessun riferimento storiografico specifico mi sono rifatto alla voce *bombo* (o *bass drum/grancassa* [cassa, gran cassa]) e più genericamente alla voce *percusiones* (*percussions/drum-drumkit*/percussioni). In aggiunta ho dovuto considerare la voce *cimbalos* (*cymbals-cymbala*/ cembali-piatti) come la più generale *idiófonos* (*idiophones*/ idiofoni).

Il secondo passo ha implicato l'estrazione d'informazioni da fonti bibliografiche riguardanti generi musicali (riti, insiemi strumentali) in determinate aree nelle quali si è riconosciuto l'uso della coppia strumentale grancassa/piatti suonata da un solo interprete o da due (consultando ad esempio le voci: *Jannisary music*, *Military band*, *Circus band* nelle varie lingue). Successivamente, come specifico in seguito nello stato della questione, mi sono rivolto ad una serie di fonti (dirette ed indirette) riguardanti contesti di uso dello strumento

argentino.

A questo punto il panorama è divenuto molto esteso, giacché la diffusione di questa tipologia di strumento è stata, a dir poco, ampia. In questo processo si è giunti alla raccolta di numerose informazioni, ovviamente parziali e a volte incomplete, su strumenti presi singolarmente, informazioni senza dubbio utili ai fini della ricerca ma che pongono, in principio, dinanzi a due riflessioni:

- non esiste ancora una ricerca approfondita sulla diffusione e varietà della coppia strumentale nel mondo.
- non esiste nessuno strumento *uguale* all'oggetto di studio nel resto del mondo.

Ovviamente non si può pretendere che si siano studiati in profondità (o almeno descritti) tutti gli strumenti esistenti, ma considero che una definizione del genere sia quantomeno discutibile:

*The combination of cymbals with bass drum (one performer) as a measure of economy is very largely obsolete. However, the effect produced by a player striking a cymbal fixed to the bass drum with a held cymbal simultaneously with a stroke on a bass drum is effective, particularly in the military band and when requested for a particular reason (as by Mahler in his First Symphony: *Türkische Becken and grosse Trommel*; and by Stravinsky in *Petrushka*, 1910–11 rev. 1946) (Blades, Holland 2001: 803. Il neretto è mio).*

Queste affermazioni speculano su dati non oggettivi e comunque parziali; chiaramente riferite all'impiego dell'associazione strumentale in ambito "colto", occultano le numerose tradizioni musicali e gli organici strumentali che hanno utilizzato e continuano ad utilizzare lo strumento doppio, interpretandolo in una gran varietà di modi¹. Una dichiarazione del genere postula inoltre che gli organici strumentali abbiano adoperato o utilizzino lo strumento composto esclusivamente come una misura economica. Seppure sia plausibile ipotizzare che questo possa essere stato uno dei motivi che abbia indotto ad un uso composto, certamente non può

¹Il modo di intendere lo strumento composto come una semplice variazione della grancassa sola è rappresentativo di una corrente dell'organologia, legata ad un lato strettamente filologico, risultato dei modelli tassonomici orientati alla catalogazione museale come quelli di Mahillon o di Hornobostel-Sachs (1914). Questi sistemi universalisti o *observer imposed systems*, come li definisce Kartomi (1981: 298) non tengono in conto, tra le altre cose, delle variabili *emic* di particolari strumenti, delle concezioni native (i cosiddetti *culture emerging schemes*, Kartomi 1981: 298), dei particolari aspetti morfologici, ergonomici, biologici, etnografici, antropologici, sociologici e acustici dello strumento nel suo determinato spazio sonoro.

rappresentare una regola. Supponendo che in qualche caso lo sia stato, ciò avrà condotto sicuramente allo sviluppo di tecniche esecutive proprie, significazioni e funzioni differenti. Come si discuterà in questa tesi, varie tradizioni musicali spesso legate al folklore urbano, utilizzeranno unicamente lo strumento composto, impiegando il piatto fisso al corpo della grancassa non solo in forma accessoria.

Anche Stobart occulta la presenza di strumenti doppi nel mondo ispano, quando nella voce *bombo* nel New Grove dichiara:

Onomatopoeic and generic name for various forms of large, double-headed frame drums (see Drum, 1,2 (vi) of Spain, Portugal and South America. Two main types of construction are common: (a) large diameter heads (e.g. 50–70 cm) and a relatively shallow body, such as the military or orchestral bass drum, where the skins are secured and tensioned using cords connected to wooden hoops (see illustration), and a long cylindrical body (e.g. 50–70 cm) and (b) small diameter heads, such as the Argentine bombo of Pan-Andean urban folklore ensembles, with or without cords and hoops for tensioning the skins. (Stobart 2001: 843)².

In questo dizionario, oltretutto, egli fa riferimento specifico all'Argentina:

Both large diameter and cylindrical forms are found in Argentina, the former referred to as bombo chato and the latter as bombo tubular. A further conical shaped instrument, of probable African origin, is also played in Argentina for the dance form candombe. Unlike other forms of bombo, which are usually played standing, walking or seated (see illustration), the player sits astride the instrument which he plays with his hands or two small sticks. Bombo playing techniques vary widely and hard sticks or soft headed beaters may be used (sometimes in combination with a hand) to strike various parts of the skin or shell (idem).

Questa definizione sarà a grandi linee seguita dall'organologia argentina la quale anch'essa dunque non considererà rilevante evidenziare la presenza del *bombo con platillo porteño* nel proprio territorio (cfr. cap. 1).

In questo studio ho ritenuto dunque opportuno colmare una lacuna presente nelle principali pubblicazioni internazionali, cercando di contribuire allo studio di uno strumento in genere poco analizzato.

² Rispetto a questo tipo de tamburo afrodiscendente segnalo che Stobart dà una erronea descrizione della sua tecnica esecutiva. In effetti, una delle principali caratteristiche di questo strumento risiede nell'essere interpretato non da uno ma da una coppia di suonatori, che, seduti su di esso, percuotono ognuno una pelle.

Ho considerato il *bombo con platillo* fondamentalmente come:

- uno strumento composto nel quale i due elementi che lo costituiscono sono inseparabili ed interdipendenti.
- Uno strumento distinto dalla grancassa sola (chiamata in Argentina allo stesso modo [*bombo*]).
- Uno strumento argentino.

Cornice teorica

Il lavoro che si presenta è il frutto di quasi quindici anni di osservazione (diretta e a distanza) del campo del carnevale *porteño*, oltre che dell'apprendimento dello strumento in analisi e la partecipazione diretta alle pratiche festive in Argentina ed in Italia. Le mie interpretazioni derivano dunque da diversi momenti della ricerca e non pochi ripensamenti teorici e metodologici sul mio ruolo sul campo, il tipo di etnografia da realizzare o di analisi teorica-critica alla quale ispirarsi. Questa ricerca è parte della mia vita, in un percorso di assimilazione culturale (ovviamente parziale) iniziato nel 1997 con il mio primo viaggio in America Latina. Questo cammino è continuato in un succedersi di esperienze sentimentali, accademiche ed artistiche, le quali mi hanno permesso di addentrarmi nella cultura argentina e scoprire i molti strati della sua identità e della sua complessa rete di processi sociali, musicali, linguistici e politici.

La lettura illuminante di Edoardo Galeano, Borges, Arlt, Cortazar, Benedetti, Soriano (...), la visione di film (da *Tango* di Luis José Moglia Barth o i corti di Morera con il grande Gardel, alle pellicole di Solanas, Sorín, Agresti, Subiela, Burman...), l'ascolto e la comprensione del tango, il rock *nacional* e la musica popolare urbana in genere, le tante chiacchiere amichevoli e accalorate intorno ad un *asado* o con un mate in mano, le suonate e conversazioni con grandi interpreti come Ariel Prat e Juan Carlos Cáceres, l'esperienza della *murga* italiana, la rabbia sincera contro la *dictadura*, le risate davanti ad un programma di Capussotto, sono state accompagnate dalle letture di storia (Romero J.A. 1946, Romero L.A. 1994, Scobie 1974, 1977), teoria e storia del *barrio* (Gravano 2003, 2005, Scobie 1977), categorie razziali (Gruber 1999, Frigério 2006), peronismo (James 1990, Torre 1989, Luna, Germani 1962), *fútbol* (Archetti 1987 e 2003; Alabarces 2004 e 2006), musica urbana (Torres Alvarado 1999,

Alabarces 1993 e 2008, Vila 2012, Pujol 2005 e 2013).

Questa lista non è certo esaustiva ma serve a dare un'idea della serie di esperienze, anche corporali, vissute in parallelo al lavoro etnografico di campo e descrizione densa (Geertz 1973) che, in questo caso, preferisco descrivere come "partecipazione densa". Questo approccio che può sembrare generalizzante mi ha comunque dato una visione, sicuramente parziale ma relativamente profonda, della cultura di un paese a me lontano. Per colmare questa distanza culturale e avvicinarmi alla cultura musicale legata al *bombo con platillo* ho seguito, al principio non coscientemente, i suggerimenti di Hood (1960). Come noto, egli fu il primo a rimarcare l'importanza della bi-musicalità dell'etnomusicologo nella ricerca e l'interpretazione musicale. In questo caso, la teoria ha confermato una sensazione generata nella pratica e nel dialogo musicale con gli interpreti, spesso condito da errori di interpretazione che evidenziavano la mia scarsa comprensione iniziale della tecnica strumentale. Il mio stato di *outsider* mi ha comunque aiutato, soprattutto nei momenti nei quali percepivo che le mie assunzioni divenivano troppo chiare. L'etnografia riflessiva in questo caso mi è stata utile per analizzare criticamente la mia posizione nel campo, sperimentando, nel secondo viaggio di studio (2008) anche un tipo di ricerca collaborativa con i miei informanti (ormai amici), influenzato dalle letture di *Shadows in the Field* Bartz e Cooley oltre che di Clifford (1983, 1986, 1995) o Marcus e Fisher (1986). In seguito a questa esperienza decisi però, nel terzo viaggio (2010), di cambiare approccio. Nel viaggio precedente avevo difatti già stabilito delle amicizie forti e spesso ero accompagnato da qualcuno, entrando anche in ambiti nei quali altrimenti non avrei avuto accesso. Se da un lato queste esperienze furono rivelatorie, sentii che la loro presenza continua stava influenzando la mia percezione del campo. Le loro interpretazioni da *insider* penetrarono fortemente nel mio modo di intenderlo, tanto da indurmi a pensare di aver raggiunto delle certezze. Al mio ritorno in Spagna notai invece che nelle interviste mancavano risposte ad alcune domande fondamentali, avendole probabilmente date per scontate. L'ultimo viaggio fu perciò più solitario e riflessivo, tornando a questioni iniziali ed ai loro processi di cambiamento durante la mia esperienza personale.

Ho deciso, in un certo modo, di perdere la paura della mia autorità sul campo e assumere criticamente la mia soggettività nel processo di scrittura. Seppur considerando le voci dei miei amici, decisi di discutere con loro solo i risultati. Il testo etnografico spesso sarà volutamente descrittivo e le interpretazioni nasceranno da un insieme di fattori legati anche ad un percorso teoretico che resta, anche quello, personale.

La filosofia post strutturalista aveva intanto marcato il mio pensiero (Foucault, Barthes, Deleuze, Bhabba, de Certeau) come anche le teorie sull'*embodiment* (Bourdieu, Latour, Varela, Taylor) e della *performance culturale* (Alexander). In questa visione della società, le pratiche simboliche, corporali ed identitarie, oltre ad essere effetto di una struttura socio economica e culturale, si conformano dinamicamente attraverso le relazioni sociali, così importanti in un contesto dove la suddivisione societaria per classi è una prassi discorsiva comune ed accettata. La visione di Diana Taylor (2003), concentrata sulla *performance culturale* nelle Americhe, poi, divenne suggerente nella comprensione dei processi legati all'incorporazione della memoria sociale attraverso la *performance*. È a questo punto che decisi di intraprendere un'analisi più ampia mettendo lo strumento al centro di una rete di relazioni nella quale esso era ed è protagonista. Questo mi avrebbe permesso una chiave di lettura per ipotizzare la sua centralità nei diversi contesti di uso e la sua posizione fondamentale nella festa e nella società cittadina e nazionale. A posteriori questa è risultata essere una prospettiva attraente e fruttifera.

Considerando il *bombo* come componente catalizzatore ed elemento cardinale nelle pratiche corporali ad esso relazionate nel tempo e, allo stesso tempo, osservando la sua relazione più ampia con le dinamiche (storiche politiche ed economiche) della città, ho dunque iniziato ad approfondire il concetto di 'soggetto sonoro'. In questa visione lo strumento diviene sia depositario di simboli culturali ma anche entità attiva di processi sociali ed identitari, stimolatore di immaginari relativi a condotte, estetiche, ideali politici, status sociali, competenze. Così facendo ho potuto osservare da un punto di vista privilegiato l'interazione reciproca con i suoi interpreti e la sua partecipazione attiva nelle reti di relazioni che si sono create e si creano nel suo particolare contesto storico ed urbano.

Questo concetto, plasmato a partire delle riflessioni de Bates (2012) è debitore anche delle etnografie del suono di Seeger (1987), Feld (1982), e di monografie su strumenti musicali come ad esempio quella di Bauman (2004), Qureshi (1989), o la entusiasmante lettura del testo di Berliner (1981) sulla *mbira* dello Zimbabwe.

Allo stesso modo ho tenuto in conto anche le riflessioni sul paesaggio sonoro (Shafer 1969, 1977) inteso come elemento fondamentale nella strutturazione di una memoria collettiva legata all'ascolto globale del proprio ambiente di vita. Il suono e, come suggerisce Low (2000), le memorie, le immagini, l'uso quotidiano di oggetti materiali può inoltre contribuire alla costruzione sociale dello spazio pubblico attraverso il tempo. In questo caso, ha avuto

sensu individuare la presenza del *bombo* nel tempo e nello spazio, svelando la sua capacità di attivare, in vari momenti storici, il tempo rituale (o *ritual-like* come suggerisce Alexander 2011 per i riti delle società complesse) e di essere richiamato nello spazio urbano.

Ricordo dunque il lettore che questa tesi, essendo stata scritta nel corso di vari anni, rispecchia in qualche modo il percorso attraverso l'acquisizione di un arsenale teorico appropriato. Alcune parti approfondiscono il mio lavoro previo (Rossano 2004), altre propongono delle nuove ipotesi generate nel tempo.

Ho voluto dare una coerenza diacronica allo scritto, iniziando cioè con un'analisi storiografica e terminandolo con la mia etnografia. In questo modo ho seguito le mie questioni iniziali: come il *bombo* ha fatto parte del paesaggio sonoro urbano nel tempo (Cap. 1-2), come ha generato attorno a sé pratiche simboliche (2-4) e comportamenti di socializzazione musicale e corporale (5). Il capitolo 3, ossia il centro della tesi, tratta dello strumento in sé, ossia comprende la discussione sulla sua morfologia, le tecniche di costruzione delle sue parti, il valore della decorazione e lancia delle ipotesi su alcuni processi di affermazione nel Paese.

Estado de la cuestión

En un primer bosquejo realizado durante la redacción de mi trabajo de tesis de licenciatura (Rossano 2004), no hallé, hasta aquella fecha, ningún estudio que analizara directamente mi objeto de estudio. Lo que se sigue constatando después de varios años entre mi trabajo previo y el actual es que nada más se ha producido respecto al tema a parte de un trabajo de tesis de licenciatura inédito presentado en el año 2004 en la Universidad de Roma (Tarducci 2004); la escasa información escrita se encuentra en fuentes indirectas, las cuales tratan este instrumento muy superficialmente. Hay que señalar que la investigación de Tarducci fue llevada a cabo paralelamente a la mía, en la misma estancia de campo del año 2001-02. Los resultados obtenidos fueron fruto de un común planteamiento, lo que hace que los dos trabajos se complementen. Tarducci, se centró, entre otras cosas, en varios aspectos de la estética, la producción musical, el funcionamiento de la batería rítmica y de las *performances* de algunos grupos de murga de la ciudad de Buenos Aires. Yo, en cambio, propuse un análisis de los aspectos musicales y de las prácticas ligadas al instrumento base de estas agrupaciones. Para tratar de dar una explicación a esta ausencia en el medio académico pasaré brevemente a

reseñar los textos organológicos producidos en el país, sin adentrarme excesivamente en una revisión crítica.

El primer texto que ofrece un panorama sobre los instrumentos musicales en Argentina se remonta al año 1946, fecha en la cual el distinguido musicólogo Carlos Vega publica *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. En este estudio describe y cataloga casi todos los instrumentos presentes en el país, incluyendo los autóctonos y aquellos traídos por los inmigrantes europeos, dirigiendo el foco de su investigación principalmente al ámbito rural. Vega aquí remarca que el Folklore es la ciencia que estudia las “creaciones o inventos del hombre; y el hecho que constituye su fundamento (...) es la capacidad de referencia al pasado insita en la presencia, en la vigencia, de inventos antiguos *sobrevivientes*” (Vega 1946: 254, la cursiva es mía). Delimita entonces en la producción cultural dos niveles de importancia decrecientes: el de las *vivencias* superiores y el de las *supervivencias* inferiores. Por encima se sitúa el centro promotor (el moderno, la “grandes ciudades directoras”, las “clases” superiores) y por debajo el nivel de las *supervivencias* (el terreno folklórico y el etnográfico). La etnografía estudiaría así un estadio ‘inferior’ de la producción humana, un territorio en el cual “todos los inventos o instituciones son supervivencias, es decir, bienes extraños a los de los grandes centros directores” (idem: 255). Es por eso que se centra en los instrumentos pertenecientes a un contexto criollo (ya en desuso en las clases altas), y aborígenes, es decir utilizados por los “primitivos”, principalmente autóctonos y sin ninguna relación con los niveles superiores; deja así de lado otras tipologías de instrumentos al no ser de interés de estudio ni del Folklore que de la etnografía. Si bien su teoría lograba poner un orden entre las varias expresiones culturales de un país (y de un continente) que ha sufrido procesos de colonización y mestizaje en el curso de su historia, no podría hoy ser utilizada ya que deja de tener sentido, como sugiere Cámara, “tras una creciente y sostenida intensificación de los procesos de urbanización, difusión capilar de los *mass media* y migraciones internas” (Cámara 2004: 66). En varias ocasiones Vega se opone al estudio de la música urbana por parte del Folklore y de la Etnomusicología, no concibiendo la existencia de un Folklore que pueda ser urbano y relegando a los etnomusicólogos al estudio del patrimonio musical etnográfico.

De hecho no menciona los tambores utilizados por la comunidad afro-argentina³ en Buenos Aires, como tampoco a varios idiófonos e instrumentos festivos y efímeros en uso entre la población emigrante, sobre todo en el ámbito de los carnavales⁴ urbanos. Así mismo, no se encuentra ninguna referencia sobre el bombo con platillo en aquel entonces utilizado habitualmente en diversos contextos ciudadanos. Sin embargo sí aparece en su catálogo el bombo (sin platos) utilizado en el norte argentino, considerado como un instrumento folklórico de origen europeo.

Recién en el 1993 aparecen dos publicaciones de interés organológico en las cuales tampoco hacen referencia al bombo con platillo: el *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos* de Rubén Pérez Bugallo (1993), editado por el Instituto Nacional de Musicología, e *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina. Síntesis de datos obtenidos en investigaciones de campo (1931-1992)* (Ruiz 1993)⁵.

Cabe destacar que la investigación etnomusicológica en las dos orillas del Río de la Plata ha volcado principalmente su interés en el análisis de las músicas ‘folklóricas’. Un Folklore que, como sugiere Fornaro ...

se considera emblemático, citado (...) en el discurso oficial como una especie de símbolo patrio (...). Estas elaboraciones en torno a «lo folklórico» llevaron a postular como esencia de la música tradicional las manifestaciones musicales y coreográficas pertenecientes o atribuidas al ámbito campesino: el pericón como danza nacional, la milonga, la payada (canto en desafío) como expresiones líricas. El mismo tipo de elaboración se dio en torno a los instrumentos musicales: es el caso de la guitarra, citado reiteradamente como el instrumento símbolo de lo

³ Se documenta actividad no solo musical de la comunidad afro descendiente en Buenos Aires por lo menos desde el XIX (una extensa bibliografía sobre el tema se encuentra, entre otros, en Andrews 1989). Hasta aproximadamente el 1978 se realizaban bailes en el Shimmy Club, una entidad fundada en 1882 por un afro-porteño llamado Alfredo Núñez, que, si bien eran públicos, estaban fuertemente orientados a los integrantes de la comunidad. Notoria es la negación de Vega al aporte de elementos musicales y coreográficos al patrimonio musical argentino por parte de los negros (ver Vega 1932a y b, 1936a y b), los cuales sólo habrían vitalizado “el ambiente americano con imponderable inyección de temperamento, de aptitudes, de maneras de hacer”(Vega 1944:336). Una revisión de Vega se encuentra, entre otros, en Cirio 2003a y b y Frigério 1993.

⁴ En el Archivo Vaggi de Buenos Aires algunos de estos instrumentos son conservados y han sido expuestos varias veces durante los años '80. Existe también una publicación donde se presenta un catálogo del material recopilado por este peculiar etnógrafo, hijo de italianos, que durante años coleccionó objetos de la cultura material de los inmigrantes italianos del barrio de la Boca (Spini, Vaggi 1986).

⁵ Si ya los instrumentos utilizados principalmente por las comparsas de inmigrantes habían caído en desuso, por el contrario el bombo con platillo durante el siglo pasado fue adquiriendo más visibilidad en diferentes espacios públicos de las ciudades de Argentina. Hay que remarcar también que ya en 1991 investigaciones de Enrique Cámara habían comprobado la presencia de instrumentos y repertorios de influencia africana en la provincia de Corrientes, en el noreste argentino (Cámara 1991). Sólo Bugallo (1993) incluye entre los instrumentos de la comunidad criolla el bombo San Baltasar, bombo tubular utilizado en la ciudades de Corrientes y Empedrado (provincia de Corrientes) durante la celebración de San Baltasar, el 6 de enero.

gauchesco (...). Instrumentos muy utilizados en el ámbito popular urbano pero también a nivel tradicional, son negados como pertenecientes a una organología “folklórica”. Es el caso del bandoneón, la armónica, la «batería» de la murga, los instrumentos utilizados en los cultos de origen afro brasileño (Fornaro 2002: 2).

Esta postura, como ya hemos visto en Vega, deriva de la división de campo de estudio que solía concebirse en la América Hispánica, por lo menos hasta los años setenta del pasado siglo, entre la etnografía y el Folklore. Se consideraba la etnografía como el estudio del patrimonio cultural (espiritual, social y material) de las sociedades indígenas y la folklorística, al contrario, debía ocuparse de la población criolla, “especialmente la de los campos y de los pueblos que viven a espaldas del cosmopolitismo actual” (Prat 2006: 232; cita en el texto⁶).

Por otro lado la actual tendencia en los estudios argentinos se aproxima, desde diversos enfoques teóricos, a cuestiones ligadas al ámbito urbano y al rescate de fenómenos olvidados o menospreciados por la producción académica previa. Monografías acerca de las manifestaciones musicales urbanas⁷ y afro-argentinas⁸, por ejemplo, aparecen cada vez más frecuentemente en ensayos de divulgación, congresos, publicaciones académicas, tesis doctorales y de licenciatura.

Dado que mi objeto de interés es un instrumento meramente urbano, he acudido a algunas de estas fuentes y a otras que de manera indirecta hacen referencia al mismo o a su contexto. Entre ellas se encuentran estudios históricos, musicológicos, sociológicos y antropológicos de temas relativos a la murga, el carnaval, la ciudad, la inmigración, los afro-descendientes, el tango, la política, el peronismo o el fútbol.

El bombo es un elemento indispensable para el imaginario y la poética de las murgas argentinas. No sólo acompaña y da una estructura al baile y al canto murguero, sino que es además un elemento infaltable para la existencia (permanencia y reproducción) de estas

⁶ Aretz, 1972.

⁷ Me refiero a investigaciones en el marco teórico de la *popular music* o de la antropología de la música sobre fenómenos como la ‘cumbia villera’ (Vila-Semán 2008; Cragolini 2006 entre otros), el ‘rock nacional’ (Citro 2000; Pujól 2005; Vila 1985 y 1989) músicos y generos rioplatenses en la ciudad de Buenos Aires (Domínguez 2008, 2009, 2013), el tango (Pelinski 1995 y 2000).

⁸ El etnomusicólogo Norberto Paolo Cirio ha profundizado ampliamente en varias publicaciones el aporte de la música de origen africano al patrimonio musical argentino y su practica actual sea en la ciudad de Buenos Aires que en los cultos en honor de San Baltazar en el litoral mesopotámico (Cirio 2000, 2002, 2003, 2007a, 2007b).

agrupaciones⁹. Es por eso que los estudios que analizan la murga indudablemente han sido una referencia fundamental y de gran beneficio para el desarrollo de este trabajo.

Una contribución substancial desde una perspectiva antropológica ha sido proporcionada por Alicia Martín (1996, 1997, 1997a, 1999, 2000, 2001, 2001a, 2008, 2009), doctora y profesora de antropología en la Universidad de Buenos Aires, quien ha sido pionera en el análisis de los conjuntos barriales de murga porteña. En estos estudios se han considerado someramente los aspectos musicales de los grupos de carnaval, ahondando en cambio en la descripción y examen de varios aspectos de su ‘cultural performance’¹⁰(Martín 2008), abordando también temas como la historia del carnaval porteño, el estudio de las dinámicas y de la estructuración de estos grupos. Su actividad académica como docente ha estimulado investigaciones antropológicas relacionadas con varios aspectos de la murga. (ver entre otros Martín 2001, Notaristefano 2001, Canale 2006, Morel 2005a). Se ha analizado por ejemplo, la murga en cuanto elemento de la producción cultural de la ciudad de Buenos Aires (Canale 2006) así como los efectos que han derivado de su patrimonialización¹¹ (Canale y Morel 2005), tema en el cual Morel sigue investigando (Morel 2005a, 2008).

La declaración de la murga como patrimonio cultural ciudadano¹², además de haber afectado en diferentes formas el desarrollo del festejo del Carnaval, en los últimos años ha producido un interesante debate sobre su potencial artístico y turístico en el marco de la programación cultural porteña. Esto ha impulsando también una serie de actividades¹³ (tanto independientes como patrocinadas por el gobierno de la ciudad) estimulando una literatura que aborda diversos temas relacionados a la fiesta, la historia e la identidad de las murgas (Martín 2001a; Morel 2003; Yomaiel y Maronese 2008; VV. AA. 2007).

Por su parte la socióloga María Rosa Valle afirma que “la murga porteña [es] un género artístico complejo, que aúna una variada gama de formas expresivas que se integran para

⁹ Entre los murgueros es muy difundido el lema: “no hay murga sin bombo”. Mientras esto es comúnmente aceptado no lo es el contrario: pueden existir bombos fuera de los espacios de las murgas aunque casi siempre se creará una relación indirecta con las estéticas del carnaval.

¹⁰ Siguiendo el marco teórico de antropólogos como M. Singer o R. Bauman.

¹¹ Ordenanza n° 52.039 de la Ciudad de Buenos Aires. Esta ordenanza declara patrimonio cultural sólo las actividades de las agrupaciones de carnaval de Buenos Aires, dejando afuera las que son activas fuera de los confines de la capital (ver cap. 2).

¹² Como ha pasado, por ejemplo, con el tango.

¹³ Me refiero, en el específico, a siempre más frecuentes jornadas y congresos que discuten sobre el carnaval y las murgas. Estos encuentros son estimulados por diferentes actores del heterogéneo movimiento murguero que a menudo discuten sobre su identidad artística y política. Asimismo pueden ser organizados por organismos estatales o universitarios.

constituir una totalidad que solo puede fraccionarse con finalidad analítica” (Valle 2009: 16) y con esta premisa indaga las representaciones sociales que los actores (enunciadores) tienen sobre el carnaval en la combinatoria de ciertos rasgos enunciativos y metafóricos de las canciones de despedida de las murgas.

En su tesis doctoral María Eugenia Domínguez (2009) analiza la murga como género musical, considerándola entre uno de los géneros ‘rioplatense’¹⁴, utilizado cada vez más frecuentemente como recurso por los actuales compositores de música popular urbana tanto en Montevideo como en Buenos Aires.

Los intérpretes de bombo con platillo suelen aprender y transmitir su saber y técnicas de ejecución de forma oral; sólo recientemente se están abriendo nuevas formas de aprendizaje, como, entre otros, la consultación de métodos escritos. De hecho en 2003 Zelmar Garín, polifacético músico porteño, publica un trabajo que representa el primer tentativo de transcribir los ritmos de murga¹⁵ y crear un método didáctico dirigidos a percusionistas e interesados al género. El autor crea una simbología para los diferentes golpes de bombo y platillo y transcribe algunos de los ritmos característicos de algunas murgas de la ciudad de Buenos Aires, tanto de bombo con platillo como de redoblante y pito, con la ayuda de el más reconocido joven intérprete de bombo con platillo, Alejandro Caraballo. Aporta también algunos nuevos ritmos de fusión y de creación propia. La publicación, una auto producción que incluía un CD, no tuvo amplia difusión fuera del ‘entorno murguero’¹⁶. En cambio, posee el mérito de haber fijado categorías¹⁷ y patrones rítmicos, algunos de los cuales son hoy los más utilizados por las nuevas murgas de la capital. Sucesivamente los percusionistas Ariel Poggi y Juan Brusse editan otro método de bombo con platillo, transcribiendo algunos ritmos tradicionales pero intentando dar una serie de ejercicios para independizar las dos manos del intérprete. Este método es indicativo del interés de los nuevos bombistas por desarrollar

¹⁴ Domínguez analiza el nacimiento y los discursos alrededor de tres géneros considerados ‘rioplatenses’ en las capitales de Argentina y Uruguay: murga, tango y candombe.

¹⁵ Previamente el percusionista Omar Belmonte publicaba un método de ‘Murga y comparsa’. Esta publicación no transcribe ritmos de murga porteña ni de bombo con platillo, si no algún ritmo interpretado por las comparsas del conurbano bonaerense, adaptaciones de candombes uruguayos y ritmos de creación del autor (al estilo de las ‘*escolas do samba*’ de Brasil), donde se incluyen instrumentos ajenos a la tradición musical bonaerense, como la timba y los zurdos brasileños.

¹⁶ En una conversación con Víctor de Rossi, murguero, educador y editor de esta publicación, me confirmó que este método fue pensado también para ser utilizado por gente interesada en la murga en las provincias de Argentina, las cuales muchas veces no podían acceder al aprendizaje oral.

¹⁷ El autor denomina los ritmos según su barrio o murga de procedencia y define cuáles son los ritmos básicos a los cuales los intérpretes (según su barrio y murga) añaden sus variaciones (crf. cap. 5).

nuevas técnicas y ser capaces de utilizarlo en diversos géneros musicales.

Por su parte el músico y estudioso Coco Romero¹⁸ publica en 2006 un libro en donde reconstruye, en estilo anecdótico y divulgativo, la historia de las agrupaciones del carnaval porteño. Aquí vuelca mucha de la información recopilada en su larga trayectoria de estudio del carnaval, tanto en Argentina como en otros países¹⁹.

Un punto de vista *emic* es ofrecido por Luciana Vainer, una de las primeras integrantes de ‘Los Quitapenas’²⁰, quien describe tres décadas de carnaval a través de su propia experiencia y la de otros protagonistas del resurgimiento del movimiento de murga en Buenos Aires (Vainer 2005). A través de entrevistas y observaciones propias, la autora relata sobre la música, el baile, la simbología y la estética del carnaval porteño. Sobre los talleres de murga el mismo Romero publicará en 2011.

Observando los trabajos referidos al carnaval porteño, notaremos que la mayoría no presenta un tratamiento específico del tema, sino son estudios subsidiarios a la comprensión de procesos más amplios. Entre estos se halla, por ejemplo, la gestación de la nacionalidad argentina (Lacasa 1993, Seigel 2000, Salvi 2011a e 2011b); la progresiva espectacularización del carnaval de Buenos Aires y sus consecuencias sociales (Robert 1993); la conformación de una sociedad multclasista y multiétnica en la segunda mitad del siglo XIX (Chamosa 2003); la formación de la ciudad moderna (Anderson 2008); la afirmación de la ópera (De Lucía 2003, Cetrangolo 2010). En estos estudios, el carnaval es visto como un acontecimiento social que refleja circunstancias que lo trascienden. Hay que destacar, además, que la cronología que los guía responde a eventos ajenos al desarrollo de los festejos, tales como cambios en el régimen de gobierno o vaivenes económicos.

La intención de Enrique Horacio Puccia (1974) en *Breve historia del carnaval porteño*, en cambio, es realizar un estudio específico sobre el carnaval porteño. Aunque el autor ofrece una gran cantidad de documentación, la investigación realizada no resulta más que una

¹⁸ Coco Romero se destaca para haber dado una gran contribución al renacimiento del género murga en la ciudad de Buenos Aires a través de sus talleres en el centro Ricardo Rojas. De este tema se discutirá en el cap. 2. Para una profundización sobre tema de los talleres de murga en los centros culturales ver entre otros Canale 2006, Vainer 2005.

¹⁹ El mismo autor dirige desde el febrero 1995 *El Corsito*, una publicación mensual gratuita de investigación sobre el carnaval, producida por el centro Cultural Ricardo Rojas, donde se hallan contribuciones a este tema de diversa índole.

²⁰ Esta fue la primera murga ‘sin barrio’ de Buenos Aires, surgida después del primer taller de murga impartido por Coco Romero en el Centro Cultural Rojas en 1994.

descripción de los acontecimientos, dada la ausencia de un marco teórico conceptual.

MacLeary (2010), por otro lado, se centra en el análisis de los desarrollos de los carnavales de Montevideo y Buenos Aires entre 1900 y 1920, tratando de explicar las motivaciones históricas y sociales que han permitido por un lado el florecer del carnaval uruguayo y por otro la decadencia del argentino. Si bien representa un interesantísimo y muy raro intento comparativo, su artículo sugiere al lector una total desaparición de los festejos del carnaval porteño, no mencionando el resurgimiento de las murgas de los últimos 30 años. También Sandra Cazón (1992) presenta una descripción de los carnavales porteños del mismo momento histórico, haciendo igualmente hincapié sobre la sucesiva desaparición de la fiesta urbana. El estudio de Tyelman (2003) profundiza justamente esta tensión entre la continuidad y la desaparición de los festejos de la ciudad.

La lic. Guimarey ha propuesto un análisis del carnaval rioplatense a través de las herramientas de la semiótica de la *performance* teatral (Guimarey 2007, 2008), considerando a este ritual como una práctica social espectacular y pensando la murga como una actividad teatral urbana. Otro estudio para tener en cuenta es el de Romeo César (César 2005). En él, el autor sugiere que el espacio del festejo colectivo y popular del carnaval es un ámbito simbólico de resistencia al ingreso de las ideas de la modernidad europea en el marco de la gestación de la nación argentina. Aquí también el abordaje de la fiesta resulta subsidiario de procesos más abarcadores. Los autores citados dejan de lado cuestiones que identifican, sin duda, al carnaval: el carácter vivencial y efímero de esta práctica social festiva, la pluralidad de códigos discursivos que supone su concreción (disfraces, maquillajes, iluminación, música y sonidos, escenografías, etc.) y la dimensión espacial del ámbito urbano como escenario de *performance* cargadas de significaciones intrínsecas.

Los estudios del carnaval argentino han dado aportes valiosos en esta investigación, así como lo ha proporcionado la bibliografía sobre el carnaval del vecino Uruguay. Sobre éste, entre otros, han tratado musicólogos como Fornaro (2002, 2007), Aharonián (2007), Goldman (1999), antropólogos e interpretes como Lamolle y Lombardo (1998) o Vidart (2001), historiadores como Carvalho Neto (1967), Placido (1966), Capagorry (1984), Alfaro (1998), Remedi (2004), Enríquez y Vidal (2004).

Al mismo tiempo he considerado la bibliografía relacionada a los afrodescendientes, su participación en el carnaval de las dos orillas y en la estructuración identitaria de la sociedad argentina. Estos temas han sido profundizado extensivamente por varios autores, sobre todo en los últimos años, evidenciando el gran interés académico por temas poco estudiados en el

pasado²¹.

Para reforzar un marco histórico y teórico general he considerado oportuno tener en cuenta sea los estudios sobre el carnaval (Bajtin 1965), como aquellos sobre la fiesta en España (Deleito y Piñuela 1954, González Reboredo 1987, Alemán 1996, Mintz 1997, Caro Baroja 2006) o Hispano America (Crespo 2006, Da Matta 1979, Gálvez y Cabrera 2000, Cámara de Landa 2006, González Pérez 2011)

Es interesante además no perder de vista que a causa del nacimiento de un movimiento de murga porteña surgido en Italia en el año 2001, se han producido hasta ahora varias tesis de licenciatura. Éstas se refieren a un análisis de la música de los grupos de carnaval porteño (Tarducci 2004, Rossano 2004), la estructuración de una murga de un barrio marginal de Buenos Aires (Di Cesare 2004), el paralelo entre las murgas argentina e italiana (Merola 2007, D'Ubaldi 2011). Aunque merezcan de un estudio a parte, estos trabajos han sido considerados aquí de forma marginal, así como los que han tratado sobre la migración de esta tradición y su significado en el resto de Europa (Vanderwaeren 2014).

²¹ Dado el número extenso de referencias remando a la bibliografía.

CAPITOLO 1

IL *BOMBO CON PLATILLO*: IPOTESI STORIOGRAFICHE E SUA AFFERMAZIONE NELLA CITTÀ DI BUENOS AIRES

INTRODUZIONE

Il capitolo iniziale è dedicato principalmente alla ricostruzione storiografica della grancassa orchestrale, dei piatti musicali e del loro uso congiunto in Europa e le Americhe per poter avvicinarsi alla comprensione storica del *bombo con platillo porteño*. Attraverso questo percorso storiografico si evidenzierà che lo strumento in analisi si distanzierà dalla grancassa orchestrale composta, assumendone però alcuni caratteri e funzioni ed, in qualche modo, prendendone il posto in ambito festivo.

Il *bombo con platillo*, in effetti, si differenziò da altri membranofoni denominati “*bombo*” in Argentina, convertendosi nello strumento principale dei gruppi di carnevale della città.

La necessità di iniziare in tal modo il percorso di questa tesi nasce dalla constatazione che, come già diversi teorici ed etnomusicologi hanno osservato (Bates 2012, Qureshi 1989, Feld 1982, Stokes 1994), ogni strumento musicale ed ogni sonorità custodiscono un determinato significato culturale. Come ricorda Stokes, il suono evoca esperienze, costruisce lo spazio, organizza la memoria collettiva, presenta le esperienze del territorio con un’intensità, potere e semplicità che non si riscontra in nessun’altra attività sociale (Stokes 1994: 3). Gli ambiti di utilizzo di un dato strumento possono influire nella creazione di un ideale “mappa” nella memoria auditiva di una determinata cultura, suggerendo vincoli a un genere musicale, un territorio, vicino, lontano o ideale.

Con la coscienza che i significati culturali e le pratiche simboliche sono soggetti a costanti cambiamenti (“*in the ties between practice and representation*” Biernaki 2002: 308), ipotizzo che l’associazione strumentale grancassa/piatti ha posseduto a lungo una forte carica allegorica, acquisita nei suoi ambiti di uso più comune in Europa (la milizia, il circo, la strada). Nel nuovo “luogo antropologico” (Augé 1992) *porteño*, essa s’inserirà in contesti simili, perdendo, modificando o conservando alcuni significati ed acquisendone di nuovi. È interessante osservare che la stretta relazione con lo spazio pubblico e festivo perdurò nel

nuovo strumento americano attraverso il suo ruolo nella *murga*, genere carnevalesco di origine ispanica che già possedeva gran parte delle estetiche del teatro di strada, il circo, la sfilata militare. Nell'ambito rioplatense questo genere acquisì un'identità propria, evidente anche a livello strumentale: in Argentina il tipico “*bombo y platillo*” ispanico fu sostituito dal *bombo con platillo*, mentre in Uruguay si affermò l'uso disgiunto della grancassa orchestrale ed i piatti musicali.

Queste ed altre riflessioni aiuteranno ad avvicinarsi allo strumento non come un artefatto passivo ma come un soggetto protagonista e partecipe della vita sociale dell'ambiente in cui vive: come suggerisce Eliot Bates (2012: 364) il suo potere e fascino è “inextricable from the myriad situations where instruments are entangled in webs of complex relationships between humans and objects, between humans and humans, and between objects and other objects”.

INTRODUCCIÓN

El primer capítulo se centra en la reconstrucción historiográfica del bombo orquestal, de los platos y de su uso conjunto en Europa y las Americas para acercarse a la historia del bombo con platillo porteño. A través de este recorrido historiográfico observaré que si bien el instrumento analizado se distanciará del bombo orquestal compuesto, asumirá algunos de sus caracteres y funciones, reemplazándolo de alguna manera en el ambito festivo. El bombo con platillo, en efecto, se diferenciò de otros membranófonos denominados “bombo” en Argentina, convirtiéndose en el instrumento principal de las agrupaciones de carnaval de la ciudad.

Considero imprescindible comenzar la tesis de esta manera ya que, como han señalado diversos autores (Bates 2012, Qureshi 1989, Feld 1982, Stokes 1994), cada instrumento musical y cada sonoridad remite a significados musicales determinados. El sonido evoca experiencias, construye el espacio, organiza la memoria colectiva, presenta las experiencias del territorio con una intensidad, poder y simplicidad que no se observa en otra actividades sociales (Stokes 1994: 3). Los ámbitos de utilización de un determinado instrumento pueden influir en la creación de un “mapa” ideal en la memoria auditiva de una determinada cultura, sugiriendo vínculos entre un género musical y un territorio cercano, lejano o ideal.

Con la conciencia que los significados culturales y las practicas simbólicas son sujetas a

cambios constantes (“*in the ties between practice and representation*” Biernaki 2002: 308), propongo la hipótesis que la asociación instrumental bombo/platillos ha poseído una fuerte carga alegórica durante mucho tiempo, adquirida en sus ámbitos de uso más habituales en Europa (las milicias, el circo, la calle). En el nuevo “lugar antropológico” porteño (Auget 1992), esta pareja se insertará en contextos similares, perdiendo, modificando o conservando algunos significados y adquiriendo otros. Es interesante observar que la asociación con el espacio público y festivo ha perdurado en el nuevo instrumento americano a través de su rol en la *murga*, género carnealesco de origen hispano que ya poseía gran parte de las estéticas del teatro callejero, el circo y el desfile militar.

En el ámbito rioplatense este género fue tomando una identidad propia, evidente también a nivel instrumental: en Argentina, por ejemplo, el “bombo y platillo” español fue reemplazando por el bombo con platillo así como en Uruguay se estableció el uso separado del bombo orquestal y los platillos de entrechoque.

Estas y otras reflexiones ayudarán a aproximarse al instrumento ya no como artefacto pasivo, sino como sujeto sonoro protagonista y participe de la vida social del ambiente en el que vive. Como sugiere Eliot Bates (2012: 364) su poder y atractivo es “inextricable from the myriad situations where instruments are entangled in webs of complex relationships between humans and objects, between humans and humans, and between objects and other objects”.

1.1 LA GRANCASSA E I PIATTI, CENNI STORIOGRAFICI

Prototipi di grancassa sono testimoniati già prima del 3000 a.C. in Medio Oriente; si stima che proprio in queste zone lo strumento sia nato ed evoluto. In Cina si è attestato un tipo di membranofono simile (chiamato *t'angk ku* durante la dinastia Yin -1401-1122 a.C.) sin dal 3500 a.C., che si presume provenga dall'Asia Centrale (Facchin 2000: 441). In Arabia s'incontrava uno strumento chiamato *tabl turki*, membranofono a cassa poco profonda, di grandi dimensioni il quale solitamente si caricava sulla schiena di un asino. Probabilmente questo può considerarsi l'antenato della grancassa occidentale. San Isidoro di Siviglia (c. 600 DC) descrive uno strumento chiamato *symphonia* dalle caratteristiche simili: ...un legno concavo, coperto con pelle su entrambe le estremità, il quale viene percosso dal musicista con delle

bacchette su entrambi i lati...¹



Figura 1. Suonatore turco di *davul*, particolare del dipinto “Il Battesimo delle Seleniti”, Vittore Carpaccio (1507).

Sachs a proposito dell’evoluzione dello strumento spiega:

La grancassa è un tamburo di gran diametro, relativamente non molto profondo, portato o appoggiato in maniera di avere le facce di lato: viene percossa con un mazzuolo pesante e di testa grossa, il suono è potente, profondo e indeterminato. Fino all’inizio dell’ottocento essa veniva chiamata tamburo turco, e tutto ciò che conosciamo intorno ad essa indica che il nome era attribuito correttamente. Il pittore italiano Vittore Carpaccio la dipinse per primo in una banda turca verso il 1505 e ancora nella prima metà dell’800 essa veniva percossa alla maniera orientale. (Sachs 1980 [1913]: 518)

Fin dal XVIII secolo l’Europa iniziò a conoscere le bande dei giannizzeri ed a suonare la *musica turca*, che si caratterizzava per l’impiego di grancassa, piatti a mano e triangolo come di timpani, mezzelune, xilofoni, ottavini e trombe.

Nello stesso periodo si formarono nell’Occidente europeo bande militari² a imitazione di quelle turche, le quali fecero sentire la loro influenza anche nella musica sinfonico-lirica con il nome, appunto, di *musica turca*.

Come ricorda Baines:

¹ “*Symponia vulgo appellatur lignum cavatum ex utraquae parte, pelle extenta quam virgulis huic et inde musici feriunt (...)*” San Isidoro, *Etymologie*, libro 111. Citato in Pedrell 1897: 432. Requeno Vives (1807: 65) asserisce che alle due pelli si interponeva una terza interna (“piena di buchi” che avrebbe reso il suono più “...soave, uniforme e tonda la risonanza”).

² Per un approfondimento su questi temi vedi, tra gli altri, Farmer e Blades 1980, Farmer 2011, Plesh 2002.

La grancassa in uso a quei tempi era chiamata in genere *tamburo lungo*; assomigliava a un tamburo a bandoliera molto profondo (ma senza cordiera), era tenuto in posizione orizzontale e suonato con battenti dai pomoli pesanti, oppure alternando una bacchetta da un lato e un ramoscello flessibile dall'altro: questo secondo metodo produceva un interessante risultato ritmico che anticipava gli effetti analoghi prodotti dai percussionisti nella musica da ballo moderna. Nella musica popolare della Turchia e dei Balcani è ancora possibile ascoltare il *davul*, un grosso tamburo percosso da una parte con una bacchetta a pomolo o a uncino e dall'altra con una canna leggera. In seguito il tamburo lungo fu sostituito dalla grancassa larga e meno profonda che (...) cominciò ad essere usata più di frequente nelle composizioni da orchestra. (Baines 1995: 367)

Il modello di grancassa turca rimase in uso nelle bande militari fino alla metà del XIX secolo, quando J. G. Kastner nel *Manual general de Musique Militaire* (1848) ne descrisse un nuovo modello con il fusto di diametro maggiore, ma con minore altezza e con un meccanismo di tensione delle pelli costituito da 15 viti, in sostituzione del sistema con corde a V (Facchin 2000: 443).

I primi esempi d'impiego orchestrale della grancassa si trovano nell'opera *Berenice Vendicativa* di Domenico Freschi (1625-1710) eseguita per prima volta nel 1680. Mozart si servì della grancassa insieme a piatti e triangolo nel *Die Entführung aus dem Serail* (1782) e, qualche anno più tardi, sarà adottata nella *Sinfonia n. 100* (1794) di Haydn. Con la stessa strumentazione Beethoven l'utilizzò, oltre che in altre composizioni, nel finale della Nona Sinfonia³.

Le origini dei piatti sono anche esse remote⁴ e la loro storia molto affascinante. Il loro uso è attestato tra le civiltà mesopotamiche da bassorilievi in pietra e altri reperti archeologici già dai primordi dell'età del Bronzo (IV millennio-400 a. C.). Piatti di forme e dimensioni diverse sono stati utilizzati dalle culture che si sono succedute in questa zona (Sumeri, Accadi, Assiri, Ittiti, Cassiti, Elamiti, Persiani) e da quelle che hanno subito la loro influenza (Arabi, Ittiti, Frigi, Fenici, Egiziani, Greci, Iran e ceppi indoeuropei), fino all'India. Una tradizione antica si testimonia anche in Cina: la Wuhan, ad esempio, è una fabbrica di piatti con più di 1900 anni d'esistenza. Nel corso della storia questo strumento è stato generalmente utilizzato in coppia e

³ Faccio oltretutto notare al lettore che nella partitura di questo movimento grancassa e piatti erano notati sulla stessa linea. Cfr. Beethoven, sinfonia n° 9, IV movimento, New York, Edwin F. Kalmus, 1900.

⁴ Per una estesa descrizione storiografica e sulle tecniche di esecuzione di questo strumento rimando per completezza a Facchin 2000: 50-108 o Sachs 1980 [1913].

il suo impiego era spesso legato a riti magici e religiosi.

I piatti furono adoperati in orchestra sin dal 1680, inseriti per prima volta nelle partiture dell'*Esther* di Nicolaus Adam Strungk.

Nel 1703 furono usati nel *Claudius* di R. Kaiser. In seguito, per influsso della musica militare dei giannizzeri, furono impiegati nella musica di tipo turchesco e marziale. Con questi intenti stilistici nei sec. XVIII-XIX vennero utilizzati tra gli altri da: A.-E.-M. Grétry ne *L'amitié à l'épreuve* e nella "Marcia Gitana" de *La fausse magie*, Ch.W. Gluck ne *Le rencontre imprévue* e nel "Coro degli Sciti" di *Iphigenie en Tauride*; (...) H. Berlioz nella *Symphonie fantastique*, nella *Grand messe des morts* (10 piatti, alcuni dei quali devono essere percossi da bacchette) e ne *La damnation de Faust* (Facchin 2000: 64).

La complementarietà di grancassa e piatti è ampiamente documentata: il loro uso simultaneo era talmente diffuso nella musica colta europea che le parti dei piatti spesso non erano neppure indicate in partitura. Da una nota di Berlioz si desume quanto fosse comune e spropositato l'impiego della grancassa nell'anno 1820:

Introdurre però questo strumento, come accade da 15 anni, in tutti gli ensemble, in ogni finale, nei cori più insignificanti, in pezzi ballabili e perfino nelle cavatine, è veramente il massimo dell'insensatezza, è – per chiamare la cosa col suo vero nome – brutalità. I compositori non possono nemmeno scusarsi col fatto che, in questo modo, intendono sottolineare un ritmo di base rispetto ai secondari. No, si continua solo a percuotere (...). E' inutile aggiungere che in questi casi la grancassa non viene quasi mai usata senza l'accompagnamento dei piatti, **come se questi due strumenti fossero per loro stessa natura inseparabili**. In alcune orchestre li suona addirittura lo stesso musicista, poiché uno dei piatti è fissato sulla grancassa, egli può colpirlo con l'altro piatto tenuto nella mano sinistra, mentre muove il batacchio con la destra... (Facchin 2000: 444) [il neretto è mio].

Fu solamente nei primi decenni del 1800 che il compositore Gaspare Spontini (1774-1851) abolì la consuetudine di far suonare grancassa e piatti da un solo esecutore, sia perché considerava l'effetto di scarsa incidenza sonora, sia anche per evitare la possibilità di errori d'interpretazione⁵. Per eludere quest'accostamento implicito si cominciò così a riportare la dicitura "grancassa sola" nelle partiture. Le orchestre classiche iniziarono a percuotere la

⁵ Persino il pontefice Benedetto XIV, in occasione dell'Anno Santo, emanò un' Enciclica a tutti i Vescovi dello Stato Ecclesiastico nel giorno 19 Febbraio del 1749 nella quale si specifica: "si può liberamente permettere attualmente ed in avvenire l'uso di tutti gli altri Instrumenti introdotti fino ad oggi, col bandire però severissimamente la *gran cassa*, il *grosso tamburo*, i *piatti*, i *triangoli*, e l'abuso smodato dei *tromboni*" (Galazzo 1978: 4). Questo ci attesta, oltretutto, l'uso di questi strumenti in ambito religioso.

grancassa con un solo battente dalla grossa estremità rivestita da cuoio o stoffa, abbandonando l'uso della tecnica orientale (in cui una pelle era percossa da una mazza e l'altra con un frustino), mentre i piatti erano suonati da un altro musicista⁶.

L'impiego di un solo esecutore, per i due strumenti, era stato adottato prevalentemente per motivi economici, anche se la sonorità ottenuta era quella alquanto pesante delle bande militari e della musica da circo (Facchin 2000: 443)

Sebbene sia certo che la combinazione grancassa-piatti durante l'Ottocento cadde in disuso nella musica orchestrale, è da notare che uno dei termini usati per chiamare la grancassa in Italia durante il secolo era "catuba" o "cattuba"⁷. Questo, usato al plurale, definiva a Firenze il duo grancassa e piatti nella musica teatrale (Meucci 2001: 105)⁸, rimarcando, ancora una volta, la stretta relazione tra i due strumenti.

1.2 LA GRANCASSA E I PIATTI NELLE PIAZZE EUROPEE

Se tra i compositori romantici la sonorità della grancassa ed i piatti e la loro tecnica di esecuzione congiunta era considerata troppo "rumorosa", ciò non accadde invece nelle piccole o grandi bande musicali che animavano le piazze, le sfilate militari, le processioni religiose ed i tendoni da circo di tutta Europa. Al contrario, in questi ambiti l'uso congiunto dei due strumenti era ben accolto.

Mi sembra opportuno un approfondimento sulle formazioni bandistiche, essendo questo l'ambito dove maggiormente gli strumenti si affermarono. Le bande musicali, militari e civili

⁶ Per un approfondimento sull'uso della grancassa nelle orchestre romantiche vedi, tra gli altri, Baines 1995, Sachs 1980 [1913], Blades 1992, Facchin 2000, Montagu 2002.

⁷ Requeno y Vives (1807: 78-79) ricorda la sua introduzione in Italia: "Dalla rivoluzione di Francia in qua si è introdotto un gran tamburo di legno, che si chiama dalle truppe Francesi cattubba ò gran cassa, e da volgo italiano tambora o tambura. Io credo, che s'introducesse a fine di distinguersi le truppe repubblicane dalle altre de' realisti (...).

⁸ Riguardo alla variabilità dei termini utilizzati in musica nel corso della storia cfr. anche Meucci 1999.

(basti pensare alle inglesi *brass bands*⁹ o alle bande municipali in Spagna¹⁰ ed Italia¹¹), iniziarono ad avere una larga diffusione a partire dal 1830-50, periodo in cui importanti innovazioni si produssero sugli strumenti a metallo.

[a los instrumentos de metal] se dota de un sistema de válvulas (pistones o cilindros) que permite una mejor afinación y más fácil manejo. (...) La otra innovación importante del periodo la constituyen los inventos de Adolphe Sax: los saxhornos y los saxofones. Los primeros se convertirán en instrumentos predilectos dentro de las brass bands inglesas y también pasarán a formar parte de la banda militar francesa (...). Los segundos se introducen hacia el 1845 en algunas bandas de la infantería francesa. (...) el instrumento [se popularizó] pronto por Francia y Bélgica. (...) En EE.UU. fueron inmensamente populares hasta fines del siglo XIX. En la última década del siglo la influencia de las bandas de Patrick S. Gilmore y John Philip Sousa, que introdujeron el saxo en sus arreglos, llevó a la preferencia por los conjuntos mixtos (llamado por ello brass and reed ensembles) y a la popularización de este instrumento. (Martin Olalla 2009: 251)

L'ingresso degli strumenti a pistone e dei sassofoni cambierà la conformazione e l'identità sonora dei vari tipi di bande militari e civili favorendo la creazione di un gran numero di *ensembles* di diverse tipologie¹². Fu anche grazie all'inserimento di tali strumenti che questi gruppi iniziarono ad avere un repertorio più ampio, riadattando partiture orchestrali e creando musiche originali.

La diffusione della banda musicale in tutta Europa fu enorme. La sua funzione sociale fino a metà del secolo scorso fu fondamentale sotto parecchi aspetti: oltre ad avere accompagnato generali, patrioti, santi, re, politici, capi di stato, circensi, feretri e pupazzi di carnevale, fornì un'educazione musicale a moltissimi giovani di paese.

Cuando estas músicas militares fueron disolviéndose o retirándose de los pueblos, estaba sembrada la semilla para imitarlas y despertado el deseo de crear grupos bandísticos locales para dar solemnidad a los actos cívicos y religiosos. Algún componente de las Bandas Militares se quedaba en el pueblo o era invitado a quedarse para iniciar la

⁹ Un'ampia bibliografia sulle *brass band* si può consultare sul sito ufficiale del IBEW (Internet Bandsman's Everything Within) <http://www.ibew.org.uk/books2.htm>, consultato 11/10/12.

¹⁰ Cfr. tra gli altri Cohen 1997; Brufal Arráez 2008.

¹¹ Vedi al proposito, tra gli altri, Della Fonte 2003, De Paola 2002, Gioffreda 1956, Leydi 1979.

¹² Diversa sarà la maniera di strutturare gli organici in Europa. In Italia, per esempio, il cammino verso una regolamentazione della composizione delle bande sarà lento e solo dopo l'unificazione del paese si iniziarono a prendere provvedimenti rispetto all'estrema eterogeneità dei complessi bandistici civili.

preparación musical de algunos vecinos de profesiones humildes (Monrabal 1993: 32)¹³.

Le bande, seppur non rilasciassero un diploma, formavano e stimolavano la gioventù (chi per diletto, chi per professione) alla musica, la quale ricopriva un ruolo principale nella società di quell'epoca. Nei teatri o all'aria aperta l'intrattenimento musicale rappresentava un elemento essenziale. Se già l'*elite* cittadina aveva la possibilità di soddisfare la richiesta di svago, anche la classe meno abbiente la ebbe attraverso la banda. Essa rappresentò una vera e propria mediatrice tra due culture e fu un mezzo di diffusione di un repertorio colto che sarà acquisito, rivisitato e a volte trasfigurato.

Las bandas tocaban selecciones de óperas, fantasías de zarzuelas, polcas, valeses, marchas, pasodobles y cuanta música sonara en los salones del momento. Fueron los portadores de la música moderna en aquellos lugares donde no llegaban las orquestas. (Ibid: 252)

Gli adattamenti e trascrizioni di opere orchestrali per banda proliferarono ed, in questo processo, furono fondamentali direttori di banda sempre più competenti¹⁴, così come editori musicali attenti ad un mercato in espansione.

Llevar la ópera del escenario a la plaza, en cambio, suponía una operación de intermediación que tuvo gran importancia comercial. La cuestión mereció la atención de una política editorial específica por parte de las casas de música como Ricordi y Sonzogno que publicaron por eso adaptaciones de las óperas más conocidas para el orgánico de banda. Esas versiones gozaron de una circulación autónoma del circuito lírico y a menudo anticiparon en las plazas la mismísima ejecución canónica de muchos títulos en el teatro de ópera (Cetrangolo 2011: 80)

Rispetto ai repertori e la funzione delle bande musicali esistono comunque numerosi studi che rilevano questi aspetti¹⁵. Il mio obiettivo è evidenziare come il suonatore di grancassa e piatti, elemento fondamentale di queste formazioni, divenne in questo periodo una figura molto diffusa in ambito popolare grazie anche al successo dei vari tipi di organici bandistici, primo

¹³ L'iniziazione bandistica nei piccoli centri poteva essere data anche da maestri di musica o dai detentori abituali dell'educazione musicale quali i maestri di cappella o gli organisti. Cfr. Pérez Ros 1985.

¹⁴ Maestri di banda come Jacopo Calascione (1851-1900) a Venezia, ad esempio, furono elogiati dai più importanti compositori dell'epoca come Richard Wagner, del quale aveva riadattato estratti delle sue opere.

¹⁵ Cfr. per esempio, Carlini 1995, Della Fonte 2002, Plesch 2002.

tra questi la banda militare. Fu questo tipo di formazione a conservare più a lungo un unico interprete per due strumenti (utilizzando in molti casi un mazzuolo a testa doppia¹⁶), diffondendo lo strumento composto in ambiti sia urbani che rurali.

La consuetudine d'incorporare il piatto sulla grancassa rispecchiava, infatti, le esigenze proprie delle piccole bande itineranti (o da spedizione militare) che, in questo modo, economizzavano sull'organico riuscendo in ogni caso ad eseguire i repertori più comuni da sfilata, nei quali la sonorità dei piatti era ormai indispensabile.



Figura 2. *Murga "Pérez y sus víctimas"* (Cadiz, 1925). Foto in <http://corosdecarnaval.mforos.com/1765768/8651500-fotos-de-murgas-chirigotas-de-antano/> consultato il 22/01/10

Il successo e la diffusione della grancassa con piatti annessi si possono osservare in un largo numero di fonti iconografiche in molte parti del mondo. Inoltre la sua presenza è attestata da stampe che vanno dal XIX secolo ai primi decenni del XX, opere d'arte, soprammobili, giocattoli o raffigurazioni applicate sugli strumenti musicali. Questo esteso materiale testimonia la propagazione della figura del suonatore di grancassa e piatti nel mondo popolare, confermando la sua partecipazione nei vari tipi di manifestazioni di strada.

Oltre alle bande più o meno strutturate era infatti comune ritrovare in tutta Europa la coppia strumentale in formazioni miste e più ridotte del tipo 'bandella' o *charanga*¹⁷. In Spagna, ad esempio, particolarmente comune¹⁸ era l'utilizzo della grancassa con piatti nelle regioni dell'Andalusia o l'Estremadura (oggi generalmente di dimensione medio piccole): qui, oltre

¹⁶ Cfr. a proposito, tra gli altri, Baines 1995.

¹⁷ Per un approfondimento e una visione critica su questo tipo di formazioni musicali in Spagna vedi Martin Olalla 2009.

¹⁸ Ancora più esteso che in Italia è l'uso di grancassa e rullante in diverse zone del paese, soprattutto legato ai culti processionali della settimana santa, come le diverse riunioni di *tamboriteros* chiamate *tamborradas* che si realizzano in diversi punti della geografia spagnola, come ad esempio nel País Vasco, Aragón, Murcia, Albacete, Castilla la Mancha.

che nelle *charangas*, si utilizzò sin dalla fine del 1800 nei gruppi carnevaleschi denominati *chirigotas, murgas, coros o comparsas*, soprattutto nella città di Cádiz¹⁹ (vedi figura 2) e dintorni.

I piatti e la grancassa furono inoltre imbracciati da musicisti girovaghi ed intrattenitori di piazza (urlatori, imbonitori, ursanti)²⁰. Ricordo, ad esempio, la figura del “pazzariello”²¹ (Figure 3 e 4) della Napoli tardo ottocentesca (e della sua versione femminile *a vecchia 'e carnevale*). Personaggio erede dei banditori medievali, con mimica e vestimenti peculiari, a suon di grancassa²² e piatti, il pazzariello pubblicizzava prodotti commerciali, l’inaugurazione di nuovi stabilimenti o, in seguito, la programmazione di spettacoli cinematografici²³.



Figura 3. Piergiorgio Branzi: ‘O Pazzariello. Napoli 1957 (in Phillips e Morello 2003: tav. 58).



Figura 4. Manifesto del Film “L’oro di Napoli” di Vittorio de Sica, 1954.

¹⁹ Cfr. Fornaro2002: 3. Lo stile dei gruppi carnevaleschi andalusi e il loro strumentario darà una forte impronta all’estetica dei carnevali rioplatensi, soprattutto quelli dell’Uruguay.

²⁰ Come osserveremo anche in seguito (cap. 2) l’associazione di questo strumento con l’annuncio pubblico e ‘rumoroso’ fu talmente forte che nella lingua spagnola, come segnala il *Diccionario de la Real Academia Española*, annunciare qualcosa *a bombo y platillo* significa presentare una notizia o un avvenimento con *extremada publicidad*.

²¹ Vedi Izzo 2009. Sulla musica e la pubblicità ambulante cfr. tra gli altri: Bogatyrev 1962, Jean-Rémy 1989, Bonanzinga 2006.

²² Interessante anche notare che il pazzariello napoletano (come altri tipi di banditori) oltre che dalla grancassa e piatti poteva essere accompagnato anche da un tamburo a cordiera ed un suonatore di fiffaro. La coppia fiffaro (piffero o piffaro) - tamburo (o le sue variazioni moderne grancassa-piatti-rullante-piffero/oboe) ha difatti accompagnato per secoli sia marce militari che danze del popolo e processioni. Formazioni del genere si trovano, ad esempio, in Calabria. Come ricordano Tucci e Ricci: “Questi strumenti costituiscono l’organico di formazioni semiprofessionistiche: i cosiddetti tammurrinari o tamburrinari. Costoro vengono chiamati a suonare (...) per le novene ma soprattutto per accompagnare le processioni che si svolgono durante le feste religiose estive (...) [e] anche il ballo dei “Giganti” (...) che rappresentano i personaggi mitici del re moro e della regina bianca. (Ricci, Antonella; Tucci, Roberto. *Strumenti musicali popolari in Calabria*. In http://www.csdim.unical.it/ospiti/strum_1/strume_i.htm, consultato il 10/09/02)

²³ Cfr. Raffaelli 1989.

Un particolare accoppiamento di grancassa e piatti è poi quello in uso tra gli “uomini orchestra” (*one-man-band*), categoria che racchiude diverse tipologie di musicisti girovaghi che hanno fatto dell'ingegno e della coordinazione una delle loro doti predominanti. Questi suonatori spesso sorreggono lo strumento doppio sulle spalle, percuotendolo mediante meccanismi collegati a diverse parti del corpo, in modo tale da poter imbracciare un altro strumento o eseguire danze.

La grancassa sola (in genere unita al tamburo a cordiera) è inoltre molto diffusa in manifestazioni di religiosità popolare o festive. Pongo ad esempio i culti processionali della settimana santa diffusi in diversi punti della geografia spagnola ed italiana²⁴ e negli innumerevoli riti nei quali gli insiemi percussivi marcano lo scandire della *performance* culturale (Turner 1988b).

1.3 LA GRANCASSA ED I PIATTI NELLE PIAZZE AMERICANE

Anche nelle Americhe l'implementazione dei complessi bandistici nelle varie attività militari, civili o religiose ebbe un impatto fortissimo. In ogni Paese si formarono *ensembles* con tratti peculiari, dipendendo anche dai diversi elementi esterni che contribuirono alla loro formazione. Nel continente americano, oltretutto, grazie anche al massiccio popolamento e al rapido sviluppo dei grandi centri urbani, si generò una notevole richiesta d'intrattenimento musicale, comprensibilmente di gusto ‘coloniale’. Difatti l'egemonia europea operava a diversi livelli: la moda, l'architettura, la cucina, l'educazione, la musica e le danze si ispiravano alla tendenza estetica europea. Le forme musicali colte venivano insegnate e promosse da maestri del vecchio continente chiamati specificatamente per insegnare ed esibirsi.

Musicisti, compositori e maestri d'orchestra europei giunsero oltreoceano durante il XIX secolo e contribuirono alla diffusione di organici bandistici, la cui presenza divenne massiccia. Se prendiamo in considerazione, ad esempio, la diffusione della banda in America

²⁴ I piatti non sono mai utilizzati da questo tipo di gruppi, proibiti in questo momento dell'anno. Plastino (1999: 51-52) ricorda poi che a Hajar, La Puebla de Hajar e Calanda è permesso suonare la grancassa e il rullante solo durante la settimana santa: “*The Bajaragoneses are renowned in Spain, and to some extent also abroad, for two cultural characteristics: their afición [love] for the sound of percussion and their outstanding skill in playing the tambor (snare) and bombo (bass) drums. This they exercise on two days only, during Holy Week, from midnight, Holy Thursday to 10 p.m., Holy Saturday, the only time it is possible to do so. The rest of the year, the use of snare and bass drums is forbidden, and they are put away and not touched*”. Confronta anche Peña y Rújula López 2002.

del nord dopo il 1830²⁵, ci troviamo di fronte a dati eloquenti: Felts (1966-7: 99) stima che già prima delle guerre civili (1866-67) ci fossero almeno 3000 bande attive, realtà che evidenziava la presenza di almeno 60.000 musicisti impiegati in queste formazioni. Questa gran diffusione è testimoniata anche dalla ricca iconografia sulle *cornet*, *saxhorn* e *brass band* degli Stati Uniti²⁶. In tali gruppi la grancassa e piatti suonati da un solo interprete era sempre presente, così come lo era nelle prime formazioni bandistiche *colored* di New Orleans, le quali manterranno la coppia strumentale fino ai giorni nostri²⁷. Anche dopo il declino delle *brass band* di fine '800 e l'affermazione degli organici misti (chiamati "*brass and reed*") la grancassa con piatti interpretata da un unico suonatore resterà vigente, come confermano i ritratti fotografici che ritraggono le varie *family band*, *city town band*, *salvation*, *military* e *cornet band* dell'epoca.

Anche nell'America centrale e del sud durante il XIX secolo le bande militari (ed in seguito civili) godranno di un'ampia diffusione. Ricorda Curt Lange (1997:29) che da Cuba, Venezuela, Brasile fino in Argentina sono state molto amate.

In molti casi entreranno in contatto con la cultura musicale autoctona, influenzando nella produzione musicale del territorio e creando fenomeni di ibridazione musicale. Gli eserciti facilitarono l'ingresso di musicisti afrodiscendenti o indigeni e frequentemente i metalli sostituirono gli strumenti nativi nei rituali festivi, affermandosi nell'accompagnamento di danze *mestizas* in tutto il Latinoamerica.

Nell'altopiano peruviano²⁸ e in Bolivia²⁹ le bande popolari accompagneranno festività e danze relazionate al carnevale come la *llamerada*, *diablada*, la *morenada* e la *kullawada*.

In Cile un tipo di banda di numero ridotto entrerà a far parte della cultura popolare,

²⁵ È a partire dal 1835 che le bande militari negli Stati Uniti si organizzarono allo stile delle *brass band* inglesi.

²⁶ Vedi, per esempio, Hazen 1987.

²⁷ Cfr., tra gli altri, Schafer and Allen 1977.

²⁸ Cfr. Catacora 1981.

²⁹ Diaz Araya (2009: 384) ricorda "*Los casos de bandas en Bolivia y Perú responden a iguales características que las chilenas, ya que la influencia musical alemana gravitó en el surgimiento de estas en los tres países, respondiendo cada una a contextos sociohistóricos particulares. Por ejemplo, Ernesto López Mindreau, peruano nacido en Chiclayo, fue instruido como músico en Alemania y Estados Unidos, llegando a ocupar en 1927 el cargo de Director Superior de Música del Ejército peruano y, posteriormente, asumiendo la dirección de la banda de la Guardia Republicana, aunque el Ejército peruano tenía influencia francesa en su reorganización, desde 1896*". Cfr. tra gli altri Robles Mendoza 2000, D'Harcourt 1925, Romero 1993, Diaz Araya 2000.

accompagnando danze e canti rituali, soprattutto nell'area del nord³⁰. Un caso interessante è poi quello dei *chinchineros* (fig. 6), artisti ambulanti i quali si esibiscono in danze acrobatiche suonando allo stesso tempo una grancassa con piatti sorretta sulle spalle (chiamata *chinchín*). Questi suonatori si possono considerare eredi di un tipo di artisti ambulanti che arrivarono nel continente sudamericano già nei primi decenni del 1900. La tradizione si tramanda generalmente da padre in figlio ed ebbe origine in ambito urbano, dove il *chinchinero* si destreggia nella sua danza accompagnando la musica prodotta dagli organetti da barbieria (*organitos*)³¹

Figura 5 . Oruro (Bolivia), *Festival de bandas*, foto su *La Razón*, 23/02/14 (consultato il 21/03/14), http://la-razon.com/la_revista/



Figura 6 . *Chinchineros e organillero* (Chile), in *Revista Punto G*, (02/09/14) [http://www.revistapuntog.com/panoramas/gam-setiembre/cosultata il 21/12/14](http://www.revistapuntog.com/panoramas/gam-setiembre/cosultata%20il%2021/12/14)).



In Messico è estesa la tradizione dei complessi bandistici. Segnalo in particolare la grancassa composta chiamata *tambora*, la quale si unirà alle diverse formazioni presenti nella regione sinaloense, come la *Banda Sinaloense o Tambora*³², il *Tamborazo Zacatecano* di Zacatecas o ad altre formazioni musicali dello stato di Oaxaca, Morelos, Guerrero, Chiapas, Veracruz e

³⁰ Secondo Díaz Araya (2009: 391) “*La consolidación de las bandas de bronce como expresión musical, hacia mediados del siglo XX, no solamente ha permitido que las poblaciones indígenas las integren a sus ceremonias o acompañen con estas sus bailes tradicionales, sino que también abrió un sistema de interacción entre indígenas y no indígenas, permitiendo visibilizar los ritos, las danzas y las melodías en una variedad de expresiones de la cultura y religiosidad popular del norte chileno.*”

³¹ Cfr. Torres 1998, Ruiz Zamora 2001.

³² In queste bande è consolidato l'utilizzo di tipo di grancassa (chiamata *bombo* o *tambora*) di un diametro variabile tra i 18 e 22 pollici sulla quale si montano dei piatti delle dimensioni di un charleston di batteria. La banda Sinaloense nel corso della sua storia si è caratterizzata per interpretare la musica regionale messicana, dai son del pacifico fino alle *rancheras* e i *corridos*, dai *bolero*, la musica *mariachi* e *norteña* al pop e alla *cumbia*. Vedi, tra gli altri: Simonett, 2001 e 2004; Sinagawa Montoya, 2004.

Michoacán³³. Anche nella costa nord della Colombia le bande sinuano-sabaneras utilizzeranno uno strumento simile, interpretando musiche tradizionali come *porro*, *cumbia* o *fandango*³⁴.

Come in Argentina, anche in Uruguay la coppia *platillo/bombo* è molto diffusa, soprattutto tra le *murga* del carnevale urbano. L'iconografia ci suggerisce che fino al principio del XX secolo a Buenos Aires e Montevideo gli strumenti utilizzati erano molto simili sia tra di loro che tra quelli usati nei carnevali della penisola iberica³⁵. Già a partire dal secondo ventennio si possono notare delle differenze sostanziali. In Uruguay, ad esempio i piatti saranno generalmente suonati da uno strumentista e di grandi dimensioni. Il bombo utilizzato (soprattutto dagli anni '70 in poi) sarà un tamburo monopelle sostenuto orizzontalmente. Come si analizzerà in seguito, in Argentina si manterrà invece la posizione verticale della grancassa, i piatti (suonati dalla stessa persona) saranno di dimensioni sempre più ridotte, percossi con una tecnica differente sia da quella dei piatti della *murga* montevideana che da quella gaditana. Inoltre, nel corso della seconda metà del secolo passato il *bombo con platillo* rivestirà nella città di Buenos Aires una centralità assoluta, caratteristica che non ritroveremo neanche nel carnevale di Cadiz, dove il *bombo y platillo* (o *bombo de carnaval*), considerato 'progenitore' degli strumenti argentini, non rivestirà un ruolo così consistente.

A questo punto, pur non avendo una lista esaustiva dei vari tipi di bande che in Europa e nel continente americano implementarono la grancassa ed i piatti, ritengo si possano già trarre alcune riflessioni:

- La grancassa orchestrale fu uno strumento molto diffuso su gran parte del territorio europeo ed americano.

³³ Come in altre parti del mondo la banda musicale in Messico assume diversi nomi, secondo l'ambito o la sua funzione; già all'inizio del XX sec. lo storico Rubén M. Campos (1928) individuò come sinonimi i termini *banda militar*; *banda de pueblo*, *banda de marcha*, *tamborita*, *banda madre*, *banda de metales*, *filarmónicos*, *tambora*, *banda religiosa*, *banda móvil*, *chirimía*, *banda oficial*, *conjunto de aliento*, *banda comunitaria*, *banda tarasca*, *banda escolar*, *fanfar*, *banda de rancho*, *banda huipera*, *banda ranchera*, *banda urbana*, *banda de pueblo*, *banda de música*, *banda guerrera* y *banda patronal*.

³⁴ Grande diffusione, anche se al margine dei grandi circuiti musicali, hanno avuto e continuano ad avere le bande della provincia di Córdoba e Sucre, a volte chiamate in senso dispregiativo *papayeras*. Alcune di queste utilizzano lo strumento composto, soprattutto nel comune di San Pelayo. A proposito dei vari aspetti della tradizione bandistica e della musica di queste provincie vedi tra gli altri, Oviedo 2009, Fortich Díaz 1994, Fals Borda 1986, Valencia Salgado 1987.

³⁵ Come si analizzerà nel cap. 2 e 3, in questo periodo erano variabili la posizioni del piatto fissato sul fusto della grancassa come anche l'impugnatura del piatto libero nella mano del suonatore, i materiali utilizzati, i battenti, le decorazioni ecc.. Dalle fonti iconografiche del carnevale andaluso si evidenzia una predilezione fino al 1950 di grancasse di medie dimensioni dal fusto molto sottile.

- Grancassa e piatti suonati da un solo interprete, furono adoperati ampiamente e conosciuti anche fuori di confini europei in ambiti spesso simili.
- Non si è pervenuta l'esistenza in altre parti del continente americano³⁶ di uno strumento che possedga le caratteristiche del moderno *bombo con platillo* portefeño.



Figura 7. Catalogo strumenti Conn (U.S.A. 1955), dove si evidenzia nella foto in basso quale sia la forma corretta di suonare la grancassa. Questa immagine evidenzia, tra le altre cose, quanto fosse comune l'uso dei piatti annessi negli Stati Uniti in quel periodo.

³⁶ Ad eccezione dei *bombo con platillo* presenti in molte delle tifoserie in tutta l'America Latina, strumenti (e a volte repertori) adottati nell'ultimo ventennio ad imitazione delle tifoserie argentine.

1.4 LA GRANCASSA E I PIATTI NEL CIRCO

Come già accennato in precedenza, la grancassa (e soprattutto quella con un piatto annesso al suo corpo) era presente in tutta una serie di eventi connessi con le arti di strada, i riti, le feste popolari. L'analisi del suo impiego in questi spazi favorisce la comprensione del suo essere così profondamente inclusa nell'immaginario popolare europeo e soprattutto quello del mondo ispanico.

Uno degli spazi che accolse la coppia strumentale fu quello che incarnò il primo spettacolo *globalizzato* al mondo: il circo. Durante tutto il XIX secolo le compagnie circensi portarono il loro intrattenimento unico dovunque, esaltando l'esotico, l'assurdo, l'impossibile. La musica rivestiva un ruolo principale sin dalla sua invenzione da parte dell'inglese Philip Astley (1742-1814) nel 1768. Come segnala Kim Baston, la musica interpretava un ruolo costante, adattandosi al gusto del tempo:

I argue that circus music is both reflective of changes in popular music and also constitutive of what is popular. While situated within a historical context and adapting to changes in popular sensibility, music also performs a role in shaping spectatorial reception. Although circus music has changed over time, the role it performs within this entertainment form has remained remarkably constant. (Baston 2010:1)

Dal momento in cui i circhi crebbero di dimensione e in molti scelsero di essere ambulanti³⁷, gli organici bandistici divennero indispensabili. Essi dovettero difatti soddisfare le esigenze acustiche sia nelle arene che nelle strade. Dalle poche notizie riguardanti i repertori musicali dei primi circhi in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, si desume che, prima dell'affermazione delle bande di metalli, la scelta della strumentazione era opportunistica. Per quanto riguarda i repertori, pare fosse comune prenderli in prestito da altre pratiche performative come il teatro o gli spettacoli da fiera (Stoddard 2000: 3)³⁸. Come ricorda Kwint (2002: 76) gli spettacoli equestri di Astley erano accompagnati da una "*rudimentary music played on French horns and a drum*", anche se successivamente non mancheranno gruppi strumentali che includeranno archi e strumenti a tastiera (Speaight 1980: 37). Del resto, la caratteristica che i

³⁷ Furono i circhi nord americani nei primi decenni del XIX secolo ad esportare la modalità della grande carovana e del tendone smontabile in tutto il mondo. Anche se compagnie itineranti già esistevano in Europa, i famosi circhi di Londra, Parigi o San Pietroburgo erano in genere edifici in muratura o legno.

³⁸ Cfr. anche Hippisley Coxe 1952, Culhane 1990.

primi circhi mantennero fu quella di accogliere diversi tipi di performance appartenenti ad aree differenti, come il teatro musicale, la pantomima o il balletto, arti nelle quali la musica svolse un ruolo centrale³⁹.

Essendo l'elemento ritmico funzionale alla scansione dei tempi delle esibizioni è comprensibile perché fosse prediletto negli spettacoli circensi. Durante la fine del XVIII° e l'inizio del XIX° secolo la musica doveva infatti assecondare i tempi della danza ed il passo o la corsa dei cavalli (con metriche come il 2/4 o il 6/8). Solo in seguito dovette soddisfare le necessità della gran varietà di numeri che richiedevano una specifica intenzione, un metro, tempo o una tonalità particolare. Le bande soddisferanno con successo queste esigenze. Saranno maestre nei giochi di tensione musicali così come nelle tecniche di "rassicurazione emozionale" del pubblico. Pensiamo, ad esempio, al famoso "rullo di tamburo" che marca il "fiato sospeso" della platea, o al tipico colpo di piatto che designa l'esito o il fallimento di un gioco di prestigio oppure le allegre marce che seguono un numero rischioso. Non credo errato affermare che anche il circo (insieme al teatro o al teatro musicale) fu un precursore nell'uso della musica per creare *climax* emozionali indispensabile nel cinema contemporaneo.

La selezione, adattamento e composizione di un certo tipo di musiche, trovano dunque nella banda circense un interprete ideale. L'esecuzione d'arie operistiche, marce militari (spesso semplificate e suonate a volumi⁴⁰e tempi elevati) e di una serie di musiche in voga all'epoca, riconducevano il pubblico al sentimento gioioso della festa domenicale e della celebrazione di piazza.

L'aspetto delle bande dei circhi non era poi così diverso dagli altri tipi di complessi bandistici dell'epoca, facendo forse eccezione per le *clown band*⁴¹. L'iconografia e le fotografie dei gruppi musicali nei circhi ci riporta infatti a gruppi di suonatori in elegante uniforme, con strumentazione simile ad altri tipi di formazioni bandistiche. Ad ogni modo ampiamente documentati sono i contatti tra i diversi ambienti⁴². Rinomati *band master* come Julius Fucik

³⁹ Non a caso nel 1799 l'arena di Philip Astley venne nominata "Astley's Royal Amphitheatre of Arts."

⁴⁰ Le marce del circo sono spesso chiamate dai circensi nordamericani *screamers*. Esse infatti devono essere suonate a grandi volumi. I musicisti vengono poi soprannominati 'windjammers', un eufemismo abbastanza eloquente che rimanda allo sforzo che essi devono sostenere.

⁴¹ Bande senza una divisa allo stile militare, ma composte dai pagliacci del circo, vestiti con il proprio costume.

⁴² Lo stesso Philip Astley proveniva dal mondo militare avendo ricoperto la carica di sergente maggiore nel battaglione degli armigeri a cavallo

(1872-1916)⁴³, John Philip Sousa⁴⁴ (1854-1932) o Karl King⁴⁵ (1891-1971), ad esempio, composero un gran numero di musiche per bande militari, alcune di queste divennero celebri e riconosciute all'interno del repertorio classico del circo. La stessa banda di Sousa si presentò in varie *music hall* della Parigi d'inizio 1900, luoghi dove esibizioni di ginnasti, clown, ammaestratori di animali, ballerine esotiche, mimi e contorsionisti erano usuali⁴⁶. Il circo del famoso Lord George Sanger di Londra offriva nel suo spettacolo una gran varietà di numeri, tra i quali quello di ben sei bande militari, come recita un suo cartellone pubblicitario del 1882:

*Sanger's monstre fete & gala! The whole army of war arabs Kioffoles and the Abyssinian war horse. Exciting flat & hurdle racing & steeple chasing. Grand display of fireworks. Great tournament! **Six military bands!**[il neretto è mio] Grand balloon ascent and numerous other attractions, ... Eight hours of continual amusement for one shilling. The Grand Procession...*⁴⁷

Questa intercambiabilità non si riferisce dunque solo alla strumentazione, l'estetica, i repertori utilizzati, ma anche ai compositori, strumentisti e direttori. Varie ricerche hanno poi documentato poi la presenza di validi e sperimentati musicisti⁴⁸, i quali erano specializzati non solo nei repertori classici da banda ma anche nell'arte dell'improvvisazione⁴⁹. Banton e Whiteoak suggeriscono che proprio le bande del circo si facessero portatrici di nuovi stili in

⁴³ Riconosciuto compositore e direttore di bande militari ceco, raggiunge la fama internazionale con la marcia *Op. 68: Vjezd gladiátorů* (L'entrata dei gladiatori), tema adottato stabilmente dai circhi per dare l'entrata ai pagliacci.

⁴⁴ Forse il più famoso direttore di banda della storia della musica statunitense, Sousa compose principalmente per l'U.S. Marine Army ed in seguito per la sua banda civile. Molte delle sue marce furono interpretate nei circhi americani per anni.

⁴⁵ Dopo una breve esperienza in una banda militare, King si unisce al circo prima come suonatore ed in seguito come acclamato compositore e direttore di banda. Circhi come il Barnum & Bailey (il quale farà della sua famosa composizione *Barnum and Bailey's Favorite* il suo tema rappresentativo) il Buffalo Bill Wild West Combined Show lo vedranno come protagonista. Nel momento in cui sceglierà una vita più stabile, conquisterà gran successo e rispetto come *bandmaster* nello stato dello Iowa. Cfr. <http://www.barnhouse.com/composers.php?id=141>.

⁴⁶ Cfr. Perloff 1990.

⁴⁷ Manifesto conservato nella British Library di Londra. Rif in <http://www.bl.uk/catalogues/evanion/Record.aspx?EvanID=024-000001826&ImageIndex=0> consultato il 22/09/2012.

⁴⁸ I circhi potevano anche contrattare musicisti che incontravano sul luogo o ambulanti. Vedi, ad esempio, Whiteoak 1999, Curt Lange 1980.

⁴⁹ Come già ricordato, i repertori delle bande dei circhi riflettevano le musiche in voga delle diverse epoche, tra queste anche il jazz, sin dalle sue origini (soprattutto il *rag*). Per maggiori informazioni su quest'argomento cfr., ad esempio, Whiteoak 1998, Abbott and Seroff 2007.

voga in altre parti del mondo (Banton 2010:11, Witheoak 1999). Ad ogni modo, l'impronta 'militaresca' sarà quella che più caratterizzerà le bande dei circhi, questo grazie anche all'importanza che avrebbe rivestito il momento della parata. La grancassa ('militare') si unirà quindi con successo alle carovane dei circhi, adattandosi alle necessità sceniche delle grandi *troupes* circensi decimononiche. Assieme al trombone, il rullante e la cornetta, la grancassa che con i piatti annessi divenne uno strumento iconico ed immancabile nell'immaginario visivo e sonoro circense. Anche Berlioz testimonia molto schiettamente questa associazione con il mondo marginale dei girovaghi:

*The bass drum is almost never used without the accompaniment of cymbals, as though these two instruments were by their nature inseparable. In some orchestras both instruments are even played by one and the same musician (...). This cost-cutting method is intolerable: the cymbals lose their sonority in this way and can only make a noise similar to the dropping of a bag full of metal junk and broken glass. This is trivial, and devoid of pomp and splendour. **It is just good enough to set monkeys dancing and to accompany the tricks of conjurers, jugglers and swallows of swords and snakes on public squares and at the dirtiest of cross-roads.***
(Berlioz 18:391) [Il neretto è mio]

Inoltre, durante il 1800 e sino al 1900 l'associazione dello strumento composto con il mondo dei saltimbanchi si attesta sia in stampe, suppellettili, oggetti d'uso e raffigurazioni pittoriche (cfr. fig. 8 e 9, 10, 11)

Importanti artisti europei della fama di Toulouse Lautrec (1864-1901), Ferdinand Pelez Daumier (1808-1879) e Pablo Picasso (1881-1973) raffigurarono la coppia strumentale in stampe, schizzi e dipinti (cfr. fig. 11, 12, 13). Lo fecero però in modo differente.

Mentre il marsigliese Daumier la ritrarrà con uno stile crudo e realista, Lautrec la porrà tra le mani di un'eterea ballerina in tutù, evidenziando la diversa rappresentazione del circo nel corso della storia. Le litografie di Daumier, Victor Adam (1801-1867), Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) o Jules David (1808-1892) rappresentavano infatti un mondo popolare dove la grancassa è in strada, animando le parate dei saltimbanchi, accompagnando illusionisti e giocolieri tra la gente incuriosita.



Figura 8. Immagini su www.ebay.com, consultato il 04/09/11. Non più disponibili on line.

Francia secolo XIX
vari oggetti decorativi



Figura 9. Fischietto-giocattolo meccanico "Distler", Germania, 1915. Foto su <http://basic-sax.info/version5/vintage-saxes/sax-shaped-things/metal/distler-tin-whistle>, consultato il 03/09/11.



Figura 10. Strumento meccanico, primi del '900, Germania. Toy Museum, Nuremberg, Foto su <http://museums.nuremberg.de/toy-museum/>, consultato il 03/09/11.



Toulouse Lautrec: "Circus Band" (1895)



H. Daumier "La Parade du saltimbanques" (1860 ca.)



Figura 11.

H. Daumier "Musique de fete champêtre" (1865)



Fernand Pelez da Cordoba: "Les Saltimbanques (1888)



In alto: Adam Victor, "Les Saltimbanques" (Paris, 1837)
Al lato: Idem "Le petit saltimbanque" (Paris, 1840)
In basso: Idem "Passe-tems no.113" (Paris 1840 ca.)



Figure 12 e 13.



Pablo Picasso: "Les Saltimbanques" (1958)

A proposito dell'incontro tra gli artisti ed il circo fa notare Raúl Eguizábal (2002):

*Toda esta imagería de portentos, acrobacias y bufonadas se ha desarrollado siempre por el lado imaginativo de la ilustración popular. Y sin duda la inteligibilidad de estas imágenes — al principio más humildes luego, gracias a la litografía, más ostentosas— hicieron mucho por la acogida que siempre tuvieron los feriantes y su carga de prodigios domésticos. No es justamente hasta finales del siglo XIX cuando se produce el contacto entre el circo y el gran arte, y este se da a través del interés de los pintores de la época por las ilustraciones de carteles como estos, que les sedujeron por su temática, por un cierto halo de magia que envuelve el mundo del circo, pero también por su estilo directo, colorista y fantasioso. De 1890 es el espléndido cuadro *El Circo* de George Seurat y a la misma década pertenecen los dibujos que Toulouse Lautrec hizo de los payasos Footit y Chocolat o su litografía “*La Payasa*”. A comienzos de siglo, los cuadros se pueblan de arlequines y otros personajes de la comedia italiana. La tendencia se extiende a lo largo del siglo: los melancólicos “*pierrots*” de Juan Gris (que recrean el mito del payaso triste), los cenicientos “*clowns*” de Solana. Descubrimos influencias del cartel de circo en Depero o en Picabia (...)*

Figura 14. Buffalo Bill Circus, 1916. Foto su http://www.karlking.us/sells_floto2.htm , consultato il 03/06/2011.



La grande affermazione del circo nella cultura europea fu simile a quella delle Americhe, dove nacquero tradizioni locali molto differenti tra di loro. Varie, ad esempio, sono le compagnie che viaggiarono in Argentina, così come diversi furono gli artisti europei che gestirono teatri e fondarono compagnie circensi stabili (Seibel 1993). Verso la fine del secolo

XIX, lo strumentario delle bande da circo, simile a quello delle bande miste e delle *murga* e *agrupaciones humoristicas* del carnevale, era ben noto in questo paese, come vedremo in seguito. Questo tipo di gruppi, come le bande da circo, parodiavano le parate militari, e tra di essi lo strumento composto rivestirà sempre più centralità nel corso del tempo.

Quando nel secolo XX il circo verrà soppiantato da altri tipi di intrattenimento, perdendo importanza nella società urbana, farà sentire la sua presenza negli spazi del carnevale: i suoi personaggi diverranno parte integrante del rito. Personaggi come il *Cocoliche* (nato nel circo dei Podestà)⁵⁰ o il *tony* cominceranno a far parte del rito urbano e si consolideranno nella cultura popolare del paese. Ciò non è un caso isolato: sin dalla sua nascita il circo influenzò e prese in prestito elementi della cultura comica popolare, soprattutto nei carnevali d'Europa e delle Americhe⁵¹. Noti sono gli esempi delle maschere adottate dai circhi provenienti dal mondo del teatro popolare, così come svariati sono i personaggi nati nei circhi ed in seguito incorporati nel carnevale in diverse parti del mondo (Fig. 15). La figura dello sciocco⁵² alla quale s'ispira il clown, è, ad esempio, tipica di molte feste popolari in Francia (Bajtin 1987) o in Spagna (Heers 1988 [1983], Caro Baroja 2006). Del resto, come suggerisce Piero Piani "il circo, come lo conosciamo e frequentiamo oggi, è il frutto di varie rinascite dello stesso spettacolo" (Piani 2007:14).

Forme di teatralità popolare esistenti nel Medio Evo e il Rinascimento, cioè, continueranno ad essere vigenti sia nel circo che nel carnevale, anche se organizzandosi in maniera discorsiva differente. In Argentina saranno i gruppi carnevaleschi (e in special modo la *murga*) che porteranno con sé le arti e la carica simbolica del circo fino al presente⁵³.

Il circo come metafora del carnevale è particolarmente rilevante ai fini di questa ricerca

⁵⁰ Cfr. Seigel 1988.

⁵¹ La cultura comica popolare è suddivisa da Bajtin in tre categorie: forme e riti dello spettacolo (feste carnevalesche, opere comiche rappresentate nelle piazze, ecc.); opere comiche verbali (incluso le parodie), orali e scritte; diverse forme e tipi di vocabolari familiari e volgari. Lo stesso studioso enumera forme di manifestazioni pubbliche o carnevalesche che in qualche modo s'infiltreranno nel mondo del circo, come i riti e i culti comici dei buffoni, le feste di "stupidi" (*festa stultorum*), giganti, nani, mostri, pagliacci di diversi stili e categorie, oltre alla letteratura parodistica (Bajtin 1987). Per una analisi del grottesco, sia nell'arte che nel mondo popolare vedi, anche Barash 1971, Thomson 1972.

⁵² La figura dello sciocco alla quale s'ispira il clown è tipica di molte feste popolari. Vari sono i personaggi tipici del carnevale veneziani che vengono dal teatro di strada e dalla commedia dell'arte italiana, maschere che ritornano spesso in cartelli e canzoni carnevalesche di molte parti del mondo. Cfr. Vendramini 2001.

⁵³ Non mi riferisco qui solo all'uso nelle *murga* dell'acrobazia, il travestimento, la burla, o alla struttura di sfilata simile alle parate militari, ma anche all'inserimento nelle sfilate di carnevale degli ultimi vent'anni di personaggi del circo come giocolieri, trampolieri, clown... La prossimità tra *murga* e circo è spesso rimarcata dai nuovi protagonisti della tradizione, i mediatori culturali. Non pochi sono i centri culturali e altre istituzioni, che propongono corsi chiamati *circo, murga y carnaval*. Cfr. http://www.rojas.uba.ar/programacion/circo_murga_carnaval.php

giacché apre a delle considerazioni riguardanti non solo la diffusione della grancassa nel mondo (e in Argentina), ma anche alle relazioni tra il circo ed il carnevale porteño. Questa interrelazione di campi rispecchia la realtà dei processi multiformi tipici delle manifestazioni della cultura popolare. Una riflessione su questi processi aiuterà a riconoscere come il *bombo con platillo*, divenendo l'anima delle *murga* del carnevale porteño, porterà iscritto su di sé elementi della grancassa e piatti del passato assumendo tutta una serie di elementi simbolici che difficilmente riuscirà a scrollarsi di dosso.

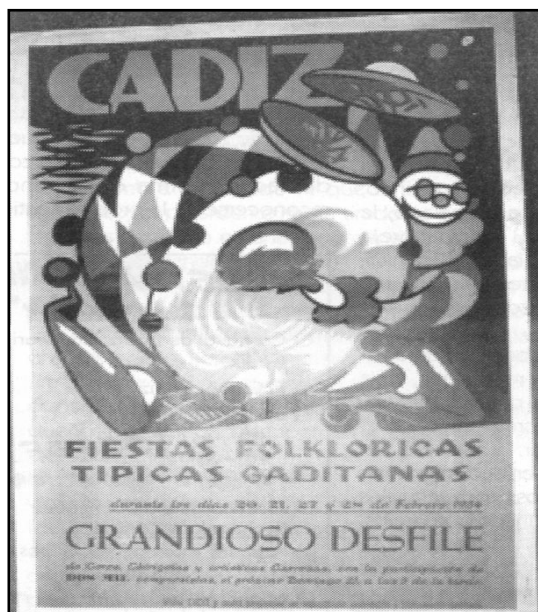


Figura 15.

Cadiz, 1954. Cartellone di carnevale (chiamato *Fiestas Folkloricas Típicas Gaditanas* durante questo periodo della dittatura). L'immagine unisce perfettamente ad un livello visuale e simbolico le icone del mondo del carnevale gaditano (il *bombo y platillos*) e del circo (il pagliaccio).

1.5 LA COPPIA STRUMENTALE NEL RIO DE LA PLATA

Gli studi organologici argentini (Vega 1946; Pérez Bugallo 1993; Ruíz, Bugallo y Goyena 1993) hanno rilevato l'esistenza di diversi membranofoni denominati *bombo* nella geografia del Paese, tamburi bipelli di diverse morfologie, distinguibili dalla dimensione del loro diametro:

- *bombos tubulares* – dall'altezza maggiore del diametro mayor (*bombo criollo o legüero, bombo orquestal e de charanda*⁵⁴)

⁵⁴ Cirio in varie occasioni pone tra virgolette il termine "bombo" quando si riferisce al membranofono impiegato nell'accompagnamento della danza ed i canti della *charanda* (o *zamba*) presso la località di Empedrado (Corrientes), per differenziarlo dal bombo tubolare usato nella cosiddetta *música criolla* (cfr. Cirio 2003, 2006 tra gli altri).

- *bombos chatos* – dall'altezza minore del diametro (*bombo procesional, bombo de banda*)

L'organologia argentina non ha ritenuto rilevante riportare la presenza nel territorio nazionale di questa particolare grancassa. Credo necessario pertanto fornire dei dati storiografici sia sulla diffusione della grancassa orchestrale che l'uso combinato di grancassa e piatti in Argentina, affinché si possa, almeno in parte, colmare questa lacuna ed inquadrare le dinamiche che hanno portato all'affermazione del moderno *bombo con platillo*.

La ricerca iconografica e di archivio ha rilevato che nella Buenos Aires del secolo XIX spazi, usi, funzioni (e probabilmente tecniche esecutive) della coppia strumentale bombo/platillo erano simili a quelle che si riscontrano in Spagna, Francia o Italia nello stesso periodo.

Come in questi paesi, la grancassa si utilizzerà (e diffonderà) in Argentina principalmente in tre grandi ambiti:

- 1) Le bande militari;
- 2) Gli spettacoli itineranti (circhi, imbonitori, bandelle, etc.);
- 3) La festa di piazza.

1.5.1 L'universo bandistico

Le fonti storiografiche indicano che, in un primo momento, gli strumenti delle bande militari⁵⁵ argentine provenivano direttamente dalla Spagna.

En el documento de la fundación de Salta, fechado el 16 de abril de 1582, se menciona por primera vez una Banda de Música (...). Los conquistadores españoles trajeron de Europa instrumentos musicales cuyos toques cumplían la función de producir llamadas militares y estaban integrados por: pífanos, trompetas lisas, los atabales y 'atambores' o cajas de guerra. (...) (Fernández Calvo 2009:31).

In questo primo periodo la composizione delle bande non era stabile. Difatti, il numero di

⁵⁵ Vedi tra gli altri Gesualdo 1961 e 1977, Plesh 2002, Fernández Calvo 2009.

tamburi, *pifanos* e trombe era fluttuante; come suggerisce Fernandez Calvo (2009) la struttura numerica era simile a quella delle attuali *bandas lisas*. Lo storico Francisco Seguí in *Los últimos cuatro años de la dominación en el antiguo Virreinato del Río de la Plata* (1874 cit. in Fernandez Calvo 2009: 34), fa riferimento all'esistenza di bande di musica che con “[...] cien tambores con brillantes bandas de música” accolsero il Virrey Liniers durante la sua visita al campamento di Barracas. Successivamente lo stesso Santiago de Liniers⁵⁶ (1753-1810) ristrutturerà le forze militari per cui aumenterà la presenza musicale negli eserciti e una organizzazione maggiore delle bande si avrà in seguito alle guerre di indipendenza al nascere l'esercito argentino (1810)⁵⁷.

Interessante è una nota del 1817 nella quale si enumerano gli strumenti in possesso dell'accademia di musica di Buenos Aires, diretta dal maestro il tenente del battaglione N° 8 Antonio Martínez:

(...) al asumir sus funciones se le entregan los instrumentos que se habían encargado a Europa y a los Estados Unidos. La Academia de Música queda así integrada por dos conjuntos. El primero compuesto de 6 clarinetes, 1 requinto, 1 flautín, 2 trompas, 2 cornetas, 2 fagotes, 1 serpentón y trombón, 2 medias lunas, 2 panderetas y tambora, 1 caja redoblada y 2 pares de platillos. (Gesualdo 1961: tomo 1, 327) [il corsivo è mio].

Questa nota conferma la presenza di una grancassa e ratifica la presenza in Argentina di uno strumentario da banda ispirato alle bande francesi ed inglesi uniformate ‘alla turca’⁵⁸.

Le bande militari ed, in seguito, le bande civili, rappresentarono senza dubbio un tassello importante nella storia della musica argentina e contribuirono alla diffusione di repertori europei nel paese. Soprattutto a partire dell'inizio del XIX secolo, questi tipi di formazioni

⁵⁶ In quel periodo il militare francese oltre ad essere Vicerè del Río de la Plata era “Comandante Generale de Armas” di Buenos Aires.

⁵⁷ Sarà a partire di quest'epoca che si definirà la distinzione tra le bande chiamate *lisas* e quelle musicali.

⁵⁸ George Thomas Love, viaggiatore britannico che visse a Buenos Aires tra il 1820 y 1825, racconta: “The dresses of the bands are of the Turkish costume, and though not so splendid as our third regiment of foot guards, are equal to those of the line. They have instruments of English manufacture, all that constitutes a military band –triangle, cymbals, and bells, similar to our first regiment of Guards”⁶⁴ (Love 1825:131-132)

musicali svolsero infatti un ruolo significativo nella vita culturale e sociale⁵⁹. La diffusione delle bande fu dovuta grazie all'apporto delle nuove comunità migranti. Come ricorda Cetrangolo (2010:130-131),

Las bandas eran, en efecto, muy numerosas dentro de colectividades como la italiana y hasta la minoritaria colonia francesa tenía por lo menos dos. He aquí un par de esas veloces referencias que publica La Gaceta en esos años [1882]: la primera se refiere a las celebraciones garibaldinas, la otra al 14 de julio: “Como lo dijimos, la música va a tener una activa parte en la solemnidad de hoy. Todas las sociedades italianas que tienen bandas de música concurrirán con ellas y han estudiado varias machas fúnebres y piezas adecuadas al acto”⁶⁰ y “el 14 del mes entrante tendrán lugar las grandes fiestas que la población francesa celebra anualmente y a ellas concurrirá la grand banda que se ha organizado por la fusión de las Sociedades Apollon y Enfantes de Beranger⁶¹.

La tesi dottorale del professor Annibale Cetrangolo (2010) è illuminante rispetto all'affermazione della banda 'migrante' nel panorama urbano bonaerense e esplicita il contributo che essa diede alla diffusione del teatro d'opera in Argentina. Come la sua ricerca ha dimostrato, molti musicisti migranti trovarono nelle bande un luogo di rifugio ed espressione, continuando a proporre anche nelle piazze straniere repertori che normalmente si rappresentavano nei teatri. Non mi sembra azzardato asserire che fu proprio grazie alla presenza delle bande in tutto il territorio argentino che gli strumenti orchestrali come la grancassa si diffusero così ampiamente. Questi erano molto spesso strumenti composti, come testimonia anche l'archivio della banda sinfonica di Buenos Aires, la quale utilizzò abitualmente uno strumento di questo tipo almeno sino al 1950 (fig. 16 e 17).

⁵⁹ Fernandez Calvo ricorda: “La principal actividad social de los porteños de comienzos del siglo XIX se desarrollaba en los salones, durante las tertulias, en las cuales, a veces informalmente y otras de una manera más organizada, se hacía música, ya fuera para escuchar o para bailar. Dentro de estas actividades, y a lo largo de todo el siglo, juegan también un papel definitivo en la vida musical de las ciudades las bandas de música, las cuales, al atardecer, ejecutaban música al aire libre, por lo general en las plazas o sitios similares. Su repertorio incluía, además de música militar (marchas, etc.), oberturas y fragmentos célebres de óperas italianas (especialmente de Rossini y Bellini) en arreglos instrumentales que contemplaban las posibilidades de dichas agrupaciones” (Fernandez Calvo 2009:50).

⁶⁰ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 25/06/ 1882, p. 51.

⁶¹ *La Gaceta Musical de Buenos Aires*, 02/071882, p. 59.



Figure 16 e 17. Banda sinfonica di Buenos Aires nel 1910 e nel 1953. Foto dall'Archivio della Banda Sinfonica di Bs. As.).



1.5.2 Gli spettacoli itineranti (circhi, imbonitori, bandelle)

In Argentina l'associazione della grancassa ed i piatti con il mondo degli ambulanti è documentata sin dalla fine del diciannovesimo secolo.

Dall'osservazione di riviste satiriche bonaerensi attive durante la seconda metà del '800⁶², si evidenzia che strumenti composti furono adottati da bandelle di diverso tipo per accompagnare spettacoli di circhi⁶³ o corride di toro. Come accadeva nello spazio festivo del Carnevale, questi gruppi di musicanti erano denominati *murga*.

Y a la murga destemplada, sucede el clarín sonoro, queda la gente callada y aparece el primer toro.. (Una corrida de toros. *Almanaque Sud Americano*, Buenos Aires, Ottobre 1899, p. 91)

*(...) mientras los entusiastas gritos de "¡Viva Cuarenta Onzas" ¡Viva Raffeto!*⁶⁴ *Se confundían con los "gratos acordes" de la murga de trombones, tambores y bombo que tocaban al victorioso "La Marianina", y el público la cantaba (...)* (Los atletas de mis tiempos. *Caras y caretas*, Buenos Aires. 31/12/1901) [virgolette nel testo].

Nell'immaginario popolare, l'associazione di questo strumento con il circo o gli spettacoli ambulanti (fig. 19 e 20) è perdurata a lungo in Argentina, dove durante tutto il secolo XIX compagnie internazionali come i Chiarini o Laforest Smith diedero numerosi spettacoli e si sviluppò un' importante tradizione circense nazionale.

El circo que se ama es el de la banda musical estruendosa, con cornetines afónicos y bombos zumbantes, con tambores que redoblan y platillos cocineros, vibrantes hasta más allá de la calle (...). (Bernardo Gonzáles Arrili. *La Prensa*, 31/08/1976)

Los de mi edad (voy para los 59) identificamos al bombo con el peronismo. Menuda sorpresa me lleve allá por 1967, cuando revisando la revista "Caras y Caretas" me encuentro una manifestación encabezada por Hipolito Yrigoyen", y un tipo tocando el bombo. En realidad como ya conté antes mi recuerdo era del bombo separado del platillo y solo asociaba esa combinación en las bandas de los circos. Además del circo

⁶² In questa ricerca sono state consultate le riviste *El Mosquito* (1863/1893), *Caras y Caretas* (1898/1941), *Don Quijote* (1884/1905), *Almanaque Sud Americano* (1880/1906).

⁶³ Come già accennato in precedenza, Per quanto riguarda la storia del circo in Argentina ampi studi sono stati condotti soprattutto dalla ricercatrice Beatriz Seibel.

⁶⁴ L'atleta genovese Pablo Raffetto (1842-1913) fu un riconosciuto impresario e propulsore dell'arte circense a Buenos Aires in un periodo fondamentale della sua storia. Era famoso nella lotta greco romana, dal quale deriva il suo soprannome *Cuarenta Onzas* per l'oro guadagnato da una famosa vittoria (Cfr. Seibel 1993: 30-31).

criollo. No debe olvidarse que a argentina venían circos famosos del mundo. además muchos inmigrantes españoles y allí estaban las bandas que animaban las corridas de toros.

Alfredo Armando Aguirre in una conversazione nella *mailing list* delle *murga* argentine (28/03/06).

Non bisogna poi trascurare la forte relazione che intercorre tra lo strumento ed il richiamo di piazza: espressioni spagnole come “*anunciar a [o dar] mucho bombo*” o “*a bombo y platillos*” ricordano come la coppia strumentale sia stata strettamente connessa con il mondo popolaresco dell’esagerazione, la grandiloquenza, l’ostentazione grottesca⁶⁵.

Questi modi di dire entrati nel linguaggio colloquiale appartengono ad un periodo nel quale si consolidò l’impiego dello strumento composto nell’annuncio pubblico e la propaganda commerciale. Come nel sud d’Europa questo particolare uso era comune anche a Buenos Aires dove lo strumento veniva percosso di fronte a negozi, teatri, annunciando un nuovo prodotto, uno spettacolo, una vendita promozionale.

*No faltan en Buenos Aires Tees con marcas fantásticas, empezando por los astros hasta los animales, aves, flores y qué sé yo. Cualquier bolichero puede adquirir en plaza Te común en cantidad para fraccionarlo en seguida en latas y paquetes de diversas formas y con cualquier título inventado. Después, **bombo y más bombo**, hasta que el público entre a comprarlo”. Caras y caretas, 01-09-1900 (Pubblicità del The Lipton, il neretto è mio).*

Il *bombo* annunciava nella città, propagando il proprio suono tra le strade, richiamando l’attenzione, conquistando lo spazio sonoro pubblico. Non a caso il commento ad una foto del scattata nel 1907 nella Buenos Aires di quegli anni ricorda: “*la reclame es bombo y viceversa*” (figura 20).

⁶⁵ Nel senso di annunciare o presentare una notizia o un accadimento “con extremada publicidad” Metafore simili esistono anche in altre lingue. In inglese, per esempio, si utilizza la frase *announce with much fanfare* (annunciare a tutta fanfara) o, in italiano, si suole usare l’espressione *battere grancassa*. Entrambi i modi di dire sono relazionati con il mondo sonoro delle bande musicali, dello spettacolo di strada e la in genere con la percezione sociale del rumore.



Figura 18. *Caras y Caretas*, 23/11/1901.

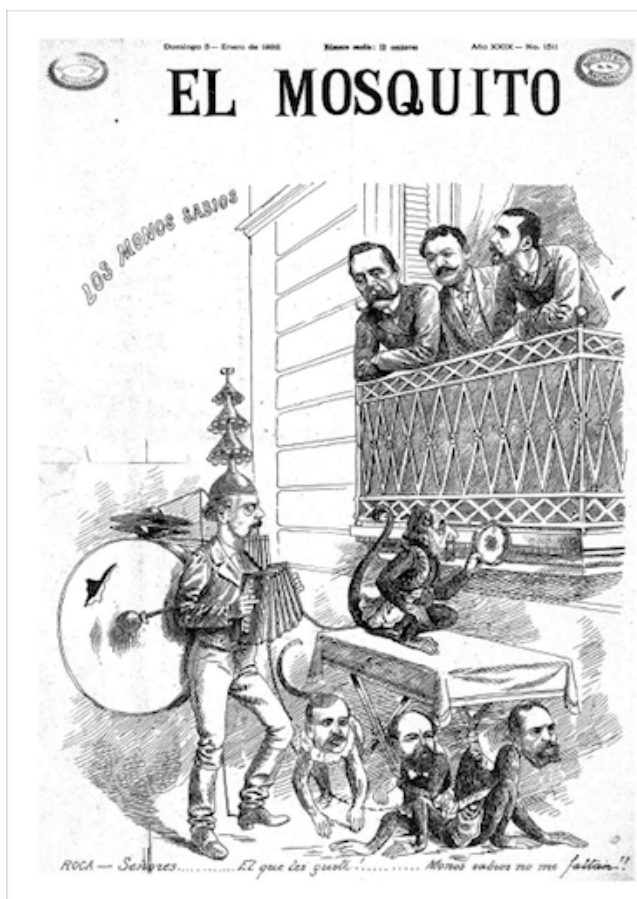


Figura 19. *El Mosquito*, 03/01/1892.

É interessante notare che già in questi primi anni del secolo la grancassa si utilizzò per un

altro tipo di imbonimento: quello politico. La stessa rivista *Caras y Caretas* nel 1908 darà al *bombo* questo significato: “*alabanzas que se prodigan al candidato para que largue pesos*” (Figura 23). Un altro esempio sulla stessa linea lo troviamo in un commento sull’edizione del 08/10/1904:

Benito, que se siente un Roosevelt sud americano, se anda exhibiendo por ahí con un tremendo cartelón donde ha escrito en letras doradas «U. S. A. Automóvil», con lo que no sabemos si quiere decir, que usa automóvil ó que como buen administrador de los Estados Unidos, le gusta andar habrá sido. Le acompaña en sus excursiones como heraldo el popular Roque con el bombo; cualquiera al verlos, creería que anuncian una marca de cigarrillos, pero no señor, pregonan un nuevo sistema político, que á juzgar por las pesadas elecciones no deja de dar resultado que es muy costoso. [il neretto è mio].



La reclame es bombo y viceversa

Figura 20. *Caras y Caretas*, 16/03/1907

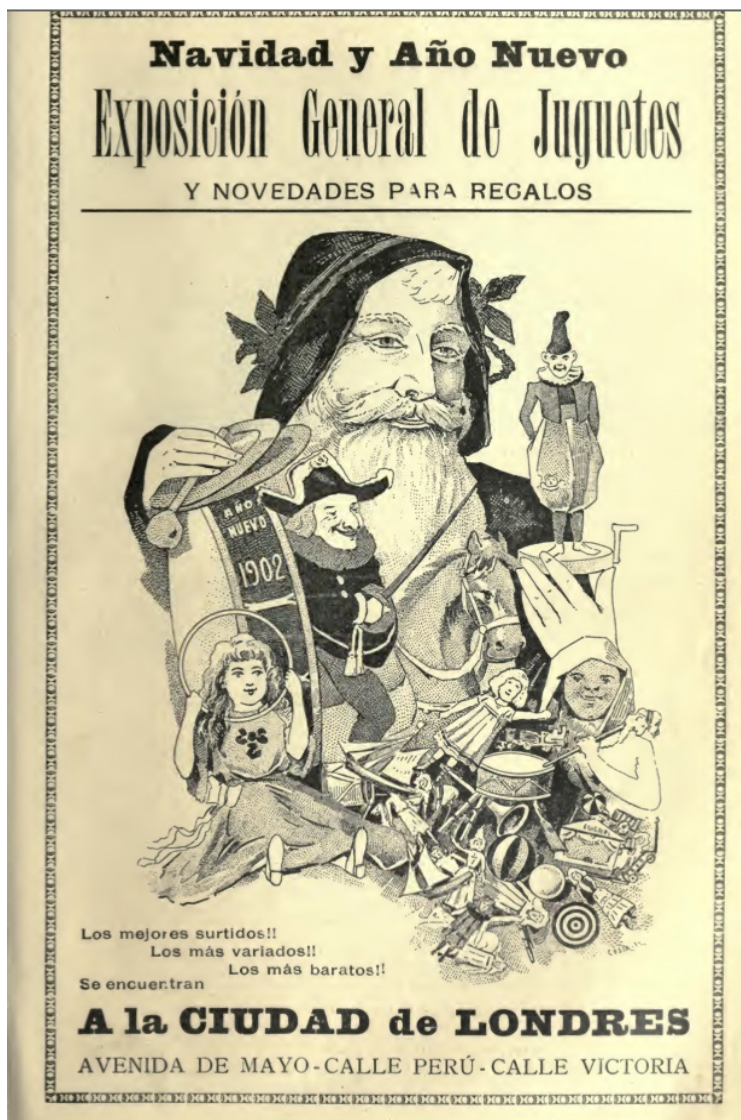


Figura 21. Grancassa e piatti nella pubblicità, foto in *Caras y Caretas*, 21/12/1901) si osservi lo strumento (in una raffigurazione di imbonimento pubblicitario) raffigurato in un contesto legato all'immaginario mondo del circo e del carnevale.

Anche nel settimanale satirico *El Mosquito*, attivo già dal 1863 (1863/1893) più volte si ritrovano grancassa e piatti per indicare una situazione sociale controversa o imbracciati da personaggi politici (fig. 19, 23, 25, 26).

Anche se solo con i governi di Juan Domingo Perón si avrà un'associazione quasi programmatica del *bombo* con un certo partito, già in precedenza, dunque, lo strumento richiamava (ironicamente o no) nell'immaginario popolare l'universo sonoro delle campagne politiche. Ma di questo se ne discuterà in seguito più approfonditamente.



Figure 22 e 23. *Caras y Caretas*, 08/10/1904



Figura 24. *Caras y Caretas*, 23/12/1905



Figura 25. El Mosquito 21/01/1877



Figura 26. El Mosquito 23/12/1866

1.5.3 La festa

L'ambito per eccellenza nel quale si utilizzarono grancasse e piatti sin dalla seconda metà del XIX sec. fu senza dubbio quello festivo, in particolare il Natale, l'Epifania o, in seguito, il Carnevale. I successivi capitoli discuteranno ampiamente dell'uso dello strumento doppio nella festa del carnevale urbano porteño; quello che in questo paragrafo si vuole evidenziare è che i diversi tipi di grancassa attualmente in uso nella capitale argentina siano sostanzialmente diversi da quelli in circolazione durante il secolo XIX e parte del XX e che proprio lo spazio della festa ha visto l'affermarsi di un nuovo strumento americano.

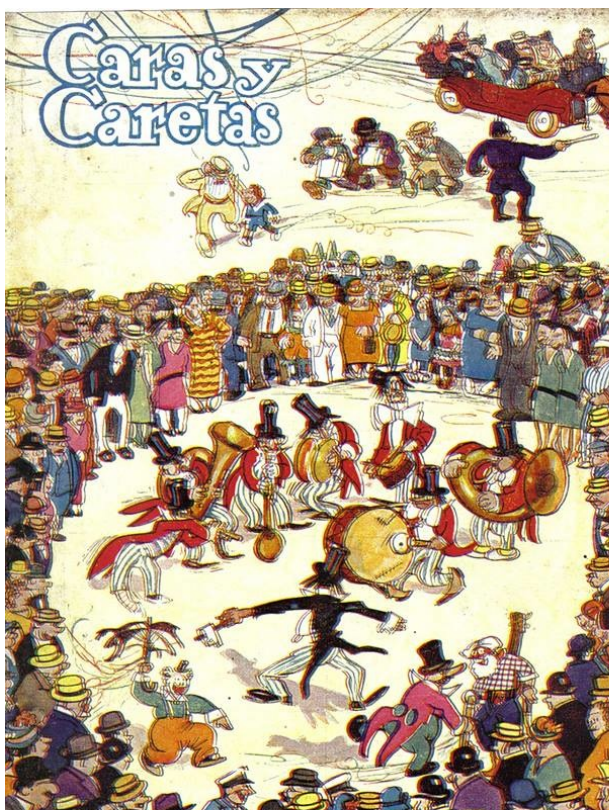


Figura 27. *Caras y Caretas*, 19/02/1925, disegno di Macaya.

La presenza della coppia strumentale si rintraccia sin dalla fine del XIX secolo nell'iconografia associata al mondo festivo ed infantile e a quello carnevalesco tra le *comparsas* e *murgas* di derivazione spagnola⁶⁶. In quel periodo, comunque, gruppi denominati *murga* non erano strettamente legati al carnevale. La parola *murga* definiva infatti anche formazioni di musicisti amateur “*destemplados, desafinados, más o menos numeroso, que salen a la calle en los días festivos, Pascuas, cumpleaños, etc., tocando a las puertas de las casas acomodadas con la esperanza de recibir propina u obsequio*”. Il *diccionario de la Real*

⁶⁶ Cfr. Illesca 2010, Goldman 1999, Fornaro 2002.

Academia Española del 1880 aggiunge: “...*agrupaciones de pocos integrantes, que parodian a una orquesta con instrumentos de cartón. Además suele darse este nombre, a todo grupo o banda que toca música mala o ramplona*”. E’ interessante notare che, come in varie parti della Spagna, gruppi che utilizzavano strumenti effimeri e imitativi di cartone o di latta hanno popolato i carnevali di Buenos Aires sino alla meta del 1900⁶⁷, perdurando nella sua provincia (vedi figure 29-33).

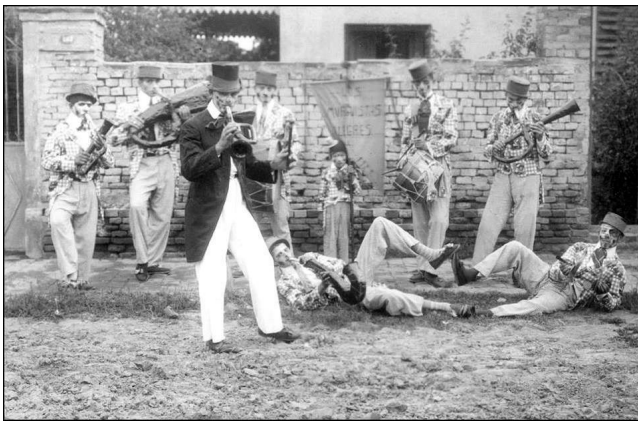
Nel mondo iberoamericano il significato della parola alludeva inoltre anche a “*las agrupaciones políticas, instituciones sociales o culturales, etc., cuando su existencia no se significa precisamente por su unidad de pensamiento o acción*” (Abad de Santillan, 1976). Come abbiamo visto, era infatti comune osservare sulle riviste satiriche caricature di dirigenti politici o esponenti pubblici imbracciando strumenti che non sanno suonare (fig. 28).



Figura 28. *Caras y Caretas*, 11/11/1905

⁶⁷ Homero Manzi immortalava questo tipo di formazioni molto suggestivamente:

Pasa la murga de los chiquillos/sembrando el ruido de su canción/marca su paso con los platillos/y la batuta del director./Pasa la murga con sus alardes/entre la siesta del arrabal/y un son de lata puebla la tarde/y su rumor es la canción del carnaval./Alegre son del cornetín desafinado/ronco rumor en el trombón del barrigón/voz de cartón, en el clarín descolgado/y en los tambores, chimpón, chimpón. (...) [Se va la murga, marcha, Manzi/Tesseire, data incerta].



Una rara murga que recorrió las calles y el curso, siendo premiada



Figure 29, 30, 31, 32, 33. Immagini raffiguranti gruppi di *murga* all'inizio del secolo XX, sia in Argentina che in Uruguay e Spagna. Notare l'uso di strumenti imitativi, protrattosi in Argentina sino alla decada del '60. Dall'alto in basso: *Murga "Chupate el Choclo"*, Foto in Archivio Vaggi, *Murga "La Charanga Lugareña"*, Cádiz, 1931, in http://www.carnavaldecadiz.com/Carnaval1931/Charanga_Lugareña.htm. *Murga "Los murguistas alegres"*, Campana (provincia di Buenos Aires) 1929, foto in *El Corsito* 42, 2012. *Murga* nel carnevale di Montevideo (Uruguay) 1912, foto in *Caras y caretas* del 9/3/1912. *Murga "Los Caraduras"*, 1962, Ensenada (prov. di Buenos Aires), foto concessa da Emiliano Segovia.

A partire circa dagli anni '40 l'associazione definitiva allo spazio del carnevale ed al genere *murga* cambia il ruolo del *bombo*. Nei *Centro Murga*⁶⁸ esso diviene, insieme al *pito*, l'unico accompagnamento alla danza e il canto, incaricato di marcare le differenti parti dello spettacolo *callejero*. Cambiando la funzione iniziarono a cambiare anche gli strumenti: i piatti che si montavano sul corpo della cassa si ridussero di dimensioni ed il piatto superiore iniziò a sostenersi in un modo differente. Questi cambiamenti funzionali e morfologici attestano lo sviluppo di nuove tecniche esecutive e la formazione dello strumento americano *bombo con platillo*, strumento in relazione intima ed inseparabile con la gestualità, la poesia e le estetiche del carnevale. Solo negli ultimi 30 anni questo inizierà ad essere suonato al di fuori del rito del carnevale.

Sarà questo il periodo nel quale lo strumento subirà modificazioni costanti, adattandosi alle diverse esigenze acustiche, tecniche ed identitarie delle centinaia di *murga* della città di Buenos Aires e della sua provincia.

CONCLUSIONI

In questo primo capitolo si è fornita una sommaria storiografia sull'uso composto della grancassa e dei piatti. Questo resoconto, certamente non esaustivo, serve come filo conduttore attraverso un mondo eterogeneo che spazia tra il continente europeo e quello americano.

Si sono offerti dati inerenti ai principali ambienti di uso degli strumenti come coppia strumentale, in particolare nel periodo tra il XIX ed i primi decenni del XX secolo. Si è quindi individuato lo spazio pubblico come ambito nel quale lo strumento doppio si è affermato: il campo di battaglia, la piazza, la festa di paese, il mercato, lo spettacolo circense e di strada. Attraverso questo breve *escursus* si è proposta una riflessione sull'uso della grancassa e dei piatti in Argentina e, in seguito, sull'affermazione dello strumento *bombo con platillo* nel carnevale urbano di Buenos Aires. Sarà proprio in quest'ambito festivo che, dopo i primi decenni del XX secolo, il particolare strumento composto diverrà fondamentale per articolazione discorsiva e performativa dei cosiddetti *Centro Murga*. Tra questi gruppi esso divenne unico accompagnamento delle danze e dei canti, cambiando morfologicamente,

⁶⁸ Gruppi carnevaleschi maschili di un numero variabile di elementi (tra i 15 a 50 circa). Si caratterizzano per i vestimenti uniformi, la particolare danza, l'accompagnamento ritmico di solo *bombo con platillo* e *pito*. Hanno una struttura verticale ed un forte legame con il quartiere di provenienza, del quale spesso conservano i colori sul costume. Per approfondimenti vedi il capitolo 2.

sviluppando nuove tecniche di esecuzione ed assumendo dei nuovi valori socio-culturali.

La tesi di questo capitolo è dunque che in Argentina la grancassa ed i piatti delle bande militari (o civili) seguirono un percorso comune ad altri paesi del mondo, separandosi o unendosi secondo l'occasione/necessità o mantenendo una propria tradizione regionale definita, ma che, in particolare nella città di Buenos Aires, si svilupperà parallelamente un nuovo strumento nel quale le due componenti diverranno indissolubili. Assumendo in parte la valenza grottesca e ludica che la grancassa 'popolare' portava già con sé al suo arrivo in Argentina, nell'ambito del carnevale *barrial* questo nuovo strumento ricoprirà poi un'importanza specifica, modificandosi e partecipando attivamente alle dinamiche socioculturali della città sino ad oggi.

Nel prossimo capitolo si tratterà un quadro dello sviluppo della festa urbana per intendere lo stretto legame tra lo strumento analizzato ed il *campo* del carnevale.

CONCLUSIONES

En este primer capítulo se han proporcionado algunas noticias sobre el uso conjunto del bombo y de los platos. Aunque este informe no sea exhaustivo, sirva de para orientarse en un mundo heterogéneo que oscila entre Europa y las Américas.

He ofrecido datos relativos a los principales ámbitos de uso de los instrumentos como pareja instrumental, con particular atención en el periodo comprendido entre el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. De particular importancia se ha considerado el espacio público en la afirmación de estos instrumentos, es decir, el campo de batalla, la plaza, la fiesta del pueblo, el mercado, el circo, los espectáculos callejeros. A través de este breve recorrido he propuesto una reflexión sobre el uso del bombo y de los platillos en Argentina y, sucesivamente, sobre la afirmación del instrumento *bombo con platillo* en el carnaval de Buenos Aires. Será en este espacio festivo, después de las primeras décadas del siglo XX, que el instrumento doble será vital para la articulación discursiva y performativa de los "Centros Murga". Aquí se convertirá en el único acompañamiento de la danza y el canto, cambiará morfológicamente, desarrollará nuevas técnicas de ejecución y asumirá nuevos valores socio-culturales .

Por consiguiente, la tesis de este capítulo es que en Argentina el bombo y los platillos de las

bandas militares o civiles siguieron un camino común a otros países del mundo, separándose o uniéndose según la ocasión/necesidades o manteniendo su propia tradición regional definida. Por otra parte, en particular en la ciudad de Buenos Aires, se desarrollará paralelamente un nuevo instrumento en el cual los dos componentes serán inseparables. Tomando parte de la valencia grotesca y jocosa que el bombo ‘popular’ ya llevó consigo a su llegada a Argentina, en el carnaval barrial esta nueva herramienta jugará un papel importante. Modificando en el tiempo, el instrumento participará activamente en las dinámicas socio-culturales de la ciudad hasta hasta la fecha.

En el próximo capítulo se proporcionará un vistazo sobre el desarrollo de fiesta urbana para entender la estrecha relación entre el instrumento analizado y el campo del carnaval.

CAPITOLO 2

IL BOMBO, IL CARNEVALE E LA *MURGA*

INTRODUZIONE

Parlare di *bombo con platillo* nella città di Buenos Aires è parlare di carnevale, soprattutto dagli anni '90 del secolo scorso a questa parte, ovvero da quando questo strumento ha raggiunto la sua massima visibilità. Se è vero che “*no hay murga sin bombo*”, come si suole ascoltare dai protagonisti di questa tradizione carnevalesca, è anche legittimo affermare che, oggi, non esiste il carnevale senza *murga*. Il nuovo carnevale, definito non a caso “*murgocentrico*” dall’antropologa Alicia Martín (2001), si articola oggi quasi interamente a misura di questo tipo di gruppi: le *murga* organizzano, partecipano e (si) rappresentano (in) questo rito urbano contemporaneo. In questo capitolo si porrà l’attenzione sulla storia del carnevale porteño, esaminando attentamente lo spazio rituale nel quale il *bombo con platillo* si è affermato, divenendo un indispensabile elemento musicale e simbolico.

Nelle sezioni che si presentano si analizzerà come la *murga* diverrà, da pratica minoritaria che era al principio del XX° secolo, la maggiore espressione della festa nell’attualità. Si porrà l’attenzione sui processi di ri-funzionalizzazione (Slobin 1984) di quest’arte teatrale popolare (Remedi 2001), analizzando le sue dinamiche di appropriazione da parte di nuovi attori ed i mutamenti originati dalle politiche culturali del governo della città. La patrimonializzazione e regolamentazione di questa pratica viva porrà degli interessanti spunti di riflessione, portando a ragionare su questioni legate sia all’identità (Remotti 1996) inter-genere ed inter-gruppale, che sui processi di mutamento musicale.

Una discussione parallela si svilupperà intorno al ruolo della *murga* nel contesto sociale della città, facendo riferimento ad aspetti che la pratica popolare ha assunto negli ultimi trenta anni. Le *murga*, erano in passato (e in parte anche oggi) tacciate dispregiativamente di essere “*cosas de negros*”, spesso associate al movimento politico peronista, e a pratiche marginali. Oggi si conformano invece come uno spazio a servizio della collettività, laboratorio artistico permanente che andrà a riempire spazi di socializzazione molto importanti dello sfibrato tessuto sociale della capitale argentina. Si analizzerà dunque come questa manifestazione che

in passato riuniva per il carnevale gli abitanti del quartiere, diviene nel presente uno spazio educativo in rioni ad alto rischio, carceri, ospedali, o parte delle attività di scuole e centri culturali. Il motto delle nuove murga “*carnaval todo el año*”, porterà ad una serie di processi legati alla loro crescente influencia nella vita quotidiana della città, sia dal punto di vista politico che artistico. Il *campo* del carnevale (Bordieau 1990), già complesso e contraddittorio, si espande ancor più all’attraversare nuovi campi di produzione sociale e culturale. Esso diviene un “*campo en tensión*” (Remedi 2001), poliforme ed in costante cambio, lontano spesso dal realismo grottesco o dalla risata carnevalesca bajtiniana (Bajtin 1987) nel quale tutti si mescolano e partecipano, ma più vicino ad un carnevale “*representado, actuado y hablado*” (Carvalho Neto 1967, Alfaro 1986).

INTRODUCCIÓN

Hablar de bombo con platillo en Buenos Aires es hablar de carnaval, sobre todo desde los años 90 del pasado siglo hasta ahora, es decir desde cuando este instrumento ha alcanzado su máxima visibilidad. Como es verdad de que “no hay murga sin bombo”, como afirman los protagonistas de esta tradición, es también legítimo decir que, hoy no existe un carnaval sin murga. La nueva fiesta, definida “murgocentrica” por la antropóloga Alicia Martín (2001), se estructura, hoy casi enteramente, a la medida de este tipo de conjuntos: las murgas organizan, participan y (se) representan (en) el rito urbano contemporáneo.

En este capítulo se pondrá atención a la historia del carnaval porteño, examinando el espacio ritual en donde el bombo con platillo se ha afirmado, convirtiéndose en un indispensable elemento musical y simbólico. En los párrafos que se presentan se analizará como la murga, de la práctica minoritaria que era a principios del siglo XXº, se convierte en la mayor expresión de la fiesta en la actualidad. Se pondrá atención a los procesos de refuncionalización (Slobin 1984) de este arte teatral popular (Remedi 2001), analizando las dinámicas de apropiación por parte de nuevos actores y los cambios determinados por las políticas culturales del gobierno de la ciudad. La patrimonialización y reglamentación de esta práctica viva pondrá de hecho frente a cuestiones relacionadas tanto a la identidad (Remotti 1996) inter-género e inter-grupal, como a los procesos de cambio musical.

Una discusión paralela se desarrollará entorno al rol de la murga en el contexto social de la

ciudad. Éstas eran antes (y en parte también ahora) definidas despectivamente como “cosas de negros”, a menudo asociadas al peronismo y a prácticas marginales. Hoy, por otra parte, se conforman como un espacio al servicio de la colectividad, laboratorio artístico permanente que cubre espacios de socialización muy importantes en el dañado tejido social de la capital argentina. Se analizará entonces como esta manifestación que en el pasado reunía a los vecinos del barrio para preparar el carnaval, deviene en el presente también un espacio educativo en barrios de alto riesgo, cárceles, hospitales, o parte de las actividades de escuelas y centros culturales. El lema de las nuevas murgas “carnaval todo el año”, llevará a una serie de procesos relacionados con su creciente influencia en la vida cotidiana de la ciudad, tanto desde el punto de vista político como artístico. El *campo* del carnaval (Bordieau 1990), ya complejo y contradictorio, se expande al atravesar nuevos ámbitos de producción social y cultural. Este se convierte en un “campo en tensión” (Remedi 2001), polifórme y en constante cambio, lejano a menudo del realismo grotesco o de la risa carnavalesca bajtiniana (Bajtin 1987) donde todos se mezclan y participan, si no, al contrario, más cercano a un carnaval “*representado, actuado y hablado*” (Carvalho Neto 1967, Alfaro 1986).

2.1 APPUNTI PER UNA STORIA DEL CARNEVALE *PORTEÑO*

La festa del carnevale fu introdotta a Buenos Aires dai colonizzatori spagnoli pochi anni dopo la sua fondazione. Mutando costantemente, si è adattata alle complesse dinamiche politiche e socio-economiche di quella che diverrà una delle più grandi metropoli del Sudamerica. Vari studiosi (Martín 1997, Romeo 2005, Martín 1997, Cazón 1992, Chamosa 2003) hanno descritto il carnevale come un ambito privilegiato per la rappresentazione culturale, spazio temporale di negoziazione e riaffermazione identitaria per le diverse comunità etniche o sociali presenti nella città (Geler 2008; Golberg 2001). Chasteen (2004) ha visto in questa festa il centro propulsore per la nascita e lo sviluppo dei cosiddetti “ritmi nazionali”. Cesar (2000) ha tracciato una storia della festa, osservando come fu ripetutamente in contrasto con il potere di turno, costantemente in bilico tra permissività e divieto¹.

¹ Segnalo che nella lettura della bibliografia sul carnevale sia su testi di principio del XX° secolo che contemporanei, si è notato un uso ricorrente della dialettica tra un mitico splendore del passato ed la decadenza del rito presente (Puccia 1974, 2000, Cazón 1992, Marronese 2005, Tyelman 2003). Questa dialettica si è ritrovata anche nelle interviste agli anziani interpreti di *murga porteña*.

Una breve esposizione storica sul carnevale porteño vuole evidenziare i processi simbolici² che si sono generati nel rito nel corso del tempo. Uno degli obiettivi principali di questo lavoro è, infatti quello di decifrare tali processi riguardo al *bombo con platillo*, elemento centrale della festa negli ultimi ottanta anni. Mi è parso opportuno utilizzare le fonti storiche rintracciate per disegnare un'immagine della festa, evidenziando come il *bombo* sia arrivato a condensare in sé le principali e cangianti caratteristiche del rito. Se nel carnevale troviamo il divertimento, la danza, il rumore, la proibizione, i pregiudizi, il canto, la burla, l'inversione rituale, la violenza, l'esaltazione del corpo, la satira, la relazione dialettica e funzionale con l'ordine costituito, il "diverso", vedremo come il *bombo* sarà capace di attivare tutti questi campi semantici grazie ad una presenza costante e sempre più da protagonista nel rito urbano.

Non si può però svincolare la storia della festa da quella di Buenos Aires, essendo questo rito profondamente connesso con le specifiche dinamiche culturali e socio-economiche della città. Indicherò dunque per comodità quattro periodi della storia della capitale argentina nei quali si potranno rilevare differenti modi di rappresentare il carnevale nel corso del tempo.

2.1.1 Il periodo coloniale ed il *Virreinato del Río de la Plata*

Fondata nel 1536 dal granadino Pedro de Mendoza, *Santa Maria del Buen Ayre* fu distrutta in breve tempo e ricostruita nel 1580, quando Juan de Garay riuscì a dominare questo territorio insalubre ma strategicamente ben ubicato. Buenos Aires fu però esclusa dalla Corona spagnola dal circuito dei grandi porti e, di conseguenza, dai commerci più importanti tra Europa e America del Sud. Il suo porto, infatti, divenne efficiente solo a partire del 1890; in precedenza, a causa della morfologia del terreno paludoso intorno alla città, le navi dovevano essere ancorate ad una considerevole distanza dall'abitato, comportando uno spostamento difficoltoso delle merci. Durante il periodo coloniale (1500-1810) la città fu dunque periferica, poco abitata e soggiogata politicamente dal vicereame del Perù. I limitati commerci legali favorirono il fiorire del contrabbando (sia di merci che di schiavi) che continuò anche dopo il 1778, anno nel quale la Corona dichiarò aperto il libero scambio con la Spagna. Ciò diede un impulso senza precedenti all'economia di questa zona. Oltretutto,

² Questi processi non si intendono statici, ma, come indica Alexander (2005), compositi ed in costante ridefinizione.

due anni prima, Buenos Aires fu dichiarata capitale del nuovo *Virreyno de la Plata* (giurisdizione che comprendeva l'attuale territorio dell'Argentina, Bolivia, Paraguay ed Uruguay), svegliandosi dalla “*enforced quietude of two centuries*” (Andrews 1980:12) e capeggiando la difesa militare contro la minaccia portoghese ed inglese. Un mezzo fondamentale allo sviluppo economico del vicereame fu l'utilizzo della forza lavoro proveniente dall'Africa, commercio disumano che s'incrementò progressivamente fino alla fine del XVIII secolo. Buenos Aires (soprattutto tra il 1740 ed il 1791) si convertì presto in un punto nevralgico per l'arrivo, il contrabbando e la vendita di schiavi che sarebbero stati distribuiti nel resto del subcontinente³.

Silvia Mallo (2004: 60) appunta che la società rioplatense differisca dal resto dell'America per essere stata un “*tipo de sociedad [donde] la necesidad de la esclavitud es incidental o superficial y no una parte integral de la economía*” distinguendosi così dal Brasile, i Caraibi o il sud degli Stati Uniti. Divergendo da questa visione, concordo invece con Anny Ocoró Loango, la quale afferma che durante il periodo coloniale⁴ fu proprio la popolazione schiavizzata a sostenere il sistema economico della città.

*Contrario a la imagen que los sitúa meramente en actividades domésticas (entendiendo el trabajo en las casas de las familias blancas/criollas), los negros no sólo estuvieron destinados a estas tareas y servicios, sino que sostuvieron el sistema económico. Estos ocupaban una parte importante de la fuerza laboral en casi todas las actividades productivas (ganadería, agricultura, carpintería, manufactura, panadería, artesanía, herrería, sastrería, zapatería, aguateros, changadores, entre otras), por lo tanto, no estuvieron excluidos de ninguna actividad productiva. Fue tal su vinculación que Andrews sostiene contundentemente que es correcto afirmar “que si cada trabajador esclavo del Buenos Aires de 1800 hubiese desaparecido repentinamente, la actividad económica se hubiese [sic] detenido en una cuestión de horas.”*⁵ (Ocoró Loango 2010: 48).

La composizione umana della città dalla sua fondazione fino all'indipendenza variò notevolmente, soprattutto nel numero della popolazione e la percentuale di schiavi presenti nel suo territorio. Bisogna ricordare che nel 1603 Buenos Aires era popolata da sole 283

³ Riguardo al contrabbando, la gestione delle concessioni per il commercio di schiavi nell'area rioplatense e la loro distribuzione vedi tra gli altri: Moutoukias 1988, Crespi 2000 e 2001, Alonso 2004.

⁴ La bibliografia sulla presenza africana nella zona rioplatense è ormai ampia. Un testo fondamentale resta quello di G. Reid Andrews (1980) e un buon riferimento generale la memoria del simposio dell'Unesco *La ruta del esclavo en el Río De la Plata: su historia y sus consecuencias*. Tutto il lavoro di ricerca della professoressa Marta Golberg è poi illuminante rispetto a molti aspetti storici delle comunità africane ed afrodiscendenti.

⁵ La Loango si riferisce a Reid Andrews 1989.

persone e da circa 14000 verso la fine dello stesso secolo (Frias 1999). Nei primi tempi questi abitanti si raccoglievano intorno ad un forte, un piazza e tre conventi.

A principios del siglo XVIII la urbe tenía un área total de 6 manzanas de norte a sur por otras nueve y media de este a oeste. En 1744 comenzaron a diferenciarse Cuatro zonas: el centro, área que rodeaba a la plaza central donde se localizaban los sectores del gobierno, eclesiásticos y comerciantes; los suburbios, dos áreas al norte y al sur separadas del centro de la ciudad por dos zanjas -la zanja de las Catalinas al norte y la zanja del Alto al sur eran barrios semiurbanos ocupados fundamentalmente por artesanos. Por último, las quintas, un anillo de chacras que rodeaban a la ciudad y que irradiaban a lo largo de los tres caminos principales hacia el norte, oeste y sur. El centro de la ciudad quedó definido por las zanjas, que constituyeron barreras físicas durante todo el período colonial, ya que se inundaban en épocas de lluvias. (Oliviero, Irigoyen 2009: 61).

Lo spazio urbano, dunque, si strutturò anche fisicamente seguendo una divisione di classe, privilegiando la comunità bianca, prevalentemente di origine spagnola, ed il clero. Nel quadro presentato da Oliviero e Irigoyen non è nominata la presenza di *indios* (spesso chiamati sotto questo appellativo senza badare alla provenienza reale). Gli autoctoni si ubicarono topograficamente insieme alla popolazione più povera della città e quella massiva degli schiavi o liberti di origine africana, americanizzati o già meticciati sotto differenti nomi.

Entre los muchos problemas que el desdibujo de la memoria ha traído es el no recordar que lo que se llamaba genéricamente "los negros" no era un grupo humano homogéneo, ya que provenían desde diferentes regiones de Africa, incluso desde Asia. Había muchos musulmanes, indues [sic] y árabes -aunque la Corona había prohibido que entraran- y gente proveniente de Madagascar o Thailandia; pero a los ojos del blanco todos eran negros, como los indígenas eran todos indios; la legislación acerca de la procedencia no era respetada ya que había "indios" y hasta "mexicanos". Sólo con el tiempo comenzarán las diferencias entre pardos, mulatos, cuarterones, morenos y, finalmente, morochos o trigueños, términos difíciles de entender con la sutil exactitud que tenían, pero que hablaban de lo mismo: el color de la piel del otro; mulato no es una palabra cualquiera: viene de mula. Pero así como un irlandés no es un siciliano, un habitante del Congo no era uno de Guinea; tenían idiomas, religiones y artes diferentes. Entender esto es comprender la variedad y riqueza cultural de la que eran portadores. (Schavelzon 2002: 6).

Non bisogna dimenticare che, anche se in genere risiedevano nelle proprietà dei propri padroni, la popolazione di colore dalla fine del secolo XVIII sino al XX secolo fu occupando

particolari zone della città, zone che il censo non si preoccupava di catalogare e che dunque non contavano con un'entità amministrativa. Questi erano i cosiddetti “*Barrío del Tambor*”, situati in diverse parti del centro abitato (come il quartiere di Montserrat). In questi territori marginali in seguito alcuni (schiavi o liberi) poterono acquistare proprietà per esigenze private, ma anche collettive, come le sedi delle *naciones* di cui si discuterà in seguito.

Esistevano inoltre altre zone riservate quasi esclusivamente agli afrodiscendenti: la costa del fiume era luogo di riunione delle lavandaie della città; il *Campo de Residencia*, terreno vicino all'attuale chiesa di San Telmo, si utilizzò nella seconda metà del 1700 per le attività della comunità africana⁶. La geografia urbana fu mutando nel corso dei secoli per adattarsi all'arrivo massiccio di schiavi e, successivamente, per accogliere le ondate migratorie europee.

A lo largo del siglo XVIII la población negra fue aumentando y es precisamente este siglo el que mayor entrada de esclavos africanos registra para el Río de la Plata ...Según Carmona (2001), para el año 1778, en las provincias de Tucumán, (Córdoba, Santiago del Estero, la Rioja, Catamarca, San Miguel – Tucumán actual-, Salta y Jujuy) la población negra, zamba y mulata llegaba al 60 por ciento de la población para esa jurisdicción. Buenos Aires contaba con 4.132 negros, 3.757 mulatos, para un total de población de 42.822 habitantes, es decir que el 21,5 por ciento de las cifras locales estaba constituido por estos grupos (Picotti 2001: 365-374)

I documenti che informano sui carnevali di questo primo lungo periodo, rispecchiano dunque la composizione umana della piccola città coloniale e periferica. Tutta una serie d'indizi rimandano ad usanze dei carnevali ispanici del tempo (come *mascaradas* e danze)⁷ ed a dinamiche sociali proprie delle città coloniali americane. Nello spazio urbano coloniale, le attività pubbliche religiose (festeggiamenti di patroni, processioni...) o civili furono lo scenario perfetto per l'esaltazione del potere dei settori più abbienti, momenti privilegiati per rivendicare il proprio *status* sociale. Una mostra esemplificativa del classismo che caratterizzava la città nel secolo XVII si ritrova nella descrizione presentata in un atto del Cabildo del 1664 di un festeggiamento del 13 marzo di quell'anno. In questa data si realizzò una festa alla quale tutti i cittadini furono obbligati a partecipare, pena una multa in denaro. Si offrirono, tra l'altro, *corridos de toros* e *juegos de caña*, come di consueto nelle feste della

⁶ Vedi anche, Otero 2008, Rosal 2005, Schávelzon 2002 e 2003.

⁷ Cfr. tra gli altri: Caro Baroja 2006, Danton 1987, Heers 1988, Le Roy Ladurie 1994, Bajtin 1987.

Spagna del tempo e, oltretutto, sfilate in maschera e danze:

*(...) los cabildantes, con lo más lucido del pueblo, hicieron una mascarada que tuvo gran lucimiento. Luego los mercaderes y capitanes de mar de los navíos hicieron otras mascaradas con costosa gala y librea y, **por último**, los artesanos de todos los oficios celebraron sus saraos y sus danzas. Los indios y negros también hicieron sus festines en camisadas [sic] de noches que duraron más de ocho días.* (Puccia 2000: 58, il neretto è mio).

Analizzando questa breve citazione si può notare una successione del discorso che descrive la netta divisione di casta:

- 1- classi nobili
- 2- mercanti
- 3- artigiani

A seguire, il resoconto non può fare a meno di includere:

- 4- *indios*
- 5- *negros*

Questo frammento informa che:

- 1- Le classi alte si esibivano in ricche *mascaradas* (di *gran lucimiento* le nobili, costose le mercantili).
- 2- Le classi povere artigiane danzavano e suonavano.
- 3- Le comunità indigene e gli schiavi africani si divertivano in indistinti festini in “camicia da notte” durante più di otto giorni.

A parte evidenziare i precoci processi di transculturazione tra le nuove popolazioni urbane si desume che in quegli anni le pratiche festive dei settori più bassi potevano essere pubbliche e di lunga durata. Una celebrazione di questo tipo sarebbe stata molto improbabile nella Buenos Aires del XVIII secolo: come ricorda Daniel Schavelzon, infatti, nel 1789 “*por ley (así lo estipulaba el Código Negrero en vigencia), el esclavo sólo tenía libre dos horas a la semana y eran exclusivamente para ir a misa el domingo; el no ir significaba 80 latigazos...*” (Schavelzon 2002:19). Le pratiche delle comunità africane e afrodiscendenti diverranno pubbliche già dal secolo XVII, relazionandosi sempre più con le regole e gli spazi

dell'istituzione ecclesiastica.

Probablemente al principio su práctica era secreta y estaba reservada solo a los iniciados, pero, a partir del siglo XVII, los afroargentinos comenzaron a romper el hermetismo de sus bailes y los fueron incorporando a las celebraciones de la Iglesia Católica. (Goldberg 2001: 282-284)⁸

L'incorporazione forzata delle attività rituali degli schiavi al sistema festivo cattolico, fomenterà la nascita di diversi tipi di manifestazioni musicali e associazioni comunitarie (*cofradías-naciones-sociedades*), le quali parteciperanno attivamente anche in feste come quella del carnevale. Le confraternite africane, come quelle bianche, si strutturano intorno alla devozione di un santo patrono, e rispondevano a un doppio proposito:

(...) por parte de los africanos, reunirse con los de su misma condición, por parte de la sociedad colonial, mantener bajo control por medio de la acción de la Iglesia, toda manifestación que pudiera poner en peligro el orden establecido. Se organizaron en el marco de Iglesias y conventos, a semejanza del típico modelo de hermandad lega religiosa de los blancos, pero en forma separada de éstos. Eran cofradías segregadas. Las había de blancos, de negros libres y de negros esclavos⁹. (Goldberg 2000: 1).

Le *cofradías* erano rigidamente controllate dal potere religioso ed erano funzionali ad un controllo morale della comunità nera. Le *naciones*, invece, riunivano africani di una stessa origine geografica e linguistica ed erano gestite dai propri africani, controllati dalla polizia. Questi tipi di comunità di soccorso mutuo rappresentarono uno spazio dove poter ottenere dei minimi diritti come, ad esempio, una degna sepoltura, l'esecuzione di danze rituali (*candombes*) o l'acquisto della libertà.

Il ruolo delle *naciones*, in ogni caso, muterà durante il secolo XIX, seguendo il processo d'inserimento sociale, disgregazione e progressiva invisibilizzazione delle comunità africane nel paese.

La proibizione delle attività musicali-danzanti delle varie *naciones* africane (Congo, Benguela, Cambundá, Angola...) così come del festeggiamento pubblico del carnevale, sarà

⁸ Rodriguez Molas (1993: 149) ricorda che il Virrey del Perú, Juan de Mendoza, con giurisdizione nel Río de la Plata, sanziona varie ordinanze dove stabilisce, sicuramente per motivi di sicurezza, che le danze e riunioni di *indios e negros* abbiano luogo "a la vista".

⁹ Per approfondimenti sulle funzioni e struttura di queste associazioni vedi anche, tra gli altri, Andrews 1989, Geler 2008, Goldberg 2001.

una costante durante e dopo il periodo coloniale. Maggiori ed interessanti notizie riguardo queste proibizioni, e di conseguenza anche alcuni dati relativi alle attività ludiche della piccola aldea rioplatense, si ritrovano a partire della seconda metà del XVIII secolo. La popolazione (bianca, spagnola, *criolla*, africana e afroporteña) era ormai di gran lunga superiore a quella del secolo precedente. Sempre più frequenti sono le descrizioni di carnevali e danze “oscene” (Romeo 2000). Già nel 1771 il governatore Juan José de Vértiz y Salcedo, per porre fine alle immorali manifestazioni in strada durante il carnevale, instaurò la pratica dei (“civili”) balli in maschera in spazi chiusi. Il 16 dicembre del 1774, però, Carlos III emanò una *Real Ordenanza* che imponeva la proibizione assoluta della festa. Lo stesso Vértiz aveva vietato (con l’ *Ordenanza* del 20 settembre del 1770) che si perpetuassero le danze “indecenti” che “*al toque del tambor acostumbran los negros*” (Moreno 1977: 243), lasciando alla comunità nera la “libertà” di danzare altri tipi di balli.

A dispetto di queste proibizioni le riunioni danzanti della popolazione africana e afro-discendente sarebbero continuate, come testimonia, ad esempio, un informe del procuratore generale del Cabildo del 1778, il quale denunciava che “*la multitud de negros libres y esclavos que hay en esta ciudad se reúnen para llevar a cabo sus bailes en los extramuros de ella en contravención de las leyes divinas y humanas*”. Queste danze sarebbero state “*unos verdaderos lupanares donde la concupiscencia tiene el principal lugar, con los indecentes y obscenos movimientos que se ejecutan*” (Zabala, Gandia: 49).

In questi anni era al potere il primo virrey di Buenos Aires Pedro Ceballos (1715-1778), conosciuto per il suo approccio paternalista verso le classi basse e la popolazione d’origine africana¹⁰:

[Pedro Ceballos era] *un jefe carismático respetado por los negros y los mulatos. Su entrada triunfal en Buenos Aires para asumir su alto cargo, el 15 de octubre de 1777, es saludada en particular por los « negros de la nación conga », que le dedican música y danzas.* (Bernand 2010: 3).

Ma cos’era che continuava ad accadere durante questi tre giorni che preoccupava così tanto la chiesa e l’ordine costituito? La risposta la troviamo in un bando dello stesso Ceballos,

¹⁰ La popolarità di Ceballos tra le popolazioni di origine non europeo si deve anche alla loro introduzione regolare negli eserciti: nel 1765 promulgò un nuovo *Reglamento para las Milicias de Infantería y Caballería*, “*el cual se dio sustento a las diversas unidades que componían las castas americanas (unidad de infantería de negros libertos, unidades de caballería para indios guaraníes, indios ladinos y pardos)*” Cfr.: Argentina. *Archivo General de la Nación Fondos Documentales del Departamento Documentos Escritos. Período Colonial*. Coordinado por Juan Pablo Zabala. 1a ed., Archivo General de la Nación, Buenos Aires, 2011, p. 236.

emanato per proibire i giochi di *Carnestolendas* :

El desorden que en el tiempo de los carnavales se experimenta poco más o menos en otros lugares ha tomado en pocos años a esta parte tal incremento en esta ciudad, que especialmente los últimos tres días llamados de Carnestolendas, se hace fastidiosa su habitación; porque en ellos se apura la grosería de echarse agua y afrecho, y aún muchas inmundicias, unos a otros, sin distinción de estado ni sexos, llegando a tanto el desenfreno, que ni aún en su casa está el más recogido, ni la señora más honesta a cubierto de un insulto, porque suelen introducirse cuadrillas de hombres y mujeres disfrazadas, y muy proveídas de de huevos y otras menudencias arrojadizas, con que en tono de gracejo, muy despreciable, acomenten a las personas más retiradas y con el concurso de gente ruin que acompaña a estas cuadrillas, roban, rompen los muebles, después de dejar muy mal trazada y tal vez heridas las personas de los dueños...(Puccia 2000:60).

Anche il Virrey Avilés dovette tornare ad emanare successivamente un decreto per vietare il lancio di acqua e di oggetti durante il carnevale:

(...) se prohíbe arrojar agua, huevos, harina ni otra cosa alguna sopena de multa o de trabajar en el empedrado, con el principal propósito de que las personas de respeto pudieran concurrir con tranquilidad a las corridas de toros que se realizaban en esos días. (Mariluz Urquijo 1987: 617).

Questi giochi continueranno ad esistere, burlandosi delle proibizioni, fino alla fine del XIX secolo, ed incluso nel XX¹¹.

El año entero lo pasaban las sirvientas en las casas de familia, soplando ingeniosamente el contenido de los huevos para no romper las cáscaras. Esos huevos vacíos más tarde llenábanse con agua de olor, agradable o sospechosa, para arrojarlos, durante los tres días de carnestolendas, a la cabeza de las gentes que transitaban por las calles. (Carricaburo, 1987: 188).

Giochi carnevaleschi di questo tipo sono ampiamente documentati in Spagna, testimoniando una continuità tra la tradizione europea e quella della colonia oltremare. Il testo di Julio Caro Baroja (2006) è di grande aiuto in questo caso. Egli segnala, ad esempio (2006: 68), come lo

¹¹ Cfr. Martín 1997.

scrittore Juan de Zabaleta (¿1610-1670?)¹² presentò in il carnevale della Madrid del Siglo de Oro. Zabaleta descriveva una sorta di guerra tra i sessi nella quale (come nella Buenos Aires del tempo) le donne si dilettaavano a tirare dai balconi secchi d'acqua o spruzzare con siringhe, mentre gli uomini rispondevano con lanci di uova e *bombas de olor*¹³. Questa consuetudine è segnalata in varie fonti letterarie, come nella *Vida de Marcos de Obregón* di Vicente Espinel (1550-1624) o nel *entremés* “*Carnestonedae*” di Calderón de la Barca.

*VEJETE: Oh loco tiempo de carnestolendas,
Diluvio universal de las meriendas,
...Pues ¿qué es ver derretidos los mancebos
Gastar su dinerillo en tirar huevos ? ...
No hay quien no tema en las carnestolendas.
El capón teme muerte supitaña,
El gallo ser corrido en la campaña,
El perro, de la maza el desconcierto,
La dama, de que el perro sea muerto,
Las estopas, de verse chamuscadas,
Las vejigas, de estar aporreadas,
La sartén, si su tizne alguno pringa,
El agua, que la sorba la jeringa...
(Calderón de la Barca 1945 [1640]: 632).*

La tradizione del lancio di oggetti (chiamata *pedreas galantes* da Baroja), soprattutto *huevos de olor*, è comune nella Penisola Iberica, così come quello di tirare farina, cenere, arance, crusca o verdure, come documentano sia Baroja che i vari studiosi del carnevale¹⁴. Come a Buenos Aires, anche in Spagna questa usanza fu oggetto di continue proibizioni. Era diffusa, tra le altre, nella città di Madrid, Zaragoza, León, Ourense, Cáceres, Jaén, Sevilla ed in Andalusia in generale¹⁵. Questa consuetudine aveva una chiara connotazione erotica giacché il contatto tra i due sessi era regolato da stretti codici etici e morali: la forte presenza e partecipazione delle donne nel carnevale contraddicevano ampiamente le regole del

¹² Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la tarde*. Cap XI. En *Obras historicas, políticas, filosóficas y morales*, Madrid, 1728, pp.362-363 (Cit. in Baroja:2006).

¹³ Uova svuotate e riempite di diverse sostanze liquide.

¹⁴ La bibliografia sul carnevale è ampia e si riporta in bibliografia.

¹⁵ Il lancio di oggetti, frutti, acqua durante il carnevale era comunque una tradizione comune in varie parti di Europa, come a Milano o a Ivrea, dove tuttora questa tradizione perdura.

comportamento, soprattutto se queste erano travestite, bagnate ed in preda all'euforia della festa. Era questo il momento ideale per il corteggiamento, il gioco, la risata, il canto, l'abbandono del pudore.

Es en España la costumbre que van en máscaras por las calles diciendo coplas y cosas para reir, echando huevos lleno de agua de olores donde ven doncellas en las ventanas, porque esta es la mayor inclinación de los desta tierra, que son muy deseosos de luxuria, y así, quitandose el freno, van en estos tres días así caballeros como Ciudadanos a caballo y a pie diciendo las coplas que saben donde piensan remediar sus coraçones del amor y aguardan el galardón de sus trabajos. (Cock: 1876: 38).

In Argentina il futuro presidente Domingo Faustino Sarmiento, sostenitore come vedremo del Carnevale allo stile nobile veneziano, dichiarava nel 1842 dalle colonne del quotidiano *Mercurio* di Santiago de Chile:

¿Quién es que no ha saboreado el exquisito placer de vengarse de una vieja taimada que nos estorbaba en los días ordinarios, el acceso al oído de sus hijas, bautizándola de pies a cabeza con un enorme cántaro de agua, y viéndola hacer horribles gestos, y abrir la desmantelada y oscura boca, mientras los torrentes del no siempre cristalino líquido descendían por su cara y se insinuaban por entre sus vestidos? ¿Quién no se ha complacido contemplando extasiado las queridas formas que hasta entonces se substraían tenaces al examen, viéndolas dibujarse a despecho del empapado ropaje, en relieves y sinuosidades encantadoras? ¿Quién que tenga necesidad de decir dos palabras a su amada, no echa de menos aquella obstinada persecución con que separándola del grupo de las que hacían acuática defensa del carnaval, la seguía por corredores, pasadizos y dormitorios, hasta cerrarle toda salida, y verla al fin escurriendo agua, y con las súplicas más fervientes, pedir merced al mismo con quien antes no la había usado ella, y dejarse arrancar acaso un pequeño favor como precio de la capitulación acordada? (Puccia 1974: 36)

In queste parole si evidenzia chiaramente la valenza sessuale di questi giochi, non a caso assolutamente non graditi dalle autorità ecclesiastiche. La chiesa del XVIII secolo criticava anche le danze di carnevale in luoghi chiusi, controllati ed illuminati come quelle del Teatro de la Rancheria. Quest'ultimo, inaugurato da Vértiz nel 1783, fu incendiato da un razzo infuocato lanciato dai frati cappuccini nel 1792, dopo essere stato osteggiato per anni dai sermoni di preti scandalizzati e lettere di lamentele al re. (Puccia 1974:12-13).

I limiti imposti dal potere sulla liberazione corporale, lo scambio di fluidi, il contatto, la

trasgressione, difficilmente erano rispettati nello spazio festivo. Foucault, il quale nel suo percorso teorico ha sviscerato le complesse dinamiche discorsive del potere, ha evidenziato come hanno agito nella storia i diversi dispositivi di dominazione sul corpo. La costruzione del potere si basa, secondo l'autore, sulla definizione politica della "verità".

[No] *está fuera del poder (...) La verdad es una cosa de este mundo; es producida sólo en virtud de múltiples formas de constricciones, e induce efectos regulares de poder. Cada sociedad tiene sus regimenes de verdad, sus 'políticas generales' de verdad; esto es, los tipos de discurso que esa sociedad adept a y hace funcionar como verdaderos, los mecanismos y las instancias que posibilitan que uno distinga los enunciados verdaderos de los falsos, los medios por los cuales cada uno es sancionado...el status de aquellos que están a cargo de decir qué es lo verdadero.* (Foucault. 1980: 131).

La creazione di limiti morali, le strette norme del pudore, puntavano, soprattutto in questa società coloniale lontana dal potere centrale, alla creazione di una società basata sulla "decenza" e la sommissione a chi possedeva "la verità". Omogeneizzare gli spazi dei soggetti, regolare i comportamenti per il controllo delle loro vite era un progetto che passava soprattutto attraverso le proibizioni. A Buenos Aires le regole del potere erano intaccate non solo dalle danze e la violenza trasgressiva della collettività d'origine europea, ma anche dalla presenza delle incomprensibili lingue, musiche e movimenti delle comunità africane e afroargentine. Il controllo del corpo e delle coscienze furono obiettivi primari per l'autorità ecclesiastica cattolica, in un momento nel quale godeva di un gran influenza. Del resto, è noto che la chiesa s'affannò durante secoli a proibire e condannare condotte "impudiche", castigando e cercando di condurre alla compostezza morale il "diverso".

La sorveglianza degli eccessi corporali non era una preoccupazione della chiesa solamente nelle colonie americane. Era qui che, però, si assistette ad una campagna sistematica di soggiogamento di intere culture: bisognava vestire ed educare l'*indio*, ridurre allo stato di animale domestico il nero africano¹⁶. La chiesa, però, fece fatica ad imporre ordine morale alle riunioni danzanti delle *naciones*: era qui che lo schiavo riusciva, anche se temporaneamente, a "liberarsi". Non riuscì ad evitarle nemmeno con l'incorporazione forzata dello schiavo alle sue pratiche, non potendo estirpare l'unico bene posseduto da queste genti

¹⁶ Nei contratti di compravendita di schiavi africani delle'epoca del *virreinato*, come ricorda Maria Eugenia Faué (2006), questi erano definiti come "*pieza*", "*cuarto de pieza*", "*rebaño*", "*ganado africano*", in chiara opposizione al concetto di persona umana. Per approfondire il tema della cosificazione dello schiavo africano vedi anche, altri: Casals 2010, Petit Muñoz, Narancio, Traibel 1947.

deprivate di ogni libertà: la memoria. Le danze “lussuose” continuarono per anni a scandalizzare il pubblico bianco¹⁷. Queste riunioni, ad ogni modo, esigevano un controllo per motivi pratici: bisognava contenere anche per evitare possibili insurrezioni, fughe o insubordinazioni. Se la chiesa riuscì a gestire a malapena le confraternite devote ai santi neri grazie all'onnipresente supervisione di un prete bianco su tutte le attività e finanze di queste associazioni (Andrews 1989: 141-142), le autorità civili, in seguito, dovettero regolare con mano ferma l'organizzazione delle *naciones*, le quali annualmente eleggevano un loro “Re” tra musiche e danze rituali.

Furono altri i motivi che causarono la progressiva invisibilizzazione dell'afrodiscendente e la trasformazione della loro presenza corporale nel carnevale porteño. Alla fine del secolo successivo la città non sarà più la stessa ed il paese sarà impegnato in un cammino di “sbiancamento” che, spesso, vorranno percorrere anche gli stessi neri. I carnevali e le feste pubbliche della fine di questo periodo, da un lato evidenziarono una difficoltà nella gestione morale delle popolazioni di discendenza europea ed africana, dall'altro favorirono la nascita di pratiche religiose, coreiche e musicali tipiche della diaspora. Come evidenzia Chasteen (2004), attraverso l'osservazione, l'apprendimento o l'imitazione delle danze pubbliche si attivarono vari processi inter-etnici che originarono nuove danze e ritmi trans-culturali. Dalla *chacóna* e *zarabanda* fino arrivare alla *milonga*, il *tango* o il *maxixe* e la *samba* in Brasile, la storia delle danze delle Americhe è segnata dagli scambi costanti con il Continente africano, l'Europeo e quelli inter-americani e dai continui processi d'ibridazione (processi conosciuti nella Penisola Iberica prima ancora delle conquiste d'oltreoceano). Come appunta giustamente Paul Gilroy (1993), le culture che soffrono la diaspora sono in costante trasmutazione; è dunque difficile sostenere teorie che appellano alla “purezza” africana nelle manifestazioni artistiche e culturali dello schiavo africano e dei suoi discendenti.

Le identità delle comunità diasporiche, per dirlo con Hall, vivono *attraverso* e non *malgrado* la differenza.

The diaspora experience as I intend it here is defined, not by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of 'identity' which lives with and through, not despite, difference; by hybridity. Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation

¹⁷Le danze delle comunità afrodiscendenti si svolgevano soprattutto durante le domeniche e le ricorrenze del Natale, Pasqua, San Juan o dell'Epifania o nelle feste in onore dei loro santi protettori (San Baltazar, San Benito, Santa Barbara, la Vergine del Rosario).

and difference. (Hall 1990: 235).

In questo studio assume particolare rilevanza questo concetto d'identità diasporica. Soprattutto nell'analisi dell'attuale carnevale porteño si sono rilevati una serie di discorsi di rivendicazione di manifestazioni musicali e danzanti che rimanderebbero a pratiche d'origine africana. La *purezza* del patrimonio culturale dello schiavo africano si conserverebbe oggi, in teoria, in danze di prerogativa "bianca" (anche se spesso questi bianchi saranno spesso chiamati dispregiativamente *negros*).

Ariel Prat, murguero radicado desde hace unos años en España, señala el redescubrimiento de su origen en su contacto con percusionistas de la Costa de Marfil y Senegal en actuaciones en la Ciudad de París: "Lo que pasó allá fue la corroboración empírica de algo en lo que vengo trabajando intuitivamente desde hace años. Se armó un encuentro con percusionistas africanos y mientras yo bailaba en ritmo murguero, ellos hacían su danza tradicional. Fue como el encuentro con esos orígenes africanos, esa raíz negra que aparece negada en la historia argentina y se rastrea en la murga nuestra. (Marronese 2005: 25, il neretto è mio).

Il tema della costituzione delle danze nel subcontinente americano è un argomento complesso che ha appassionato generazioni di studiosi ed interpreti¹⁸: attraverso la danza il corpo si è esibito nel carnevale e nelle feste religiose sin dai primi momenti della colonia, portando in evidenza tutto quello che il movimento corporale ha rappresentato nella conformazione delle varie identità americane nel corso del tempo. Come si osserverà anche nei successivi paragrafi il carnevale sarà uno spazio privilegiato per la rappresentazione delle identità (spesso "danzanti") nel quale si metteranno in gioco questioni intorno alle quali definirsi o ri-definirsi. Osservare chi balla cosa, come e con chi, potrà essere un punto di vista ideale per riflettere su come le varie componenti umane (etniche e sociali) urbane si sono relazionate intorno a temi come potere, sessualità, razza, posizione sociale.

¹⁸ I primi lavori in ambito argentino sono stati quelli di Carlos Vega. Cfr. Vega 1932b, 1936a, 1952, 1956, 1960-61. Molto estesa è poi la bibliografia che riguarda l'origine del tango così come sulle danze nell'America del Sud.

2.1.2 1810-1900

Il periodo successivo vede un significativo mutamento della situazione politica nella regione argentina, segnato dalla fine del giogo coloniale con la Revolución de Mayo¹⁹ e l'instaurazione del primo governo autonomo che trasformò lentamente Buenos Aires in un centro egemonico. In un periodo di settant'anni si dovettero costruire le basi di quella che diverrà, in un susseguirsi di scontri politici e militari²⁰, una nuova nazione *criolla* ed indipendente. La città fu il cardine di forti conflitti d'interesse, dovuti soprattutto al controllo economico del porto. Buenos Aires lotterà per l'autonomia del suo territorio, consumando gran parte delle sue risorse fino al secondo ventennio del secolo, sostenendo scontri militari e politici con i *caudillos* delle provincie, insoddisfatte dal centralismo della città portuale. Gli scontri interni si protrarranno sino alla Rivoluzione del 1880, nella quale Buenos Aires divenne la Capitale federale di una repubblica unificata solo venti anni prima²¹. In seguito alla caduta del governo di Juan Manuel de Rosas nel 1852 ebbe inizio un processo d'organizzazione nazionale che avrebbe condotto, dopo il 1870, al consolidamento delle politiche dello stato nazionale:

[politiche di] (*subordinación al imperialismo británico, federalización de Buenos Aires, control territorial y de la fuerza pública con el aplastamiento de rebeliones de caudillos provincianos y campaña al desierto, creación de un estado centralizado y su burocracia estatal: ministerios, parlamento, bancos, sistema escolar, juzgados, escuelas militares*). *El modelo de país de los vencedores de Caseros, incluía en la máxima "gobernar es poblar", el desconocimiento de las poblaciones preexistentes y su reemplazo por "razas" blancas europeas. De este modo, las tierras que después de la emancipación de España siguieron ocupadas por poblaciones indígenas, se concibieron como "desierto", o sea, tierras vacantes que podían albergar a "razas" laboriosas, con propensión al progreso.* (Martín

¹⁹La completa indipendenza dalla Spagna avvenne nel 1816. Il passato Virreinato del Rio de la Plata si dissolse così con la creazione di tre nuovi Paesi: Uruguay (1828). Paraguay (1814) e Bolivia (1825).

²⁰In un del saggio del 2008, la storiografa Flavia Macías discute intorno alla "militarizzazione" della cittadinanza del XIX secolo in Argentina: "*El proceso revolucionario de la década de 1810 implicó la adopción de la república y con ello la incorporación de los principios de "soberanía del pueblo" y de "gobierno representativo", que tiraron por tierra los fundamentos del vínculo colonial. Esto implicó que sus protagonistas se preguntaran por un actor esencial, el ciudadano, cuya configuración se erigió en tarea fundamental en tanto era el nuevo y legítimo depositario de la soberanía. ...La militarización derivada de la revolución y de la guerra modificó tanto el nuevo escenario político como el propio concepto de ciudadanía en construcción. Esto, combinado con el paradigma republicano y su fórmula de la "ciudadanía en armas", promovió la configuración de una dimensión militar que se incorporó tanto a la vida política como al concepto de ciudadanía, proyectándose este componente por todo el siglo XIX*".

²¹ In realtà il processo di unificazione iniziò già nel 1852 con la scrittura di una Costituzione Nazionale promossa dal Generale Urquiza. Lo stato giuridico di Repubblica risale dunque a quell'anno, ma la provincia e la città di Buenos Aires resteranno divise dalla confederazione sino al 1861, sino alla battaglia di Pavón.

2008: 71).

La storia della città indipendente del nuovo secolo condusse ad un cammino di modernizzazione nel quale i più deboli ne fecero le spese. Le popolazioni di *indios* furono sterminate, gli afrodiscendenti discriminati e man mano “invisibilizzati” da una società che guarderà all’Europa bianca e “civile” come ad un esempio da imitare. Il lento processo d’abolizione della schiavitù (iniziato nel 1812 con la soppressione della tratta schiavistica²² e terminato nella regione rioplatense solo nel 1862), porterà difatti alla ridefinizione del ruolo delle comunità afrodiscendenti all’interno della società *porteña*. Lo schiavo nero si trasformò da oggetto d’uso o animale lascivo, a entità di razza inferiore, ostacolato nella sua ascesa sociale da una società profondamente razzista. Le continue guerre civili decimarono la popolazione maschile afrodiscendente. La bassa natalità²³ e i le unioni interetniche contribuirono ad una progressiva diminuzione di una comunità che durante i primi due decenni dell’ottocento rappresentava più di un quarto della popolazione totale della città. Come ricorda Andrews, questa diminuzione però non fu così massiccia come si è voluto far credere: con la costruzione del nuovo stato latinoamericano le statistiche ufficiali erano ingannevoli. Andrews contrasta i dati del censo che dichiaravano la scomparsa dei neri con l’intensa attività di queste comunità nelle manifestazioni artistiche, la produzione di stampa, l’attività delle società di mutuo soccorso. Lo stesso ricorda che nei registri ufficiali iniziarono ad apparire categorie razziali come “*trigueños*” (del colore del grano) o “*población desconocida*”, che insieme all’inserimento di un grande segmento della popolazione afroargentina della categoría *parda/morena* alla quella bianca (Andrews 1989: 104), contribuirono al processo di invisibilizzazione.

Los afroargentinos no desaparecieron ni murieron en ningún punto del siglo XIX; antes bien, serenamente fueron borrados de los registros por las personas encargadas de realizar los censos y por los estadísticos, por los autores e historiadores que cultivaban el mito de la

²² La tratta di schiavi continuò a Buenos Aires almeno sino al 1840 e a Montevideo il 1842, anni nei quali i governi delle due città ratificarono con l’Inghilterra i trattati di soppressione del commercio negriero.

²³ Schávelzon a questo riguardo presenta l’idea di un lento suicidio collettivo rispetto ai meccanismi delle comunità afrodiscendenti argentine per resistere alla discriminazione bianca “*La última hipótesis que asumimos, generada por autores recientes, es que la forma más significativa de resistencia fue la más sutil y silenciosa, pero la más terrible que una sociedad pudiera imaginar: un lento suicidio colectivo que implicó la no reproducción biológica; los estudios hechos muestran que la natalidad era del 1% y la mortandad infantil altísima incluso entre liberos. Buena parte de la extinción fue quizás por propia voluntad: no aceptaron que sus hijos siguieran el mismo camino, ni siquiera en los casos en que lograron la libertad. Es una de las más terribles historias de la Argentina. También es cierto que ayudó la Fiebre Amarilla y el Cólera, las guerras que los usaron de carne de cañón, la Gran Inmigración europea, la falta de salubridad..., todo es cierto, pero en el resto de América pasó lo mismo y los resultados son diferentes*” (Schávelzon 2002: 78)

Argentina blanca. (Idem: 131).

Solomianski (2003) lo qualificherà come un “genocidio discorsivo”, sostenuto dalle politiche della nuova élite che utilizzò il censo²⁴ come un mezzo per sostenere un progetto di una nazione che puntava ad enfatizzare la superiorità biologica della razza bianca. Questa intenzionalità politica si manifesterà soprattutto a partire del governo dell’unitario Sarmiento (1868-74) e dall’opposizione con il federalismo e la figura di Rosas. Quest’ultimo aveva avuto un atteggiamento populistico e protettivo nei confronti delle comunità afrodiscendenti, introducendo le loro danze addirittura all’interno dei festeggiamenti pubblici d’esaltazione patria. Durante l’epoca rosista le “società africane” (*naciones*) videro il loro momento di splendore: dopo che Rivadavia aveva disposto rimuovere dalla strada gli spazi della danza (chiamati “*tangos de danza*”) confinandoli in aree private (AGN. AP.X 32.10.1 fol.62 cit. da Devoto y Madero, 1999: 160), i *candombes* tornarono a risuonare pubblicamente nella città con una forza senza precedenti. Sarmiento (esiliato in Cile a causa della sua opposizione al governo di Rosas)²⁵, e gli unitari condannarono aspramente questa visibilità data agli afrodiscendenti, considerandola come simbolo di una marcata connivenza politica con il potere rosista²⁶. Fu anche per questo che al cadere il governo di Rosas si applicarono delle forti restrizioni alle società africane che finanziavano le danze di carnevale, società che si disgregarono lentamente sino a loro decadere durante i primi anni del 1900.

La forza delle *naciones*²⁷ durante il periodo rosista non fu tale da riuscire a creare una vera e propria “coscienza etnica”. Le *Sociedades de Ayuda Mutua* della fine del secolo, inoltre, sebbene spesso svolsero un ruolo di denuncia attraverso le colonne delle proprie pubblicazioni periodiche, furono in realtà organizzate da intellettuali di colore che miravano all’integrazione mediante l’appropriazione di valori e pratiche “bianche”.

²⁴ Per un’analisi del censo in questo periodo vedi Otero 1997-98.

²⁵ Fu durante l’esilio che scrisse la sua opera *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), nel quale dichiarava il suo credo unitario contro quello federalista, incarnato da Rosas.

²⁶ Numerosi sono i documenti che parlano delle strette relazioni tra il regime di Rosas e le *naciones* afroargentine, così come vari sono i testi di canti di *candombes* dedicati a lui o a sua figlia Manuelita. In questo momento storico Rosas innalza a simbolo patrio la musica dei neri porteños, protagonisti delle spedizioni di guerra di indipendenza.

²⁷ Nel periodo rosista erano presenti più di cinquanta *naciones* come: Ansa, Congo, Camundá, Canguela, Quizamá, Angola Brazilerio, Quipará, Mina Nago, Mozambique, Banguela, Lumbi, Basunci, Lucango, Umbala, Casanche, Mayambé, Muñanda, Mondongo, ecc. A causa della diminuzione della popolazione maschile alcune *naciones* spesso furono gestite da donne, come approfondisce Goldberg 2006.

I complessi processi d'assimilazione delle nuove generazioni di afroargentini nella società post-rivoluzionaria e in quella di fine secolo divennero ancor più articolate con l'immissione nella città della nuova forza lavoro rappresentata dalla massiccia immigrazione di europei.

Los dirigentes de la generación del 80' impulsaron el reemplazo poblacional como una pieza clave de su proyecto. En este sentido, la inmigración europea fue tanto una política de estado, como también la base sobre la que se cimentó un mito de origen para la moderna nación argentina (Martín 2008: 71).

La festa del Carnevale, intesa come un *campo* di coesistenza di diverse forme nelle quali i diversi attori decidono di (e come) intervenire, concepire, proporre, rappresentarsi, si può considerare come un *campo in tensione* (Remedi 2001).

El estudio del carnaval histórico concreto (no de la metáfora) revela la existencia de un carnaval complejo y contradictorio, atravesado por un sinnúmero de fuerzas sociales, políticas y culturales. Este carnaval "realmente existente" se parece muy poco a la versión idealizada y simplificada del carnaval inspirada en lecturas de la obra de Bajtin. Por lo pronto, más que de carnaval, y siguiendo a Bourdieu (1990), deberíamos hablar del campo del carnaval, como una esfera específica de intervención y producción cultural efectivamente al alcance de los actores sociales populares (Remedi 1992), aun si, inevitablemente, articulada y atravesada por otros campos de producción social y cultural. Una vez que pensamos el carnaval como campo, inmediatamente descubrimos que hay diversas formas de intervenir en el campo del carnaval, diferentes concepciones y propuestas de carnaval. O sea, que además de constituir un campo, el teatro de carnaval es un campo en tensión. (Remedi 2001: 19).

In questa profonda trasformazione strutturale della società, la chiesa passò ad avere un ruolo secondario rispetto alle istituzioni indipendentiste ed il carnevale fu il teatro ideale nel quale inscenare il proprio modo d'essere presente nello spazio della città. La trasformazione del corpo, il mascheramento, la burla inter-etnica attraverso la musica e la danza, il paesaggio sonoro festivo, la *performance* della propria identità, diventarono (insieme ad altri elementi) parte integrante di un tempo esclusivo nel quale si dissimulano, più o meno velatamente, discorsi di potere.

I carnevali dell'ultimo trentennio del secolo videro, oltretutto, un cambiamento radicale dell'organizzazione della festa: il ciclo festivo non sarà solo scandito dalla luce del sole (giochi d'acqua dal mezzogiorno al tramonto in strada+musica negli spazi pubblici/ danze

dalla mezzanotte fino all'alba in spazi chiusi/*entierro o quema* del carnevale il martedì grasso²⁸). A partire dal 1869 il presidente Sarmiento instaurò il primo *corso* ufficiale ad imitazione delle grandi sfilate carnevalesche europee (Roma, Venezia, Nizza...), mettendo al centro della festa una sfilata organizzata in un punto nevralgico della città²⁹ dove le varie *comparsas* potevano esibirsi (con “ordine e decenza”) tra eleganti carrozze di dame vestite in maschera, lancio di confetti, coriandoli e pomi di acqua profumata. La tensione tra “civilizzazione e barbarie”, di gran preoccupazione in questo periodo, si esternava nell'idealizzazione di una nuova festa.

Le classi più distinte s'impegnarono a conquistare protagonismo in questa festa popolare, rinnovandola ed opponendosi a tutto quello che era considerato “incolto”. Il carnevale immaginato da Sarmiento (e sostenuto dai circoli intellettuali e la stampa) doveva essere un diversivo contenuto e progredito. Un rito beneducato, a metà tra il rappresentato e il partecipato, difficile, però, da mettere in pratica. I disordini legati al carnevale³⁰, infatti, continuarono. Dovettero passare molti anni per vedere trasformata radicalmente la partecipazione cittadina alla festa³¹. L'effettivo cambiamento fu marcato dalla rinnovata (e sempre crescente) presenza delle varie *comparsas*, alle quali la nuova celebrazione diede un'inusitata importanza. La moda dei primi anni fu dettata dalle *Sociedades de blancos disfrazados de negro* in cui i signorini della società bene, vestiti con uniformi militari europee e con la faccia tinta di nero parodiavano le comunità afrodiscendenti. La prima ad apparire, e la più celebre, fu quella de “*Los Negros*”, composta da alcuni tra più distinti giovani benestanti della città.

Esta agrupación publicaba una hoja periodística con poesías, crónicas sociales, sátiras a

²⁸ Dall'epoca di Rosas in poi si instaurò la tradizione dell'incendio di un fantoccio (rappresentante il dio Momo, spesso malato e trasportato in barella) e della messa a fuoco di fantocci di tela e paglia chiamati *Judas* (Puccia 1974: 33), tradizione testimoniata in varie parti della Spagna nel XIX secolo soprattutto legata al periodo di Pasqua (Sabato Santo o Settimana Santa) come ricorda Caro Baroja (2006: 148-151).

²⁹ Nella zona tra la Calle Florida, Rivadavia e Victoria.

³⁰ L'incendio del fantoccio del carnevale si proibì solo nel 1896, in seguito agli enormi disordini di piazza che provocò la cerimonia. Sarmiento lo proibì nel 1872, anche se la consuetudine continuò a lungo. Non era raro (né cosa nuova) che il carnevale servisse in questo periodo come momento di risoluzione di conflitti personali e che si usassero armi bianche o da fuoco.

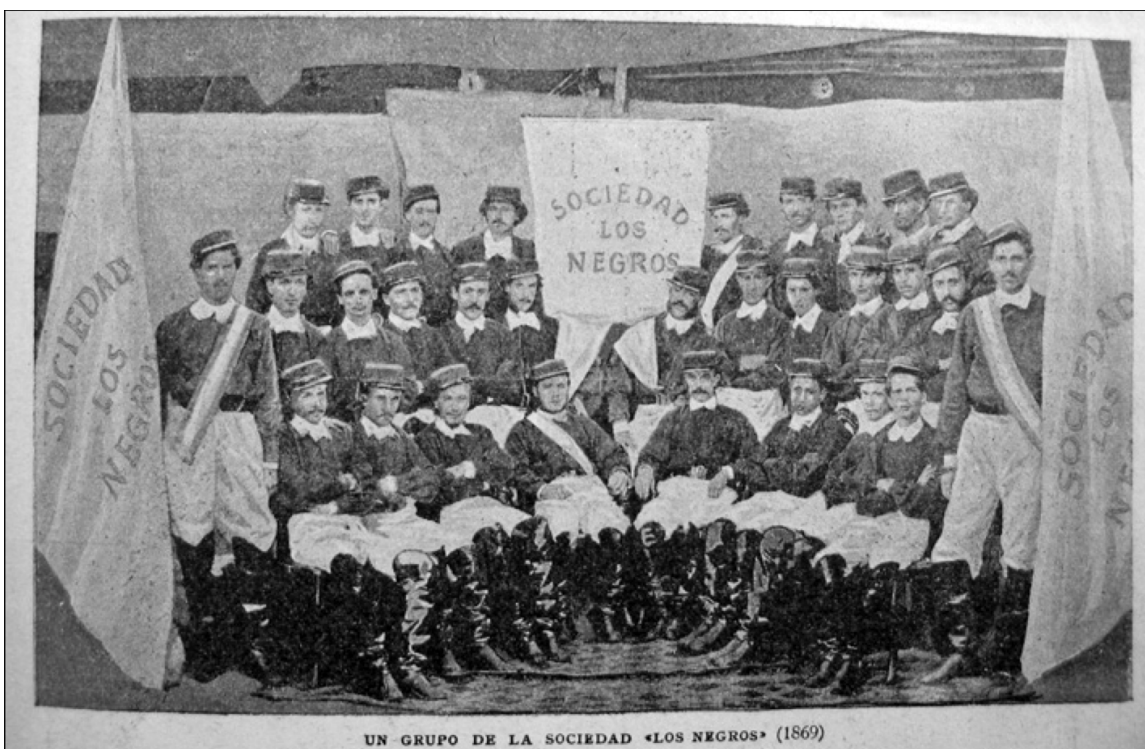
³¹ La regolamentazione del festeggiamento insieme all'ondata migratorie e le tendenze moderniste iniziarono a cambiare la struttura del carnevale, dandogli anche una connotazione mercantile. Nacque infatti un commercio di abiti confezionati, maschere, così come di fabbriche di *pomos de olor*, *serpentinatas* etc.

las castas y a los gringos³² y comentarios cáusticos sobre la realidad nacional. En 1869 Los Negros y su referente «Orion» fueron los impulsores del pedido de todas las sociedades juveniles para la autorización del corso, hecho clave en la historia del carnaval de Buenos Aires. (De Natale 2003).

Questi sfilavano vestiti in elegante uniforme, in stile militaresco (fig. 1).

«Los Negros», pese a la sugestión «Mozambique», vestían en uniforme militar de líneas húngaras, compuesto de pantalón blanco, casaca celeste y gorra con visera, todo del mejor paño. (Puccia, 1974: 46).

Figura 1. Sociedad «Los Negros» (1869). Foto in Puccia 1976: 37.



Attraverso le proprie canzoni comunicavano uno stereotipo razzista tipico dell'epoca.

[un estereótipo] que conformaba al “negro” como un ser leal, sumiso, poco educado, divertido y “bribón”, que la mayoría de los participantes en este club recordaría como sirvientes en sus casas acomodadas, como se podía deducir de las canciones que entonaban para las fiestas y que imponían la dicotomía negro/trabajador-esclavo y blanco/patrón-amo . (Geler 2009: 9).

³² Attualmente *gringo* è un termine della lingua spagnola e portoghese usato in alcuni stati dell'America latina per riferirsi agli stranieri che hanno una diversa cultura, soprattutto per coloro che vengono dagli Stati Uniti, ma anche dal Canada, Regno Unito, Australia e da altri luoghi, incluso in alcuni casi alcuni stati latinoamericani stessi (...) <http://it.wikipedia.org/wiki/Gringo> acc. 15/01/12. In questo caso fa riferimento a i non argentini, in special modo agli inglesi.

I testi facevano allusione alla sessualità e al potere di seduzione posseduti dal nero, mediando le proprie fantasie sessuali attraverso le parole dell'“altro”. Il numero di questo tipo di gruppi aumentò incredibilmente con gli anni ma il loro messaggio resterà simile: si inneggiava alla *niña-ama* bianca (l'ideale erotico, Es.1), si sminuiva il ruolo della donna nera incoraggiando l'afrodiscendente all'unione con donne del colore opposto per avanzare nella scala sociale. *Los Negros* furono i principali animatori di questa nuova forma di carnevale europeizzato, come lo dimostra anche il loro repertorio, nel quale ad un valz o un *tango candombe* si alternavano frammenti d'arie d'opera. Un uso della musica non “innocente”, ma mirato e funzionale, come De Natale (2003) ed altri studiosi³³ hanno rilevato. L'Opera, in special modo, svolse un ruolo centrale in questo processo di “civilizzazione” dello spazio festivo.

Las sociedades representativas de la elite, como principal grupo de decisión, eran las difusoras de un código que unificaba y daba coherencia al conjunto de códigos del eje ópera-carnaval. La ópera (canto a la libertad) y el carnaval (relajación de los controles sin desorden) eran a la vez los ordenadores que marcaban la equiparación de Buenos Aires con la cultura de las grandes capitales del mundo occidental (De Natale 2003: 15).

Esempio 1

“(...) *Adiós, las amitas blancas,*

de su belleza y bondad

llevan recuerdos los negros

que jamás olvidarán.

Adiós, las amitas blancas,

irnos nos causa dolor,

pues dejamos aquí el alma.

Adiós amitas... ¡Adiós!

Comparsa “Los Negros”. Canto citato in Puccia 1976: 46).

Furono dunque i giovani patrizi ad appropriarsi dei codici provenienti dall'Opera (liberale ed eroica) e ricondurli al carnevale, non solo per quanto riguardava l'interpretazione musicale, ma anche per la creazione di rituali ispirati al mondo del dramma musicale, come quello del *recibo*.

³³ Il rapporto tra Opera e Carnevale nel XIX secolo è stato profondamente studiato, tra gli altri, dallo stesso De Natale, Cetrangolo 2010 e Chamosa 2003.

Se llamaba así a la visita que realizaban las comparsas a los bailes de máscaras que se hacían en teatros, a los clubs y a las tertulias particulares. Los «Recibos» en casas particulares formaban parte de un código en el cual la sociedad carnavalesca rendía homenaje a la familia que daba la tertulia, que luego recompensaba a la sociedad juvenil con algún presente (un nuevo estandarte, un banquete)(...) En los recibos de las casas patricias las sociedades cantaban a) el himno de la sociedad; b) una canción de invitación al brindis y c) la canción de despedida. La invitación al brindis era un elemento del recibo nacido a partir de la apropiación de una imagen tomada de los códigos operísticos: las escenas de tertulias aristocráticas de algunas óperas (La Traviata), incorporadas a la sociabilidad festiva de la elite. A su vez el código del recibo había sido incorporado al medio operístico en la práctica del homenaje a cantantes líricos. En 1871 Los Negros fueron los invitados centrales del beneficio realizado en homenaje a la soprano Rita Carballo en el teatro Alegría. (De Natale 2003: 9).

Alcuni anni dopo, anche le *comparsa* di afrodiscendenti adottarono questa pratica, esibendosi nelle case dei notabili della propria collettività. Anch'esse vestite in eleganti uniformi in stile ungherese si presentavano in strada e nei saloni interpretando arie in perfetto stile europeo del tempo. Danzavano valzer, *habanera*, mazurka, scottish, *cuadrillas*.

Cuando llegaron a la puerta de la Alegría³⁴, el baile estaba en todo su esplendor. Los “Tenorios”³⁵ hacían una mella terrible en aquellos ineses de media tinta y de color entero. Las cuadrillas se bailaban, con una seriedad rigida, casi británica; el vals no dejaba nada que desear por su corrección: la mazurka era de un remeneo de ancas de dudosa moderación, y por último la habanera algo alarmante como chacota de articulaciones. En medio de estos variados modos de bailar, se notaba en aquel salón, donde había una absoluta proscripción del perfil griego, una suma tendencia al tono y a la elegancia. Los “Tenorios” se llaman como sus amos; se dan su nombre y apellido; usan su papel timbardo, se ponen sus fracs, sus guantes, sus corbatas y sus camisas (...). (López 1965: 178).

Questi gruppi erano solitamente legati alle nuove società di soccorso mutuo (attive dal 1855 sino ai primi decenni del XX secolo), associazioni, come già accennato, composte da distinti/e

³⁴ Il *Teatro del Alegría* fu una sede storica delle danze delle associazioni di afrodiscendenti. Da notare che anche la *comparsa Los Negros* frequentava questa sala. Cunietti-Ferrando così la descrive: “*Un pequeño y coqueto teatro gozó durante mucho tiempo de las simpatías de un público nutrido y consecuente, desde su inauguración en 1870 hasta su cierre luego de un inevitable período de decadencia en 1885. Sala de moda en una época, allí actuaron importantes figuras del arte y de la lírica, especialmente italianas y españolas, hoy tan olvidadas como el propio teatro. En 1909 fue comprado para demolerlo y edificar en su lugar la sede de Caras y Caretas. Hoy, el predio de Chacabuco 174 es un estacionamiento.*” Cunietti-Ferrando 2003: 28-33.

³⁵ *Los Tenorios del Plata* furono probabilmente la più importante e duratura *comparsa* di afrodiscendenti di Buenos Aires.

afro porteños/as. Nel carnevale gli attori (e il pubblico) delle *comparsa* troveranno uno spazio per esibire e riaffermare un' identità desiderata, attraverso pratiche d'integrazione in una società che li emarginò.

...la recientemente constituida oligarquía pastoral parodiaba para la década de 1870, a las viejas Sociedades de Negros vigentes durante el siglo XIX. En su organización y poética anclan un pasado perdido, la esclavitud de cuerpo y alma asociado para ellos con la fidelidad hasta morir. Valores patriarcales de una sociedad estática, jerárquica, racista, que pese al ansiado y declamado progreso, no parecían dispuestos a perder. Mientras tanto, la elite negra imita las formas europeas de cultura, pero no hay allí parodia ni burla. Para llegar a la integración consiente el blanqueamiento, condición necesaria en la ideología racista para una efectiva modernización. (Martín 2008: 120).

Con il passare degli anni, i testi dei canti di alcune *comparsas* di questo tipo riveleranno i conflitti etnici causati dall'arrivo della massa migratoria europea, come si percepisce nei due esempi che seguono. Questi testi³⁶ riferiscono ad una situazione comune in entrambe le rive del Rio de la Plata: anche a Montevideo, infatti (dove la relazione tra il carnevale e il *candombe* in questo periodo era stretta³⁷), nel carnevale si esprime la competizione nel campo lavorativo che la comunità afrodiscendente dovette affrontare in quegli anni³⁸ (Es. 2, e 3).

L'immigrazione di fine secolo, soprattutto italiana e spagnola, aumentò esponenzialmente in tutto il territorio argentino, concentrandosi nella città di Buenos Aires. Nel 1890 la metà della sua popolazione era straniera³⁹.

Le nuove comunità migranti entrarono attivamente a far parte della vita economica e culturale del paese. Creando anch'esse delle società d'aiuto mutuo e musicali si inserirono nel carnevale. Questi nuovi attori attraverso forme espressive tipiche dei paesi di provenienza, inscenavano e riaffermavano la propria origine nelle grandi sfilate. Dai nomi di questi gruppi

³⁶ I canti di questo tipo di comparse alternavano lo spagnolo con il *bozal*, dialetto della comunità afrodiscendente. In genere lo spagnolo era usato in canti intonati su musiche marcatamente europee (valz, mazurke etc) mentre il *bozal* per il *candombe* o il tango. Da notare che il *bozal* era utilizzato, in modo comune tra le comparse di *blancos tiznados* (o *negros blancos*), le quali però, lo faranno in modo caricaturale.

³⁷ Vedi tra gli altri Guimarey 2007.

³⁸ Lea Geler (2008) ricorda che le relazioni inter-etniche in ogni modo non furono sempre conflittuali ma rappresentarono una realtà di convivenza quotidiana di condivisione degli stessi spazi che spesso portava ad unioni matrimoniali. La popolazione immigrata maschile era notevolmente superiore alla femminile e la comunità afrodiscendente aveva visto decimata soprattutto sul campo di battaglia la sua componente maschile, cosa che favorì questo tipo di unioni.

³⁹ Nel censo del 1890 la popolazione della città era di 187.126 abitanti.

ciò è evidente: “*Centro Navarro*”, “*Juventud Portuguesa*”, “*Circulo Mandolinero*”, “*Lago di Como*”, “*Les enfants de Beranger*”, “*Orfeón Gallego Primitivo*”, “*Orfeón Español*”, “*La Salamanca*”, “*Stella di Roma*”, “*Ocarinisti Italiani*”, “*Los Turcos de Barracas*”, “*Centro Catalá*”, “*José Verdi*”, “*Los Vascos de Guipuzcoa*”, “*Colonia Italiana*”, “*Union Suisse*”, “*Gli Innamorati Spulsatti*”, “*Club Ciclistico Italiano*” (Puccia 1974: 90).

Esempio 2.

*“Apolitanos usurpadores
que todo oficio
quitan al pobre
Si es que botines
sabes hacer,
¿porqué esta industria no ejercés?
Ya no hay negros botelleros
ni tampoco changador,
ni negro que venda fruta,
mucho menos pescador.
Porque todos estos apolitanos
hasta pasteleros son,
y ya nos quieren quitar
el oficio de blanqueador”
Agrupación “6 de Enero”.
Buenos Aires, 1876 (cit. in Puccia 1976:
58).*

Esempio 3.

*“Ni chicoba ni plumelo
el neglo vende ya,
que esto nápole del diablo
han venido a negociá
Que la malva y la glamilla
y todo lemelio que hay
el demonio de estlanjelo
han venido aquí a quitá
y los neglos no tenemos
donde diablo tlabajá”.
Comparsa “Los Negros Gramilla”,
Montevideo, 1886 (cit. in Alfaro 1998:
126).*

Oltre alle manifestazioni che si svolgevano nelle strade, anche le comparse unite da un legame etnicitario solevano organizzare pomposi balli all’interno delle loro sedi o in teatri d’opera. Allestivano concerti di bande che interpretavano un repertorio da danza o arie d’opera, come anche temi commissionati ad autori emergenti come Angel Villoldo⁴⁰.

⁴⁰ Questo poliedrico artista compose moltissimo per i gruppi di carnevale, così come il bandoneonista Arturo Bernestein. Sarebbe interessante analizzare il ruolo di questi compositori nel carnevale porteno o degli scambi musicali e letterari (vedi es. 2) con i carnevali spagnoli o montevidiani del tempo. Recentemente è stata rinvenuta una partitura di un *tanguillo* gaditano scritto per la comparsa “*Los Abanicos*” dal famoso “*Tio de la Tiza*” (Antonio Rodríguez Martínez), nel 1897. Si ritiene che questo sia stato trasformato da Villoldo (in pieno stile della *astracanada* carnevalesca), che lo riadattò con nuove parole nel tango “*La bicicleta*”. Cfr. Rivadeneira e Cattaneo 2011.

Stella d'Italia. Riguardo le comparse carnevalesche di questa Società, un collega Bonaerense dice: Abbiamo avuto occasione di assistere alle prove della Comparsa "Stella d'Italia" ed è per questo che possiamo assicurare che tanto la sua numerosa banda di musica come i suoi cori chiameranno la pubblica attenzione nel prossimo Carnevale. Questa distinta Società riceverà nei suoi eleganti saloni nelle notti di Domenica 8, Martedì 10, e Sabato 15 numerose famiglie della Colonia Italiana e argentine, alle quali sta allestendo tre brillanti balli mascherati⁴¹.

I festeggiamenti del Carnevale dell'ultimo ventennio del secolo impressionavano anche per dei grandiosi carri e la dimensione di alcuni gruppi. La famosa comparsa "Estrella Argentina", ad esempio, scendeva in strada nel 1890 in 293 persone, fra cui: 2 commissari a cavallo, 30 ciclisti, 30 bambini rappresentanti rispettive nazioni europee e americane, 126 orchestrali e 51 ballerini di coro. Un vero e proprio reggimento.

A fine secolo la parata ginnica e la gara comico-sportiva diventano una consistente variante agli schiamazzi degli anni precedenti. La gestione della festa pubbliche da parte di associazioni di ginnasti, marinai, ciclisti, diventa una garanzia di disciplina, di contenimento delle esuberanze, di movimenti controllati dei corpi. La volontà di ricalcare l'estetica e l'organizzazione di stampo militare dei nuovi gruppi è abbastanza chiara. La tendenza "militaresca" già osservata dell'uso di uniformi, stendardi ed insegne, si confermerà anche nell'occupazione dello spazio o nella struttura gerarchica e sessista dei gruppi. Spesso, come vedremo per le *murga* fino agli anni '80 del secolo successivo, queste gerarchie si rifletteranno anche nella sistemazione spaziale degli interpreti.

Inni e marce saranno le composizioni che definiranno l'identità discorsiva di questi gruppi, confermando lo stretto rapporto tra i due campi in un tempo nel quale, oltretutto, le bande militari svolgeranno un ruolo principale nel paesaggio sonoro della festa.

Intorno al decennio del 1880 si generò un altro interessante fenomeno. Gruppi di *blancos tiznados* cominciarono a travestirsi da *negros candomberos*, indossando piume, cappelli di paglia, pelli di leopardo, o abiti in stile turco. Invece di violini imbracciavano *tamboriles*, parodiando i *candombe* dei neri⁴². Subito dopo giovani afro porteños costituirono comparsas

⁴¹ *La Patria degli italiani*, 06/02/1880, p. 2. Cit. in Cetrangolo 2010: 133.

⁴² Nella vicina Montevideo tipi di gruppi di questo genere sorgeranno quasi contemporaneamente anche se, al contrario di Buenos Aires, avranno delle connotazioni differenti e perdureranno (con gli ovvi cambiamenti) nelle attuali *comparsas de Negros y Lubolos*. Cfr. Frigerio 2000.

di *negros retintos*, nelle quali, con il viso annerito e travestiti da “africani”, scimmiettavano i loro imitatori, scandalizzando la propria comunità⁴³.



Figura 2. “*Sociedad de Negros Candomberos*” (gruppo di “*blancos disfrazados*”). Buenos Aires 1890. Immagine in Puccia 1976: 49).

Questo gioco di specchi conferma i continui scambi dialettici tra le elites *criollas* e le collettività afro discendenti nello spazio del carnevale di fine secolo. A parte della connotazione razzista, rivendicativa o di scherno, questi dialoghi performativi ritraggono un clima urbano dove s’intercalano complesse dinamiche interetniche di appropriazione/imitazione/variazione di codici musicali e corporali. La festa sarà ancora una volta uno spazio privilegiato per inscenare il sé e *l’altro da sé* sfidando, almeno per alcuni giorni, le regole prestabilite. Anche nel carnevale attuale, come si osserverà, i giovani di *clase media* si approprieranno di pratiche relegate nel corso degli anni ad altri *negros*⁴⁴, spesso dichiarandosi continuatori di una dimenticata (o occultata) tradizione “africana”.

⁴³ La rivista *La Broma*, gestita da intellettuali *afroporteños*, il 3 Marzo 1882 criticava aspramente questi giovani, i quali, a detta dell'autore dell'articolo, si sarebbero vergognati di andare a suonare nelle case delle “*tias*” dove ancora si praticavano riti della comunità afrodiscendente, ma non di mettersi in ridicolo nel pieno centro della città.

⁴⁴ Categoria assegnata all’*Altro* diverso dal ‘bianco’ non solo per le sue caratteristiche fenotipiche ma soprattutto sociali.

2.1.3 Il nuovo secolo

Agli inizi del 1900 Buenos Aires era ormai una città opulenta. Il suo porto era estremamente attivo. Nel 1905 sia il palazzo del Congresso che la *Casa Rosada* erano stati completati, così come il Teatro Colón, il quale diverrà uno dei teatri d'Opera più rinomati al mondo. In questo periodo si costruì la prima metropolitana in Sud America e la maggior parte degli edifici del centro, fatti con marmi importati dall'Europa. L'economia si basava principalmente sull'esportazione dei prodotti di grano e della carne bovina. Con l'arrivo dell'automobile la città cominciò a ingrandirsi verso ovest e a nord. In questi anni il carnevale sarà forse l'evento pubblico più importante della nuova capitale argentina. Lo renderanno tale l'esplosione di musiche nelle strade e nelle piazze, le sfilate in maschera, i carri allegorici, le feste private nelle case nobili, i clubs o nei *patios* più umili, le danze accompagnate dalle orchestre e bande dei teatri stracolmi, le rappresentazioni di opera, zarzuela e di circo.

Il tango, che nell'ultimo ventennio del '800 iniziava a diffondersi tra le due sponde del Rio de la Plata, diverrà in questi anni protagonista assoluto dei grandi balli di carnevale (Lamas-Binda 1998). Queste feste danzanti che, a parte di *valzer*, *polcas*, *cuadrillas*, *scottish*, *cake walk*, *mazurka*, includevano anche il tango (in modo "abusato" come dirà un giornale dell'epoca⁴⁵), si realizzeranno in vari spazi. Non solo in teatri o sale di bassa lega, ma in sale aristocratiche come il teatro dell'Opera, il Politeama, l'Argentino, o il Teatro Marconi (sala preferita dalla *gente de color*) e la maggior parte dei teatri e clubs della città. Questa nuova forma di danzare, spesso legata, ad un immaginario "afro", si stava rappresentando da tempo anche sugli scenari teatrali⁴⁶: già nel 1884 Pepe Podestá introdusse una *milonga* alla fine dell'ultimo atto del sainete "Juan Moreira" (Chasteen 2004: 153), così come Abdón Aróztegui faceva ballare una coppia di "morenos" *con una línea quebrada y sinuosa* (De Natale 1998: 175) nel *drama gauchesco* "Julian Giménez" del 1891. Queste opere raggiunsero una fama inverosimile alla fine del secolo, evidenziando l'affermazione del gusto *criollista* (De Natale: 174-175) in una società urbana che stava definendo la propria identità nazionale⁴⁷. Il successo

⁴⁵ *El País* n° 2240, 28/02/1906, p.3 c.6, "En los Teatros/Opera" (cit. in Lamas-Binda 1998: 91-92).

⁴⁶ La presenza del tango nel teatro (nella sua versione "andaluza", "criollo" o "americano"), il circo o nella zarzuela è ampiamente documentato. Cfr. per esempio, Vega 1936c.

⁴⁷ Questa tendenza di inserire argomenti locali, musica popolare urbana e *folclorica* autoctona per differenziare il *genero chico* nazionale da quello di provenienza spagnola fu un espediente che riscosse grande successo, così come accadde per i *dramas gauchescos* o la tipizzazione di personaggi argentini e migranti (soprattutto italiani) che uscirono dalle arene dei circhi e dei teatri per trasformarsi in maschere del carnevale.

della letteratura “nativista”⁴⁸ ricadde anche nel carnevale, dove si popolarizzò la maschera del *Gaucheo Juan Moreira* e nacquero *Centros* e *Comparsas Gauchescas* che scendevano in strada a cavallo indossando i tipici vestimenti del *gaucheo*. Furono proprio le maschere del *gaucheo*, del *indio*, dell’afriicano e del *Cocoliche*, a moltiplicarsi nei carnevali dei primi del secolo. La nascita di queste figure definiscono un preciso momento della creazione di un’identità nazionale: mentre si elegge il *gaucheo* come archetipo di argentinità, il nero si cristallizza come rappresentante dell’alterità. L’*indio* è, invece, simbolo di un passato nativo e selvaggio ormai domato. Il *Cocoliche* non ritrae il raffinato maestro di musica italiano, ma il *tano*⁴⁹ *acriollado*, il quale, vestito da *gaucheo* cerca di farsi spazio in un mondo al quale vuole appartenere. Il tentativo di integrazione e l’affermazione della presenza massiva del popolo migratorio decreta la trasformazione linguistica, culturale e politica della città, causata anche dall’arrivo del sindacalismo, il socialismo ed i movimenti anarchici.



Figura 3. “*Caras y Caretas*”,
23/02/1901
 (“Episodio carnavalesco”).

2.1.4 Llegó la murga (1900-1930)

I carnevali del primo ventennio del secolo continueranno ad essere animati dalle *comparsas*, *estudiantinas*, *orfeones*, *coros*, *agrupaciones humorísticas y musicales* di stampo spagnolo. Le organizzazioni delle comunità emigranti di provenienza non ispanica, insieme alle *comparsa di blancos tiznados*, *negros* e *negros candomberos*⁵⁰, continuarono anch’esse a dar vigore alla

⁴⁸ Per una revisione sulla formazione del *tradicionalismo* argentino tra il 1895 ed il 1915 vedi Rubione 2009, Vega 1981. Borello 2000, Carricaburro 2004, Ludmer, 1988. Olivera-Williams 1986. Prieto 1988.

⁴⁹ Appellativo generico usato per definire un italiano.

⁵⁰ Ci sono testimonianze anche di gruppi “misti”, che includevano cioè anche afrodiscendenti. Un’ interessante foto sul periodico *Caras y Caretas* del 09/03/1912 ritrae ad esempio la *Sociedad Blanco y Negro* (in stile *Orfeón*) della provincia di Buenos Aires (Zarate) nella quale erano presenti vari partecipanti di colore.

festa.

Con il passare del tempo, però, alcune forme decadde dall'uso e prevalsero altre, soprattutto in seguito agli anni '30, tempi della dittatura di Ogambide e di crisi economica. Appariranno gruppi meno numerosi come le *familias*, i *centros humorísticos*, *corales y musicales*, gruppi di clown. Si affermeranno le *murga*. Queste ultime si commuteranno nel tempo nella maggior espressione del carnevale della città. Il *bombo con platillo* diverrà il loro elemento principale. Insieme al *pito* si trasformerà nell'anima delle danze e dei canti del carnevale.

Seppure esistano delle pubblicazioni sulla storia del carnevale porteño, un lavoro approfondito su questo tipo di manifestazioni è ancora mancante. Coco Romero (2006) ritiene che la *murga* sia la legittima erede della *comparsa de carácter*⁵¹ di fine '800. In realtà ci sarebbe bisogno di una ricerca più accurata per rintracciare documenti riguardanti l'introduzione di questo genere carnevalesco a Buenos Aires, com'è stato fatto in Uruguay⁵². Nel paese confinante le teorie riguardanti la sua origine sono ancora oggetto di discussione. Il punto di vista più diffuso (e contestato) postula un'origine gaditana, affermando che la *murga* in Uruguay sia il frutto di un ipotetico trapianto imitativo. Questa teoria è retroalimentata oggi da una serie di attività e discorsi (anche politici) legati al gemellaggio tra il carnevale di Cadiz e quello di Montevideo. Il mito vuole che il genere *murga* si stato introdotto a Montevideo a dopo l'arrivo nel 1909 di un gruppo di zarzuela proveniente da Cadiz, la "*Murga La Gaditana*", o "*Murga Gaditana*". Per pagare il proprio ritorno in patria, questi attori presentarono nelle strade di Montevideo uno spettacolo che colpì, oltre che per strumenti e i vestiti grotteschi, per la qualità delle voci. Diverso (1989), seguendo Carvalho Neto (1967), afferma che il successo fu tale da convincere un gruppo di giovani uruguaiani a formare la prima *murga* montevideana, chiamandola "*Murga la Gaditana Que Se Va*". Gustavo Goldman (1999), e con lui la musicologia contemporanea uruguaiana (Aharonián 2007, Fornaro 2002), critica il mito della nascita *ex nihil* di questa tradizione, vedendo l'adozione del modello spagnolo più come il prodotto di complesse relazioni sociali che della casualità.

È piuttosto difficile immaginare, riflette Goldman, che la nascita di una manifestazione culturale si basi sulla "copia istantanea" e aggiunge che, dagli stessi documenti sui quali Diverso ha basato la sua ricostruzione, emergono dati che smentirebbero l'ipotesi del

⁵¹ Gruppi di maschere di meno spessore musicale, di numero ridotto i quali sceglievano dei travestimenti e repertori ispirandosi ad un mestiere, un'invenzione, un accadimento dell'attualità. Romero cita in questo caso Bilbao 1962, non specificando la pagina della citazione.

⁵² Cfr. tra gli altri, Carvalho Neto 1967, Diverso 1989, Alfaro 1998, Fornaro 2002.

trapianto del genere murga direttamente da Cadiz:

1. la parola *murga* esisteva nel vocabolario uruguayano già prima del 1909, (anno in cui sarebbe arrivata a Montevideo la compagnia Andalusia) e indicava, secondo il *Diccionario de la Real Academia Española*, gruppi musicali di strada che ricorrevano tra le case nei giorni di festa, per esempio nella vigilia di Natale;
2. esistono gruppi carnevaleschi denominati *murga* in Argentina, Panama, Colombia, sulle isole Baleari e in diverse regioni della Spagna come l'Extremadura e la Castilla, per cui sembra difficile sostenere un'unica origine gaditana;
3. sia la *Murga la Gaditana que se va* che la *Murga Hispano-Uruguay* partecipavano al Carnevale di Montevideo nella categoria *Mascaradas*, categoria che esisteva prima dell'arrivo della compagnia spagnola "La Gaditana". I due gruppi scelsero di appropriarsi di questo appellativo, ma niente dimostra che si siano appropriati del genere *in toto*.
4. nel Carnevale del 1910 si presentò un gruppo denominato "Murga Los Bachichas", che in quello precedente si era presentato nella medesima categoria del Concorso semplicemente come "Los Bachichas".

Non si tratterebbe quindi di un nuovo genere carnevalesco, bensì dell'apparizione della parola *murga* nelle denominazioni di alcuni gruppi. Il professor Felipe Barbosa Illescas (2010), in una ricerca nelle fonti a stampa di fine '800 ha poi appuntato che *la Gaditana* non fu comunque la prima *murga* spagnola ad arrivare nel Rio de la Plata. Altre compagnie della stessa città come *Las Viejas Ricas* (famoso gruppo del tempo⁵³), si esibirono sia a Montevideo che a Buenos Aires già nel 1889. È documentato oltretutto che nel primo decennio del 1900 varie compagnie spagnole si presentarono nella capitale argentina, animando feste pubbliche e private, come ad esempio una tal *Murga Valenciana*:

La empresa del Palacia Novedades, consecuente con propósito de mantener latente el interés de las familias que á él concurrieron ha contratado especialmente de España una compañía de excéntricos musicales que por su originalidad y conjunto ha de llamar mucho la atención, tanto más si se tiene presente que nuestras familias jamás han podido apreciar un número de estas condiciones. Tanto en el repertorio musical como en canciones regionales, la murga valenciana de que nos ocupamos ha de constituir un éxito. (Caras y caretas, 25/5/1911, n.º 660, p. 16)

⁵³ Il quotidiano di Madrid *La Semana* (San Fernando) (16/3/1885, pag. 3) ricorda lo spettacolo dato la notte precedente da questa murga nel *teatro de esta ciudad*, dove partecipò numeroso pubblico. Il quotidiano *La Unión* (26/9/1885, pag. 2, Madrid) fa riferimento a questa comparsa, riconosciuta per la sua bravura nella città di Cadiz.

La Murga Valenciana que actúa en el salón Bijoi de la planta baja, ha cambiado totalmente su repertorio de couplets y otras excentricidades que gustan á las familias y al público.

(*Caras y caretas*, 24/6/1911, n.º 664, p. 8)

Non sappiamo se questa *murga* fu realmente chiamata dalla Spagna, ma si evidenzia che questo gruppo cambiò il suo repertorio adattandolo ai gusti del pubblico porteño. Sicuramente era più facile interessare lo spettatore con musiche più in voga, come avrebbe fatto in quel periodo anche la *Murga Hispano Criolla Varieté*. Questo gruppo giunse ad incidere un doppio disco, cosa che rende possibile identificare il repertorio di queste *murgas criollas*⁵⁴ :

*El año 2000” (Pot-purri); “Los 50 pesos”; “El 606” (Polka); “El pom...pom...” (Habanera); “El guirigú” (Coplas); “El pi-ri-pi-tu-li” (Estilo); “El 1º de Mayo” (Tango); “Los Políticos” (Tango); “El clarinete” (Mazurca); “Los internacionales” (Tango); “Tango del Tranvía” (Tango); “Los Luceros” (Tango)*⁵⁵.

Bisogna poi aggiungere che la parola *murga* era già in uso a Montevideo per indicare dei particolari «gruppi musicali di strada», non solo gruppi carnevaleschi, ma anche compagini di *amateurs* che bussavano alle porte per la questua della Vigilia di Natale. Anche a Buenos Aires, la stampa di fine ‘800 si riferisce a *murga* con il significato che riportano i dizionari spagnoli dell’epoca, ossia “*un conjunto de músicos instrumentistas callejeros, destemplados, desafinados, más o menos numeroso, que salen a la calle en los días festivos, Pascuas, cumpleaños, etc., tocando a las puertas de las casas acomodadas con la esperanza de recibir propina u obsequio. Agrupaciones de pocos integrantes, que parodian a una orquesta con instrumentos de cartón. Además suele darse este nombre, a todo grupo o banda que toca música mala o ramplona*” [il neretto è mio]

Da notare che questa definizione di *murga* ritrae perfettamente i gruppi dotati di *bombo con platillo* e strumenti di cartone (o latta) che ritroviamo sia nella penisola iberica che nella zona rioplatense già prima del 1909 così come in altre parti del continente americano. Lo stesso valga per *murga* intesa come gruppo di musicisti stonati. A Montevideo dal 1910 i gruppi chiamati con questo nome si moltiplicano e ogni anno la lista di partecipanti al Concorso di

⁵⁴ L’informazione viene dalla pubblicità del doppio disco sulla rivista *Fray Mocho* (28/3/1913) dove la Casa Tagini dá in vendita il disco sotto l’etichetta di “*Repertorio criollo*”.

⁵⁵ L’incisione avrebbe potrebbe dare informazioni riguardo alla sonorità di questi gruppi ma purtroppo non si è reperita. L’esistenza, seppur rara, di registrazioni di questo tipo conferma l’esistenza di una richiesta da parte di un pubblico non solo di classe popolare, giacché non tutti potevano permettersi un grammofono o l’acquisto di dischi.

carnevale è sempre più fitta; nel 1914 ne sfileranno quasi 60: il loro organico è quasi sempre costituito da cinque musicisti, con un buffo direttore preposto a dirigere l'orchestrina stonata.

Cada uno de ellos ejecutaba un instrumento distinto: flauta, pistón, saxofón, bombo y platillos, a los cuales se les agregaron otro tipo de instrumentos caseros: una especie de caños o tubos con una hojilla de fumar en un extremo, que el murguista hacía vibrar con su propia voz. (Diverso, 1989: 27)

In seguito le due manifestazioni carnevalesche delle due città ai bordi del Rio de la Plata assumeranno dei caratteri distinti, ma in questi anni si apprezzano ampiamente le loro similitudini.

La connotazione dispregiativa e peggiorativa di questi gruppi sarà, come vedremo, un'eredità difficile da occultare. La stessa parola non perderà questa valenza nel corso tempo, seppur cambiando e arricchendo la sua valenza semantica.

*Y a la **murga destemplada**,
sucede el clarin sonoro
queda la gente callada
y aparece el primer toro..*

(Una corrida de toros. *Almanaque Sud- Americano*, Buenos Aires, Octubre 1899, p. 91)

(...) mientras los entusiastas gritos de “!Viva cuarenta Onzas” !Viva Raffeto! Se confundían con los “gratos acordes” de la murga de trombones, tambores y bombo que tocaban al victorioso “La Marianina”, y el público la cantaba (...).

(*Caras y caretas*, 31/12/1901, p. 153) [virgolette nel testo, il neretto è mio].

I riferimenti alla parola *murga* nella stampa rioplatense d'inizio secolo sono molteplici. Un articolo del 1907 della rivista *Caras y Caretas*⁵⁶, ad esempio, pubblicava un articolo sull'uso della musica nella propaganda commerciale nel quale appare una foto di un sestetto di ottoni. La sua epigrafe recita: “*Es pura música la reclame de los músicos de la murga*”⁵⁷. Come si

⁵⁶ 16/3/1907 (n.º 441, p. 46)

⁵⁷ Cfr. anche la figura 20 a cap. 1 (p. 65), riportata sulla pagina successiva di questo stesso numero della rivista. Ricordo il lettore che nella foto troviamo un carro trainando una enorme grancassa (con epigrafe: “*la reclame es bombo y viceversa*”). Nella stessa pagina, più in basso appare la foto di una banda mista che annuncia uno spettacolo d'eccezione (epigrafe: “*los que meten batuque sirven para llamar la atención del público hacia los espectáculos sensacionales*”).

può notare, così come la grancassa era sinonimo di “richiamo” (spesso pubblicitario), “rumore”, a loro volta anche i gruppi che la utilizzavano (principalmente gruppi di aspetto carnevalesco) godevano delle stesse associazioni.

In questo periodo le fonti iconografiche raffigurano le *murga* del carnevale come gruppi prevalentemente maschili, di numero molto inferiore alle grandi *comparsa*.

Questi si distinguevano in due forme principali:

- gruppi di giovani o giovanissimi con strumenti improvvisati o fittizi (usualmente mirliton di latta o cartone), con costumi uguali, accompagnati dalla percussione di un *bombo con platillo* (di diverse forme e materiali) e diretti da un maestro vestito in abito semi-elegante;
- bandelle miste accompagnati da *bombo con platillo* a volte in coppia con il tamburo a cordiera, capitanati da un improbabile maestro d’orchestra. Anche questi gruppi erano vestiti a tema e diversificavano il costume dei musicisti da quello del direttore, spesso in *frac* e cilindro.

Entrambi tipi di *murga* sembrano avere diretta ascendenza dalle *murga* iberiche, le quali nello stesso periodo si presentavano in modo molto simile nei carnevali delle loro regioni. Gli strumenti e le estetiche erano essenzialmente uguali, ciò si può notare chiaramente dalle fonti iconografiche.

Anche nelle isole Canarie esistevano dei gruppi con strumenti imitativi, i quali vengono usati anche al giorno d’oggi anche se le loro dimensioni si sono ridotte. Questo tipo di strumentazione grottesca permarrà almeno sino agli anni ’50 tra le *murga porteña*, più a lungo nella provincia di Buenos Aires.

La *murga* degli strumenti improvvisati e imitativi rimarrà in auge sino agli anni ‘60, rappresentando spesso la prima tappa nel cammino di crescita del futuro *murguero*⁵⁸. Il Eduardo Perez (detto Nariz) le definirà *murgas del tachín tachín* (nome che imita il suono prodotto dal loro strumento principale), gruppi spontanei di bambini che si riunivano per il carnevale. Per grancassa utilizzavano un vecchio barile (o qualunque altro recipiente); a mò di piatti, coperchi di pentole o pezzi di latta recuperati; per costumi, abiti consumati o tela di sacco. Durante i giorni della festa, a cambio di qualche moneta, cantavano rime piccanti⁵⁹

⁵⁸ Termine, più usato in Uruguay, per riferirsi ad un integrante di una *murga*. Sinonimo di *murguero*.

⁵⁹ Spesso quartine di ottonari in rima ABCB.

cariche di doppi sensi.

Fasulo [Se refiere a su infancia en los primeros años de los '40]: “La historia empieza en el barrio, empieza con un tacho de querosén, se le robaba las tapas de olla a la madre y se hacía con chapitas unos alambres que hacían ruido. El traje característico era la bolsa de papas, que era de arpillera, la cara pintada con carbón para pretender tener más edad, o sea, la patilla, el bigote, y se salía en el barrio a cantar...o se acostumbraba hacer algunos viajes por el subte a mangar (...). Cantábamos la canciones que eran las más maleducadas, no se si puede decir (...) como por ejemplo: “Una vieja fue a cagar/ al medio de la vía/ el tren tocaba pito y el sorete no salía/ le pusimos un palito/ salió un poquitito/ le pusimos una caña y salió una montaña” Ese era una cosa chancha que no acostumbraban hacer los grandes!⁶⁰

Questo tipo di *murga* è descritto nella marcia “*Se va la murga*”⁶¹ di Germaine Teisseire con testo di Homero Manzi:

*Pasa la murga de los chiquillos
sembrando el ruido de su canción.
Marca su paso con los platillos
y la batuta del director.
Pasa la murga con sus alardes
entre la siesta del arrabal.
Y un son de lata puebla la tarde
y su rumor es la canción del carnaval.
Alegre son del cornetín desafinado
ronco rumor en el trombón del barrigón.
Voz de cartón, en el clarín desencolado
y en los tambores, chimpón, chimpón.
Canta el tenor con agria voz desentonada
en el zaguán de un caserón del arrabal.
Y la intención de su cantar queda borrada
con el rumor que da el trombón del barrigón.
Se va la murga de los chiquillos
llevando el ruido de su canción.
Marca su ausencia con los platillos
y la batuta del director.
Se va la murga con sus alardes
entre la siesta del arrabal.
Y un son de pena vibra en la tarde*

⁶⁰ Intervista del programma di radio “*Desde una esquina cualquiera*” 21/12/2011.

⁶¹ Finora non sono riuscito a trovare la registrazione di questo brano.

*porque el rumor de su chimpón no volverá.
Se fue la murga
callan los tambores.
Se fue y el barrio quedó más triste.
Se fue llevando junto a sus rumores
la voz de lata del Carnaval.*

Il testo di questa marcia, a parte descrivere la composizione di questi gruppi, ritrae il paesaggio sonoro di un quartiere marginale durante il carnevale. Il rumore rituale che marca il tempo festivo, l'orchestrina stonata che rompe il silenzio del vicinato, senza essere in grado di intonare neppure una canzone. Col passare degli anni i membri di questi stessi "rumorosi" e scanzonati gruppi avrebbero portato avanti la tradizione della canzone satirica e pungente formando nuove e più organizzate *murga*.

Nosotros formamos esa murga y después dimos un paso muy importante y nos fuimos a Villa al Parque, (...) y sacamos una de las primeras murgas...(Id.)

Negli anni del primo conflitto mondiale avvennero dei cambiamenti nella società argentina che fecero decadere l'esuberanza dei festeggiamenti del Carnevale. Le nuove masse migratorie in fuga dall'Europa in guerra, andarono a popolare i *conventillos* di Buenos Aires, edifici fatiscenti gremiti di gente costretta a condividere spazi esigui ed in condizioni estremamente precarie. In questi microcosmi s'incontravano e scontravano culture diverse. Durante la "*decada infame*" (1930-1943), anni di dittatura e crisi economica, una massa di gente disoccupata scese a far sentire la propria rabbia per le strade della capitale. Nel carnevale la *murga* raggruppava questa stessa gente: travestita umilmente, suonava pentole e agitava bastoni carichi di tappi di latta. Nacquero *murga* come *Los hijos del Pueblo*, o *Los Víctimas de la Crisis* che turbarono i palchi ufficiali indignando le autorità.

Por estos años los corsos de los barrios se poblaron mas que nunca de chatas, carros y carritos de lecheros, adornados con flores artificiales,...tiras de papel barrilete de distintos colores...ya no eran las damiselas vistosamente disfrazadas y los jóvenes elegantes quienes ocupaban esos carruajes. A veces, se daba el caso de que muchos de los inquilinos de un conventillo se hacinaban en una misma "chata", ofreciendo un espectáculo grotesco mas que grato. (Puccia 1974: 104).

Individui "disgustosi" vestiti di stracci e di abiti a brandelli, col viso sistematicamente sporco,

annerito e imbrattato, che gesticolavano e sfilavano per le strade, incarnando personaggi macabri. Giovani “impazziti” che facevano da contrasto al carnevale in ghingheri dell’*elite* dei balli in maschera. Nel Paese in crisi, i *corsos* si ridussero notevolmente e quelli del centro si allestirono solo per motivi commerciali. Soltanto nei tanghi e nelle canzoni leggere troveremo la visione di un carnevale animato e frizzante. La musica e le mode che arrivavano dall’estero (*fox trot, charleston, pascamello*) si ripercuotevano anche nei balli carnevaleschi. Anche se si spensero i riflettori sulla festa del Carnevale, ciò non cancellò il fenomeno (peraltro già marginale) delle *murga*. Le “cugine povere” delle comparse, daranno inizio ad una tradizione vitale che crescerà in tutta la sua ricchezza negli ambiti del sottoproletariato urbano. Il *bombo con platillo* divenne uno strumento musicale utilizzato dai ceti meno abbienti e ciò non cambierà almeno sino agli anni ’90. L’estetica della *murga porteña*, a mio avviso, si svilupperà proprio a partire da questi anni.

2.1.5 A suon di *bombo*: i “*Centro Murga*” (1940-50)

I cosiddetti *Centro Murga* che sorsero verso gli anni ’40 s’allontanarono progressivamente dai gruppi di stampo iberico di inizio secolo. Con essi si sancì l’affermazione del genere *murga* nello spazio festivo del carnevale, la sua interdipendenza con il quartiere di origine e l’elezione del *bombo con platillo* come suo strumento principale. Il ruolo del bombo cambiò. Esso divenne, insieme al pito, l’unico accompagnamento strumentale al canto e la danza ed il solo incaricato all’organizzazione delle differenti parti della *performance*. Mutarono sostanzialmente gli strumenti: si iniziarono ad utilizzare piatti di minori dimensioni e il piatto libero nella mano del suonatore si sostenne in una forma nuova.

Queste innovazioni tecniche, funzionali e morfologiche testimoniano l’affermazione di un nuovo strumento americano e la sua relazione inseparabile con lo spazio del carnevale e la danza. Nel processo di strutturazione della *murga* come genere coreico essa non potrà più prescindere delle sonorità dello strumento, alle quali si relazionano determinate intenzioni, momenti, passi, comportamenti e dinamiche corporali.

I *Centro Murga* sorgevano intorno a spazi rappresentativi del quartiere. Questi potranno essere gli stessi luoghi dove si riuniva la tifoseria del club calcistico (soprattutto dagli anni

'60 in poi), ma anche la casa di un vicino, come racconta il sig. Aguirre:

Antes la gente, te estoy hablando del año '50, '52, '53: Vení a casa, te decían, vengan a casa. Antes no había nadie en la calle, las plazas. Hacíamos la calle cuando salíamos en Carnaval, pero ensayábamos en las casas, siempre había casas grandes⁶².

I membri di questi gruppi interagivano per motivi di vicinato, parentela, amicizia, non più solo per uguale discendenza etnica. Dopo l'espansione della città il quartiere divenne un microcosmo autonomo dove rielaborare la propria identità cittadina di *vecino*. I figli degli emigranti, nello sforzo di assimilazione, dimenticheranno spesso la lingua dei propri genitori e, nella nuova comunità rionale, inizieranno a riconoscere un nuovo sentimento di appartenenza.

A partir de la expansión de la ciudad hacia sus arrabales, en los años '20, comienza a cobrar cada vez mayor importancia un nuevo componente en las relaciones de identidad en torno al carnaval: los barrios. Hasta esos años los distintos grupos étnicos, tanto africanos como europeos o criollos, centraban su locación y sus actividades en barrios distintos: los negros en San Telmo y Monserrat; los italianos en La Boca; los judíos al sur de Palermo; los árabes en el Once, etcétera. Pero, como dice Alicia Martín, estos grupos fueron evolucionando hacia nuevas formas de hibridación cultural. Las agrupaciones de carnaval, antes fundadas sobre fuertes lazos étnicos, pasaron a organizarse según los nuevos lazos de vecindad en los barrios .(Marronese, 2005:23)⁶³.

Dagli anni '40 in poi il *barrio*, il bar, la *esquina*, la *barra*, il club rionale e poi quello di *fútbol* saranno dunque i luoghi reali ed ideali dove riconoscere-si e delimitare il proprio spazio identitario. Le *murga* prederanno i nomi del loro quartiere, ne indosseranno i colori (in genere due) e ne difenderanno l'onore nei concorsi e nelle esibizioni pubbliche. Ognuna creerà uno stile di danza ed una ritmica propria e modellerà uno spettacolo che comprenderà sia una parte cantata e recitata che una danzante, marcando una differenza netta con le *murga* spagnole e quelle del vicino Uruguay. In questi anni lo spettacolo si standardizzò in:

- una sfilata di entrata (*desfile de entrada*), già tipico delle *comparsas*, bande militari etc;
- una canzone di presentazione (dove si dichiaravano le caratteristiche della *murga* e si prometteva al pubblico svago e divertimento);

⁶² Intervista del 25/02/02

⁶³ www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/carnaval/ cit. en Marronese 2005: 23.

- una o due canzoni di *crítica* (con testi a doppio senso o parodie sulla situazione politica, personaggi e accadimenti di attualità);
- una canzone di omaggio (al *barrio* o a qualche personaggio del quartiere o *murguista*);
- una *canción de despedida* o *retirada* (dove la *murga* salutava e prometteva ritornare il prossimo carnevale)
- una sfilata finale (il *desfile de retirada*) nel quale ballerini e *bombistas* esibivano le loro capacità.

C'erano cantanti specializzati in canzoni di *entrada* o di *retirada* ed altri in quelle di *crítica*. Fondamentale era la presenza di un presentatore che, con introduzioni in rima (*glosas*) e parti recitate, introduceva le varie parti dello spettacolo.

La rigida struttura organizzativa, tipica anche in altre formazioni carnevalesche, era verticalista ed si reggeva anche su criteri di anzianità. Direttori generali, *bombista*, tesoriere, *murguista*, *mascotas*, avevano un ruolo (ed un vestito) ben definito all'interno del gruppo. A questi si univano vari personaggi come il *tony*, il *clown*, il porta stendardo e le "vedettes" o travestiti. Questi ultimi, a volte, ricoprivano cariche di responsabilità, occupando⁶⁴ il posto privilegiato nella sfilata, ovvero tra i direttori di ballo ed il *bombo*⁶⁵.

La struttura della sfilata rifletterà visivamente questa scala di privilegi:

STENDARDO

Mascotas

Giovani *Murgueros*

Bombo(s)/ Direttori / (Travestiti)

Murgueros più grandi

Maschere - bandiere- altri elementi decorativi (pupazzi ecc.)⁶⁶

I *Centro Murga* formati da adolescenti e giovani al di sotto dei 30 anni, dunque, si distanzieranno dalle *murga* spontanee dei ragazzini giovali dell'angolo di strada, divenendo

⁶⁴ Anche negli ultimi carnevali varie *murga* capitaline, come ad esempio *Los Amantes de la Boca*, vedono tra le loro file almeno un travestito.

⁶⁵ La loro presenza sarà più comune nelle comparsa della provincia di Buenos Aires, influenzate da estetiche di altri carnevali come quelli della provincia di Entre Rios o del Brasile. Non tutti i direttori di *murga*, comunque, apprezzavano la loro presenza. Il sig. Aguirre al proposito ci dice: "[Tetè:] *Antes era feo porque "mandaban" los travestis. Cuando había travestis era por qué no habían directores que supiesen bailar*". Intervista in www.solomurgas.com consultato il 30/03/02

⁶⁶ Questo modello sarà utilizzato da molti gruppi anche nell'attualità.

una tappa successiva nella vita dei giovani appassionati del carnevale.

[Nariz:] *En el '43 es cuando me integro en una murga en calidad de murguista, no de director, sino de murguista, en una murga de acá, de la zona de Palermo: "Los Averiados de Palermo". Ellos venían arrastrando, si mal no recuerdo del año '18 una historia que contaba la gente mayor en aquel tiempo, que eran de Uriarte y Soler. Esta ya no era la murguita del barrio, sino el Centro Murga Los Averiados de Palermo, en cual los integrantes oscilaban entre las 40 y las 50 personas.(...) Igual era todo muy, muy improvisado, no tenía un amasijo de ensayo, puliendo errores, cada uno salía a hacer lo que tenía que hacer cuando lo tenía que hacer; cantar se cantaba en coro, y la música de aquel tiempo eran más bien pasodoble, se estilaba la parodia, se tomaba la música y se le hacía la parodia de la letra original.* (Intervista su Marangoni 1999).

Sia le *murga* infantili che quelle formate dai più grandi sollevano riutilizzare semplici cantilene o canzoni del tempo adattandoci nuove rime, spesso a sfondo sessuale o ad inganno. A detta degli interpreti veterani, questi furono gli “anni d’oro” della *murga* porteña. Ogni quartiere avrebbe avuto un proprio stile, sia musicale che di danza⁶⁷, caratteristiche che le *murga* di oggi avrebbero perso.

Esempio 4.

*Y cuando vine al mundo mi papá
me regaló un pajarito negro
que es igual al que tiene mi papá
y parecido al que tiene mi abuelo*
(“El pajarito negro”, trad.)

*Dicen que dentro del baño
Había perdido una perla
Como estaba todo oscuro
Metió la mano en la mi...hermana
tenia un poncho*
(“Mi hermana tenia un poncho”, trad.)

⁶⁷ Per alcuni ricercatori argentini come la Martín (2008) o la Picotti (1998) i movimenti e la gestualità *murguera* risentirebbero in qualche modo dell’influenza degli afrodiscendenti di Buenos Aires. *Posiblemente haya habido apropiaciones e imitaciones entre blancos y negros que festejaban el carnaval, en intercambios de distinto valor de equivalencia, pero dentro del mismo campo popular y en distintos niveles de la práctica carnavalesca. El acompañamiento musical sólo de percusión, la integración de desfiles bailados a la actuación de la murga porteña, la importancia del baile en estos grupos, retoma patrones de la estética de los desfiles candomberos con vigencia pública a fines del siglo XIX. Sus denominaciones, la poética y vestimenta, parecen responder a hibridaciones más europeas e inmigrantes* (Martín 2010: 140). Le ricerche della Martín hanno evidenziato come le *murga* del quartiere di Saavedra fossero spesso formate e/o integrate da afrodiscendenti e che alcuni anziani direttori dichiarassero che il proprio modo di danzare era il frutto dell’osservazione delle danze di afrodiscendenti. Rodolfo (Fito) Bompard, *cantor murguero* con più di quarant’anni di attività nel quartiere di Saavedra affermava: *Nosotros tenemos esa esencia de negros [si riferisce alla sua murga “Los hijos de la luna”] por el hecho de frecuentar la Casa Suiza⁸²(...) y bailar con y como ellos toda la noche.(...) y (...) por la influencia de los negros vecinos del barrio de Saavedra que integraron el grupo, enseñando el ritmo y los bailes a los demás murgueros.* (Picotti 1998: 154-155). Anche il cantore Fasulo ricorda: [Fasulo] *La primera murga del barrio de Villa del Parque era los Eléctricos⁸³, que estaba compuesta de negros mulatos, la gran mayoría. (...) yo los miraba porque me gustaba el baile. El negro tiene su característica, tiene la fibra adentro...* (Intervista radio del 21 de diciembre de 2011 nel programma *Desde una esquina cualquiera*, Radio del “Centro Murga Los Chiflados de Boedo”, Buenos Aires).

[Teté:] *Antes había muy buenos bailarines, ahora también hay buenos bailarines. Nada más que antes eran más, que se yo, era otro baile, cada murga tenía su ritmo, cada rítmica tenía su paso. Ahora vos ves todas, yo qué sé: son todas iguales.* (Intervista del 20/02/08) ⁶⁸.

Saper danzare e suonare erano poi elementi di distinzione e divisione gerarchica all'interno del gruppo⁶⁹.

Porque no todos los murgueros bailaban: había una evaluación de la destreza del bailarín y el murguero que no podía bailar bien en general formaba parte de los alrededores de la murga, llevaba el estandarte, llevaba banderas, armaba muñecos, iban disfrazados de Oso Carolina, de payaso, pero no bailaban. O sea no es como ahora que cualquiera baila en la murga y hace cualquier cosa. (Intervista del 20/02/08).

Le esibizioni di queste compagini amatoriali ⁷⁰avevano luogo principalmente nei *corsos* dei vari quartieri, dove competevano con altri gruppi della città. Racconta il sig. Aguirre:

Había concursos. Estaba la mejor murga, la mejor vestida, la que mejor bailaba, el mejor desfile, todo tenía su “cosa”. (Intervista del 25/02/02).

I colori del *barrio* e il vestito della *murga* diverranno elementi da onorare⁷¹e indossare con orgoglio.

[Nariz parlando de “Los Averiados di Palermo”] *La levita era de genero y el pantalón de frac. Cada murga tenía sus colores, en este caso eran blanco y negro como base, después se combinaban a lunares, a cuadritos, negro combinado con el blanco, blanco combinado con el negro y era una tradición, como los colores de una camiseta de fútbol, no se cambiaban.* (Intervista su Marangoni 1999) [il neretto è mio].

⁶⁸ Alla luce della ricerca effettuata si è rilevata anche oggi l'esistenza di una forte gerarchizzazione nei ruoli, soprattutto tra le *murga* che seguono un modello più “tradizionale”.

⁶⁹ L'osservazione etnografica ha però rilevato che la maggior parte dei gruppi contemporanei, soprattutto quelli di più larga traiettoria (o i cosiddetti “*Centro Murga*”), si preoccupano costantemente di avere uno stile di danza distintivo, così come di assegnare diversi ruoli in base alle competenze.

⁷⁰La non professionalità è una caratteristica che nessuno degli interpreti, soprattutto gli anziani, negano “*Yo de musica no entiendo un pepino, yo salí cantando en una murga...uno tenía un poco de melodía, un poco de gracia, de gesto...*” (Nariz, intervista cit.).

⁷¹ Gli interpreti del carnevale attuali rimarcano che il vestito di *murga* non è un “*disfraz*” (un costume) ma un “*traje*” (un vestito), ricalcando dunque l'estrema importanza e “serietà” del travestimento rituale.

Furono anche questi concorsi che contribuiranno a rinforzare l'immagine negativa che il genere si trascinerà fino ai giorni nostri. Negli stessi scenari dove ci si esibiva, infatti, gli incidenti non erano rari.

[Nariz:] *En el tiempo mío era muy diferente, la murga arriba del escenario y el público en la butaca, y había un respeto tremendo, porque la murga nunca respetó los códigos, en la década del cuarenta era más competitivo que hoy, se luchaba por un trofeo. Pero si a mí me ganaban yo tenía que felicitar al que me ganó y la preocupación mía era ensayar durante el año, hacer buena letra y después vencer desde arriba del escenario, no abajo del escenario a trompadas. Y así, desgraciadamente, esas cosas nos alejaron del público. Entonces la palabra murga pasó a ser algo despectivo. La palabra murga es despectiva. (Idem)*

Mentre da un lato le compagnie di quartiere crebbero e s'inserirono come una tra le rappresentazioni più caratteristiche del carnevale, dall'altro il forte senso di appartenenza al quartiere ed, in seguito, ad un club calcistico fece sì che in molte occasioni componenti di queste compagnie risolvessero, nel caos della festa, le proprie divergenze con altri gruppi di differenti zone della città. L'idea comune che la "società bene" assunse rispetto al *murguero* fu quella di uno sfaccendato attaccabrighe, sicuramente ubriacone o (successivamente) dedito agli stupefacenti. Seconda questa visione, la *murga* era uno svago per i poveri, "*cabecita negra*"⁷² o "*negros*", che, come suggerisce l'antropologo Frigerio, è parlare della stessa cosa:

Los rasgos negativos atribuidos a los negros porteños durante las primeras tres décadas del siglo XX, se corresponden –con algunas resignificaciones– con los rasgos que, en la década de 1940 y 1950 se les atribuirá a los “negros” (cabecitas negras) venidos del interior. Ambos grupos subalternos son considerados el opuesto absoluto a la gente de bien, mal educados, poco confiables, indolentes, poco afectos al trabajo. Ambos sobre todo, están compuestos por individuos más oscuros que la gente decente y representan una amenaza...a la Argentina moderna, europeizada... (Frigerio 2006:16).

I riferimenti etnicitari nella musica folklorica in Argentina

(...) no sólo fueron importantes por su alusión directa a temas étnicos, sino también por sus continuas referencias implícitas a temas políticos y de clase, ya que ser un “cabecita negra”

⁷² Espressione discriminatoria utilizzata per denominare gli immigrati provenienti dall'interno del Paese. Cfr., tra gli altri, Ratier 1971; Gruber 2002; Frigerio 2006.

en los cuarentas significaba automáticamente ser clasificado como siendo “obrero” y “peronista”, ya que “!todo el mundo sabe que los negros son peronistas! (Vila 1996: 8).

Da qui alla categoría “*negros murgueros*” il passo è breve e s’inserisce perfettamente nella logica “transitiva” di Vila (Rossano 2009). Partecipare in una *murga* divenne, oltretutto, “*cosa de negros peronistas*”, soprattutto quando il movimento politico di Perón iniziò a far presa nei settori più umili della città e tra la classe operaia⁷³. Il colonnello Juan Domingo Perón, giunto alla presidenza del Paese, fece proprio della politica social-populistica il suo cavallo di battaglia, conquistandosi il favore della massa dei lavoratori e riuscendo a monopolizzare le prime grandi organizzazioni sindacali argentine. Il 17 ottobre 1945, quando la classe dirigente di cui egli faceva parte cerca di esiliarlo “*la murga proletaria toma la historia en sus manos y avanza arrasadora desde la periferia al centro, golpea entusiasmada los bombos, agita el estribillo perentorio: «Que lo suelten a Perón!»*.”⁷⁴

La massa proletaria riconobbe in Perón il suo difensore, e con il proprio modo di rappresentare il Carnevale lo acclama: lo strumento che molestava con la sua presenza sonora le strade del centro si trasformò in una sorta di richiamo collettivo per i “*descamisados*”⁷⁵.

Secondo il mio punto di vista, fu proprio il processo di cambiamento della società urbana dell’epoca del primo governo di peronista (1946-52) che produsse un cambiamento significativo nella percezione del *bombo con platillo* e della *murga*. Il sistema simbolico peronista (James 1984) si strutturò anche intorno a suoni, estetiche e musiche prese in prestito dal carnevale. Gli eventi politici del “*Coronel*”, si trasformarono in una *fiesta del pueblo*, da dove il *bombo* non seppe più uscire. Nel tempo, infatti, divenne una sorta di emblema sonoro del suo partito.

Con la caduta di Perón nel ’55, molti simboli peronisti furono messi al bando, fra cui anche il *bombo*. Il numero già non elevato (intorno alle 15-20) dei “*Centros Murga*” della città divenne parte di una realtà minoritaria nell’arco della Capital Federal. Contemporaneamente le tifoserie calcistiche iniziarono ad incorporarono le estetiche della festa, aggiungendo complessità alla percezione della grancassa in Argentina.

⁷³ Questa parte del capitolo è stata ampliata in Rossano 2009.

⁷⁴ Kartún 2006: 169.

⁷⁵ Lett. “senza camicia”, appellativo dato ai sostenitori di Perón.

2.1.6 Gli anni settanta

I tragici eventi e gli anni dell'ultima dittatura militare argentina (1976-1983) incisero anche sul carnevale di Buenos Aires. La festa fu abolita dal calendario⁷⁶ e le *murga* si rifugiarono principalmente in spazi chiusi o nella provincia della città. Nei loro spettacoli si moderò il canto sui *tablados* e spesso la *performance* si limitava a una sfilata danzante. I testi delle canzoni potevano essere censurati e la polizia richiedeva l'identificazione dei partecipanti, scoraggiando in questo modo una partecipazione più numerosa. La pratica divenne ancora più liminare e spesso legata alle tifoserie e ai club di *fútbol*, spazi che già dagli anni '60 avevano stabilito con le *murga* dei forti legami che porteranno (tra le altre cose) a frequenti fenomeni di scambio di estetiche, gestualità, codici, melodie. L'intromissione di logiche politiche ed economiche e lo stretto vincolo tra queste due realtà contribuì ad accentuare le rivalità tra *murga* di diversi quartieri /club di calcio.

Il cambiamento più evidente nelle *murga* degli anni '70 fu l'incorporazione delle donne⁷⁷. Questo inserimento coincise con i movimenti di emancipazione femminista di quegli anni. La loro presenza, però, fu di solito secondaria, di "colore": raramente furono investite di potere decisionale o organizzativo. La partecipazione delle donne, massiva dagli anni '90 in poi, dovette scontrarsi con il retaggio di un'espressione artistica tradizionalmente maschilista. Non si creò un ballo di coppia né furono apportate innovazioni allo stile, semmai la loro presenza fece sì che nei gruppi ci fosse un coinvolgimento ad un livello più "familiare". L'indossare gonne molto corte, precludeva la possibilità di effettuare salti acrobatici o particolari movimenti, favorendo uno stile di danza più composto che prediligeva un movimento di anche. Le donne rimanevano oltretutto escluse dal ruolo di direttore o di suonatore. Solo da vent'anni a questa parte troviamo delle donne direttrici o *bombista*; comune poi è il loro inserimento nella banda ritmica suonando *zurdos* o rullanti.

⁷⁶ Il Decreto 21.319 derogò il Decreto 2553, emanato il 2 febbraio del 1951 dal Generale Perón (Il Decreto 2553 dichiarava festivo il martedì grasso). Quest'ultimo si ampliò nel Decreto 3391/55, dove si dichiarò festivo anche il lunedì di carnevale.

⁷⁷ Per un approfondimento sull'incorporazione delle donne nella *murga* cfr. Martín 1997 o Notaristefano 2001.

2.2 LA MURGA OGGI: UNA TRADIZIONE IN MOVIMENTO

Quando la sconfitta della guerra delle isole Malvinas nel 1983 sancì la fine della dittatura militare, delle libere elezioni avrebbero portato in Argentina all'arrivo della democrazia. Durante la campagna elettorale, ogni raggruppamento politico, di qualunque posizione ideologica, portò in strada un numero enorme di grancasse. Gran parte dei partiti infatti, fece dipingere gli strumenti con i propri colori e scese in strada cercando di ottenere consensi tra i cittadini sfruttando il potere evocativo del “*bombo peronista*”. Questo, dopo essere stato relegato negli stadi e la periferia, tornò massivamente nel centro della città. In quel momento di eccitazione collettiva alcune *murga* che erano rimaste ferme per anni, ripresero ad esibirsi nei giorni del carnevale, seguite in numero sempre maggiore da giovani che scoprirono solamente in quel momento questo genere. In vari quartieri s'iniziò a diffondere questa espressione, non solo come un modo di fare festa, ma anche come un mezzo collettivo per riappropriarsi dello spazio pubblico e del diritto di opinione.

In questo processo che preferisco definire di “ri-funzionalizzazione della tradizione” (o di riattivazione, come Slobin ha suggerito nel 1984) e non come “*folk revival*” (che significa una tradizione già morta) è interessante notare come i gruppi carnevaleschi rompono il loro rapporto con tempo e festività spazio rituale. Essi entrano nella vita di tutti i giorni e iniziano a giocare un ruolo indispensabile nella realtà sociale ed artistica della città. Non ci saranno *murga* solo durante il carnevale; al contrario, essa si costituirà come un nuovo spazio solidario dove i giovani, si sentiranno “contenuti”⁷⁸ durante tutto l'anno. Secondo Morel (2007: 132), ci sono tre fattori che hanno segnato significative innovazioni nella costituzione del nuovo scenario del Carnevale di Buenos Aires :

- 1- il fenomeno delle cosiddette *murgas de taller*;
- 2- l'organizzazione degli artisti del carnevale attraverso un gruppo che li identifica;
- 3- l'incorporazione del governo locale nel carnevale dopo la dichiarazione di interesse patrimoniale delle attività carnevale in città .

Discuterò brevemente questi tre punti.

⁷⁸ Qui il termine è usato in relazione allo spazio di “contenimento sociale” che permette a coloro che lo occupano di sentirsi inclusi in un ambiente positivo, evitando perciò situazioni di violenza, alienazione, solitudine.

2.2.1 *Murgas de taller*

Molti giovani (soprattutto di sesso femminile) di classe media che non conoscevano il genere o ai quali non era possibile accedere alla tradizione carnevalesca (Martín 2008: 90) si avvicinarono alla *murga* attraverso laboratori tenuti nel centro culturale Ricardo Rojas, situato nel centro della capitale. A partire da questa esperienza nacquero *murga* (soprannominate “*de taller*”) che adottarono un quartiere, integrandosi nel suo tessuto sociale e protagonizzando questa rinascita:

[Las murgas conforman] un nuevo espacio cultural que modificó radicalmente las condiciones de producción y reproducción murgueras provocando la ruptura de los métodos tradicionales de transmisión del género y dándole nueva vitalidad. (Martín 2008: 91).

Questi nuovi gruppi stimolarono infatti gli anziani protagonisti a scendere in strada e varie *murga de barrio* tornarono ad attuare.

Las murgas de taller se han incorporado al medio murguero tradicional, a partir de la apropiación y reelaboración de una práctica y un capital cultural ya existente. La murga tradicional-barrial recrea patrones de ‘gran familia’, fuertes liderazgos masculinos, integración de varias generaciones, vínculos abiertos y extensos, identificación y pertenencia de sus integrantes a un barrio, y se diferencia de las murgas de taller en función a que éstas evocan un modelo de ‘grupo de amigos’, un misma cohorte generacional, decisiones grupales compartidas y consensuadas, renovación y desconocimiento de códigos. (Martín 2008: 105).

I laboratori di *murga* iniziarono ad essere usati in varie realtà come risorsa artistica e sociale. Si diffusero in teatri, scuole, chiese, associazioni rionali, carceri ed in diversi ambiti marginali (come le baraccopoli o “*villas miseria*”), favorendo la sua diffusione e aprendosi a nuove forme di re-interpretazione. All’interno di spazi marginali il mantenimento di questi gruppi richiederà però molti sforzi e spesso si convertirà in una sorta di missione:

El Chino (direttore della *murga* “*Los Caprichosos de Mataderos*”): *Nosotros hacemos acá un poco...yo digo que es una terapia, porque hoy en día, te lo habrán comentado diferentes directores, el tema del alcohol, la droga, la desocupación, problemas que tienen los pibes en la casa los llevan a la murga, y el director general viene a ser como el eje familiar de ellos; hasta ahora, en este momento en todos los barrios está pasando lo mismo: yo hablo por el mío, yo soy como el padre de todos. Incoscientemente tengo el problema de todos en mi*

*cabeza*⁷⁹.

È anche per questo che il nuovo carnevale è molto differente da quello passato: la *murga* abbandona parte della sua essenza spontanea e improvvisata e si ritrova per provare in un luogo stabile. Non ci si incontra solo qualche settimana prima del carnevale, ma durante tutto il corso dell'anno. La *murga* si conforma, in definitiva, come uno spazio fisico a servizio della collettività, laboratorio artistico permanente che andrà a riempire spazi molto importanti di socializzazione all'interno dello sfibrato tessuto sociale della capitale argentina.

[Alicia:] *Por ejemplo mi generación, nosotros éramos socios de un club, participábamos de la vida escolar; en este momento la escuela, todas las escuelas, la del Estado publica están que se caen, no hay ningún tipo de organización, los maestros están todo el año en paro, un caos... Y es un poco esto: la murga es una institución que en realidad es una anti-institución porque no tiene un reglamento, no tiene autoridades pero genera formas de conocimiento entre la gente, de acercamiento, a gente que no le están pidiendo nada para participar*⁸⁰.

Entrare a far parte di una *murga* è gratis e, a parte di una richiesta di partecipazione, non richiede molto.

Vos para entrar en una murga no necesitás saber inglés, manejar internet, tener un título ni tener plata. Con que, bueno, aceptes mínimamente las órdenes del director y te puedas integrar y está bien...Ahora muchos chicos están solos, a partir de los diez años, porque la madre trabaja y el padre, si existe, no está. Entonces hay una cosa de crianza muy silvestre, digamos, muy abandonada, en instituciones básicamente, por ahí están ocho horas en una escuela, comen ahí, ven a sus mamas o a sus papas con suerte a la noche. Yo creo que la murga vuelve a crear; sobre todo si es murga de barrio, estos espacios entra distintas generaciones, donde te encontrás con gente de cincuenta años, con pibes de 6 y donde hay una cosa tipo familia. (...) En los barrios la murga cubre un montón de huecos que están dejando las instituciones clásicas: la familia, la escuela, la sociedad de fomento, el club. El Gallego dice, bueno, las instituciones defraudan, los partidos políticos no cumplen con lo que tienen que hacer, las instituciones de barrio también, y la murga viene como a cubrir todo eso.
(idem)

Il tempo carnevalesco si fa quotidiano, perdendo delle motivazioni e acquistandone nuove. Il

⁷⁹ Intervista del 14/03/02.

⁸⁰ Intervista con Alicia Martín del 28/03/02.

carnevale pone così di fronte a un complesso gioco d'inversioni: invece d'inscenare il mondo al contrario viene a mettere ordine ad un mondo caotico, dove le istituzioni hanno perso il loro ruolo di protezione verso le classi sociali più svantaggiate.

Remedi (2001) appunta che ormai non si può guardare al carnevale delle città latinoamericane contemporanee seguendo un ottica bajtiniana. Secondo l'autore il carnevale urbano, nell'intento di demolire l'ordine prestabilito, si fa complice del suo rinvigorismento.

(...) tras la máscara de la risa, la parodia y el humor dentro del carnaval también puede instalarse el discurso del poder; o en vez de ser una ocasión para "invertir el orden" y "quebrar la normalidad," el carnaval puede ser una instancia de afirmación y reconstrucción de un orden y una urbanidad violentadas. Concretamente, en el marco de un modelo cultural que había clausurado y desactivado los espacios públicos democráticos, "el mundo al revés," el mundo del carnaval, el teatro de los tablados (lo mismo que los teatros del centro [Mirza 1992b]) pasó a funcionar como espacio de reserva, como lugar de encuentro, desde donde se contribuyó al proyecto de reconstrucción de la esfera pública. En el marco de la debacle ética y cultural, de la serie de profanaciones y violación de tabúes y "crímenes supremos" ocasionados por la dictadura militar, "el mundo al revés" pasó a ser la reafirmación, disfrazada, de aquello suprimido y no tolerado por el poder, pero venerado y celebrado por la sociedad. (Remedi 2001: 21)

Nel nuovo rito, o *ritual-like* come suggerisce Alexander (2006) riguardo le *performance sociali* delle collettività complesse, gli interpreti anelano inoltre ad una autenticità (Taylor 1989) ricercandola nei discorsi, le azioni, la ripetizione della *performance*. Seguendo lo stesso Alexander, attraverso di essa si cerca di superare la frammentazione contemporanea negando gli effetti della de-fusione sociale e culturale, recuperando il nesso (ri-fondendosi) con la storia.

Speaking epigrammatically, one might say that successful performances re-fuse history. They break down the barriers that history has erected – the divisions between background culture and scripted text, between scripted text and actors, between audience and mis-en-scene. Successful performances overcome the deferral of meaning that Derrida (1991) recognized as difference. In a successful performance, the signifiers seem actually to become what they signify. Symbols and referents are one. (Alexander 2006: 34).

Si potrebbe allora ipotizzare che il *bombo con platillo* sia oggi quel simbolo e referente che agisce come elemento di connessione storica, allo stesso tempo rappresentazione ed essenza di una *performance* sociale che diviene costante e seppur multiforme e dinamica. Esso potrebbe essere considerato come uno degli elementi che assicurano il successo della *performance*, la quale diviene credibile, autentica, effettiva agli occhi della comunità

2.2.2 M.U.R.G.A.S.⁸¹

Nel 1997 si costituì una associazione culturale di *murgueros* che riunì un ampio numero di gruppi carnevaleschi e puntando ad ottenere ad obiettivi comuni. Questa fu un'esperienza totalmente nuova che mise a confronto gente di estrazione sociale diversa a volte proveniente da quartieri rivali.

...situación a partir de la cual se irían instalando vínculos continuos entre personas pertenecientes a barrios, generaciones y clases sociales muy diferentes, e inclusive, con fuertes rivalidades históricas. A partir de esta consolidación de relaciones políticas entre agrupaciones fue creándose un espacio de debate y deliberación, un foro para la discusión de sus problemas y sentidos de identidad (Morel 2009: 8).

L'associazione, tra le altre cose, organizzò le prime manifestazioni a favore del recupero della festività carnevale. Le *murgas* crebbero in visibilità mediatica, iniziando ad apparire sempre più spesso in telegiornali e stampa, presentandosi quasi come un movimento politico indipendente ed alternativo⁸². Le manifestazioni si realizzeranno per ben quattordici anni e serviranno anche a rinforzare una coscienza comune tra gli attori del carnevale e a favorire la condivisione e gli scambi tra di essi.

M.U.R.G.A.S. pose fine anche alla forma semi mafiosa dell'organizzazione dei *corsos* della festa. In precedenza, infatti, oscuri personaggi denominati "*corseros*" si incaricavano di contrattare (o formare per l'occasione) le *murgas* e *comparsas* nei vari quartieri della città. Questi, non solo pagavano molto poco i gruppi (se lo facevano), ma intascano il denaro

⁸¹ Acronimo per *Murgueros Unidos Recuperando y Ganando Alegría Siempre*.

⁸² In quel periodo scesero in piazza denominandosi "*Frente Murguero*". Parteciperanno con lo stesso nome anche ad altre manifestazioni politiche come il "*dia de la raza*" (marcia di protesta che si celebra ogni 12 ottobre contro la celebrazione della scoperta dell'America), o la manifestazione del 25 marzo, anniversario dell'avvento della dittatura militare.

degli sponsor e grandi percentuali delle entrate dei venditori ambulanti. Oggi, oltre a partecipare ai *corsos* gestiti da una commissione *ad hoc*, varie *murgas* organizzano il proprio carnevale nel suo quartiere per autofinanziarsi, come fanno ad esempio, i *Verdes de Monserrat* o *Pasión Quemera* di Parque Patricios. Non bisogna trascurare inoltre che M.U.R.G.A.S. partecipò attivamente alla redazione della *Ordenanza de Carnaval* e al regolamento del carnevale *porteño* entrando, come vedremo nel prossimo paragrafo, nel pieno delle discussioni relazionate con la patrimonializzazione del genere.

2.2.3 Patrimonio cittadino

È pratica consolidata dell'ultimo decennio (o poco più) che delle specifiche tradizioni culturali vengano dichiarate meritorie di un "particolare interesse patrimoniale" da parte di specifiche commissioni governative o tras-nazionali. Se in precedenza si poneva unicamente attenzione verso tutto ciò che si può racchiudere sotto il termine "patrimonio materiale" è sempre più comune oggi la valorizzazione del cosiddetto "patrimonio immateriale". Come si legge sul sito dell'Unesco⁸³:

El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. Pese a su fragilidad, el patrimonio cultural inmaterial es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la creciente globalización.

Per far fronte a fenomeni come la globalizzazione o la perdita delle "tradizioni" legate alla cultura immateriale di un Paese, una città o di una determinata comunità, si assiste, così, alla creazione di leggi tese a preservare, recuperare, conservare, promuovere (o rivendicare), l'unicità del proprio prodotto culturale, che sia la dieta mediterranea o la danza *Saman* dell'Indonesia. Questa pratica è spesso condita da pubblicazioni, conferenze stampa, festeggiamenti, eventi speciali e discorsi che rinnovano l'immagine del politico di turno e rinvigoriscono il prestigio di quelli che hanno lottato per l'ottenimento di questo

⁸³ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002> consultato il 16/06/09.

riconoscimento nazionale o internazionale. Alle politiche legate all'urgenza di preservare un patrimonio in pericolo d'estinzione si sommano, infatti, una serie dinamiche connesse alla crescente domanda di visibilità da parte di settori sociali che nel corso della storia si sono ritrovate al di fuori della sfera egemonica. Rivendicare la 'propria' tradizione come degna di un riconoscimento ufficiale, come hanno sottolineato García Canclini (1994) o Arantes (1997), significherà perciò anche ambire ad una partecipazione diretta nello scenario pubblico. Morel (2009) ravvisa:

[spesso affiorano]... *demandas de grupos particulares históricamente postergados, los cuales interpelan principalmente a sus Estados y gobernantes, presionando para participar en la definición y usufructo de las políticas culturales y patrimoniales (Rotman, 1999). Estas instancias mediadoras y de representación oficial, en las que distintos sectores y grupos sociales disputan reconocimiento y legitimidad, involucran al patrimonio no sólo como una esfera de cohesión/unificación cultural (local, regional, nacional) sino también como un espacio de poder y enfrentamiento en donde el patrimonio es un recurso para (re)producir identidades y diferencias socioculturales.*

Uno di questi casi è la *murga* porteña, dichiarata patrimonio della città di Buenos Aires nel 1997 grazie all'apporto di diversi attori provenienti dall'ambito del carnevale.

La legislazione cittadina, nell'ottobre dello stesso anno, approva la *Ordenanza* 52.039, secondo la quale:

Se declara patrimonio cultural la actividad que desarrollan las asociaciones/agrupaciones artísticas de carnaval (centro murgas, comparsas, agrupaciones humorísticas, agrupaciones rítmicas y/o similares), en el ámbito de la Ciudad (B.O. N° 370)⁸⁴.

Questa ordinanza rappresenterà un punto nodale nella storia del carnevale *porteño*. La sua strutturazione subirà dei cambiamenti che si analizzeranno sommariamente.

Attraverso l'articolo 7° della stessa *Ordenanza* 52.039, si nomina una Commissione del carnevale che agirà nell'ambito del Governo della Città. Questa sarà formata da un rappresentante della Segreteria dell'assessorato alla Cultura, un altro della Commissione per la cultura del Consiglio legislativo Governo della Città Autonoma di Buenos Aires e da rappresentanti delle *murgas* eletti annualmente. La Commissione avrà come obiettivo quello

⁸⁴ Non si ripristinarono però i giorni di carnevale come festività nel calendario, manifestando così il non interesse effettivo nei confronti di questa realtà.

di proteggere e fomentare le attività dei gruppi di carnevale. Il processo che condusse all'approvazione della *Ordenanza* nacque nel contesto di alcune politiche culturali che il Governo della Città⁸⁵ già stava promuovendo. In qualche modo fu fomentata da specifici soggetti “... *en estrecho vínculo con poderes políticos constituidos*” (Canale y Morel 2005) e relazionati all'ambito della *murga*. Leticia Marronese⁸⁶ racconta in un'intervista: “... *la Ordenanza, que yo redacté en una computadora con Ariel Prat, Pantera Reyes y varios murgueros atrás dictándomela ... la declaró [la murga] Patrimonio Cultural. Fue, bueno, sobre todo porque eran muy perseguidos...*” (Intervista in Szwarczer, 2007). In questa intervista si confermano le riflessioni fatte da Morel: la proposta di patrimonializzazione giunge attraverso la rivendicazione di un gruppo abitualmente marginalizzato (*perseguido*), in ricerca di una legittimazione delle sue pratiche. Per arrivare alla stipulazione dell'ordinanza fu necessaria l'intercessione di personalità come Ariel Prat (musicista proveniente dal rock avvicinato al folklore urbano porteño -tango, *murga*, *candombe*) e Pantera Reyes, riconosciuto direttore e ballerino della *murga* “*Los Reyes del Movimiento de Saavedra*”. Quest'apertura al dialogo da parte delle istituzioni, secondo Morel, risponde all'influenza di nuovi paradigmi in materia di politiche culturali:

Estas modalidades, que renuevan espacios políticos del poder Estatal, permiten que los propios grupos participen y se involucren en los espacios de toma de decisiones, en la instauración de contextos propicios para resolver sus demandas y afirmar o renovar su identidad. (García Canclini, 1987: 50).

Ad un livello di affermazione identitaria, effettivamente, questa ordinanza funzionò come un detonante. I *murgueros* si videro all'improvviso riconosciuti in uno spazio che gli fu sempre negato. Anche se per alcuni questo processo fu una battaglia per un'affermazione personale, la sua importanza fu tale che si ripercosse nella formazione di nuovi discorsi identitari

⁸⁵ Già il *Programa Cultural en Barrios* degli anni '80, promosso dal nuovo *Gobierno de la Ciudad*, aveva riconosciuto l'importanza dei gruppi di carnevale all'interno della produzione culturale propria dei quartieri della città. La modalità del 'taller' di *murga* si gesta all'interno di quest'iniziativa, portando nei centri culturali un'espressione orale appartenente ad un ambito popolare e di strada. Vedi a proposito Canale 2006, Del Cueto 2006, País Andrade 2008.

⁸⁶ Segretaria Generale della Commissione per la Conservazione dei Beni Culturali e Storici del Governo della Città di Buenos Aires.

collettivi⁸⁷. È opportuno ricordare che la dichiarazione di patrimonio cittadino delle attività delle associazioni/gruppi di carnevale fu una delle prime ordinanze di questo tipo: il tango, per esempio, ottenne un riconoscimento simile solo posteriormente con la Legge 130 del 1998⁸⁸.

...En el caso de las agrupaciones artísticas carnavalescas de Buenos Aires, podemos observar que su proceso de “resurgimiento” en la producción cultural, si bien fue iniciado al margen o con escasa vinculación a políticas culturales estatales, ha cobrado un importante impulso a partir de la declaración patrimonial, multiplicándose la cantidad de agrupaciones, institucionalizándose en una asociación civil y complejizándose las relaciones entre ellas y el Estado local. La declaración patrimonial ha puesto en escena las disputas por legitimar versiones del pasado entre grupos con diversas trayectorias y que reivindican diferentes pertenencias identitarias. (Canale y Morel 2005: 128).

Ciò che Morel e Canale evidenziano è che gran parte del processo di “risorgimento” dei gruppi di *murga* fu strettamente legato al lato economico di questa normativa, giacché si creò un fondo destinato specificamente all’organizzazione del carnevale. Questo denaro era destinato a ripartirsi tra ogni *murga* in base alla quantità di componenti. Uno tra gli effetti più eclatanti fu dunque l’aumento del numero dei gruppi di carnevale: se nel 1997 le *murga* erano poco più di 30 già l’anno successivo aumentarono, sino a triplicarsi nel 2001.

Gli artisti del carnevale da me informalmente intervistati nel corso degli anni concordavano nel affermare che quest’aumento era in gran parte legato alla presenza di fondi mai assegnati in precedenza. Erano però anche coscienti del fatto che ormai il genere si stava diffondendo a livello esponenziale grazie ai laboratori dati sia nei centri culturali che dalle stesse *murga*. Chi usciva dai *talleres* tornava, infatti, nei quartieri, creando nuovi gruppi e riattivando dinamiche inter-rionali e inter-gruppali che comportavano, oltre ad una crescita del numero dei gruppi, l’attivazione di varie dinamiche legate all’affermazione identitaria quali: scissioni, creazione

⁸⁷ Gli effetti provocati dall’ordinanza governativa sono stati esaurientemente analizzati in due diversi articoli di Morel (Canale y Morel 2005, Morel 2008 e 2009) e, a parte, nella sua tesi di laurea (Morel 2005). Morel esamina attentamente il processo delle patrimonializzazione e lo inserisce in un contesto antropologico più ampio, riflettendo su come questo atto politico ha mutato le dinamiche future di una manifestazione culturale viva.

⁸⁸ La differenza è che per quanto riguarda la *murga* l’ordinanza non è si ancora trasformato in legge di tutela culturale come è accaduto per il tango. Ci sono stati passi precedenti alla Legge 130: il decreto presidenziale n. 1235 nel 1990 creò l’Accademia Nazionale del Tango e nel 1996 fu emanata una legge nazionale del Tango (Legge n. 24684). Nel 2001 la Commissione Cultura della Camera dei Deputati presentò un progetto all’UNESCO per l’inclusione del tango nella lista del Patrimonio Orale e Immateriale dell’Umanità. Questa fu concessa solo nel 2009. Per un approfondimento sul tema della patrimonializzazione del tango cfr., tra gli altri, Morel (2009), Lander 2000, Crespo e Lander 2000.

di nuove compagnie in uno stesso quartiere, dissoluzioni, recupero arbitrario dei nomi di vecchi gruppi (Martín 2008).

Le *murgas de barrio*, in parte responsabili di questo processo di legittimazione, lamentarono l'incremento del numero di *murga* percependolo come una sorta di svilimento di una pratica che sentivano propria. I nuovi interpreti, d'altro canto, rivendicheranno in ugual modo la "proprietà" di questa tradizione. La *murga*, difatti, sarà uno spazio multiforme dove condividere esperienze di vita, emozioni, obiettivi, nella quale sentirsi parte di un progetto artistico e sociale unico nel quale strutturare un'identità condivisa. Una volta incorporati i codici dell'arte *murguero* partecipare in una *murga* diviene una passione incontrollabile, o, come recita uno tipico refrain, *un sentimiento que no puede parar*.

2.2.4 *Murgas independientes*

Tra il 1998 ed il 2003 tutte le *murga* che con un minimo di organizzazione scendevano in strada nel carnevale potevano accedere ai fondi ad esse destinati⁸⁹. I nuovi interpreti che si avvicinavano a questa pratica vivevano la festa in modi eterogenei. Il successo riscosso a Buenos Aires sia dalle compagnie di *murga* dell'Uruguay che dai gruppi di percussioni e di *candombe* condusse poi all'inserimento di nuove estetiche e ritmi tra *murga* della città, causando forti dibattiti sulla definizione del genere⁹⁰. Gran parte dei protagonisti più veterani sentì l'esigenza d'impedire che si perdesse l'essenza del genere.

Nel 2003 l'associazione M.U.R.G.A.S. creò un regolamento del carnevale dove si distinguevano a grandi linee due tipi di *murga*: il "*Centro Murga*" e la "*Agrupacion Murguera*". Entrambi dovevano avere come strumento principale il *bombo con platillo* ma i secondi erano più liberi di utilizzare altri tipi di strumenti. L'opposizione *murga de barrio*/*murga de taller* parve sfumare lentamente anche se la nuova divisione, in un certo modo, fissò la differenza tra due forme di intendere il genere, così come racconta Diego Robacio:

⁸⁹ Nel 2002 questi fondi furono tagliati a causa della forte crisi economica, ma le feste si svolsero ugualmente grazie all'impegno delle organizzazioni di quartiere e delle stesse compagnie carnevalesche.

⁹⁰ Le *murgas* montevideane ed artisti uruguaiani come Jaime Roos, Ruben Rada, Los Hermanos Fattoruso ebbero un gran successo a Buenos Aires, presentandosi spesso in teatri ed importanti festival e sale da concerto della città. Molteplici furono poi i casi di interpreti di *murga* montevideana che si trasferirono nella vicina capitale argentina per vivere dell'insegnamento, come anche giovani percussionisti di *candombe*. Per un'analisi attenta di questi processi di inserimento degli artisti di Montevideo a Buenos Aires vedi Dominguez 2009.

Diego: *En esto de los Centros Murgas... atrás de eso se esconde la vieja dicotomía [Murga de Barrio/Murga de Taller] que vuelve a resucitar bajo otra variante. No es sólo que se juntan los centro murga por una cuestión de estilo, en realidad en eso hay una comunidad de sentimiento, por tener otro origen, por haberlo aprendido de otra manera, por haberlo curtido de otra manera, y también por distintas prácticas: cómo manejar los grupos, como manejarse en el barrio, cómo manejarse con la hinchada del club, cómo manejar...las cuestiones.* (Intervista del 18/01/08).

Con la patrimonializzazione e l'istituzione del regolamento e successivamente (2010) un concorso, molti gruppi rimasero fuori (volontariamente o meno) dal limitato circuito ufficiale dei *corsos* capitalini. Varie saranno però le *murga* della provincia che, insieme ad alcune della città per varie ragioni (spesso di natura politica), si opporranno al carnevale "istituzionalizzato" creando un circuito carnevalesco alternativo. Il dibattito si sposterà quindi tra *murga* "oficiales" e *murga* "independientes", queste ultime riunite in una propria associazione, con obiettivi a volte diversi ed una struttura organizzativa generalmente "orizzontale"⁹¹. Se fare *murga* era diventato un modo partecipare "dal basso" nella vita politica della città, la co-partecipazione dello Stato nell'organizzazione della festa farà in modo che il carnevale stesso divenga ancor più un campo conflittuale ed estremamente politicizzato. Le *murga* indipendenti rivendicheranno il carnevale come festa *del pueblo*, libero dalle ingerenze dello Stato, auto-gestito e *barrial*⁹². Suggestivo è in questo caso la lettura di un volantino d'invito alla manifestazione per il recupero della festività amministrativa del carnevale⁹³, il quale testo riporto per intero:

Marcha de murgas por el feriado de Carnaval

LAS MURGAS CONVOCAMOS A TODOS LOS ACTIVISTAS, A CONCENTRAR EL LUNES 7 DE FEBRERO A LAS 19HS EN LA PLAZA DEL CONGRESO

Desde las murgas independientes, siguiendo lo propuesto por las murgas en el encuentro nacional en La Plata, en conjunto con las murgas de otros puntos del país, convocamos a la

⁹¹ Le differenze tra i due tipi di *murga* non sono comunque così nette. Anche a livello organizzativo possono a volte coincidere. Se le *murga* della capitale possono avere una struttura "verticalista" questo può non rappresentare una realtà generalizzabile. La maggior parte delle *murgas* "oficiales", poi, svolge un ruolo sociale fondamentale all'interno del quartiere di appartenenza.

⁹² Queste rivendicazioni erano in parte comuni con quelle dell'associazione M.U.R.G.A.S..

⁹³ Questa manifestazione si svolgeva ogni anno il giorno seguente della storica *marcha por el feriado* organizzata da M.U.R.G.A.S., evidenziando ancor più il clima conflittuale tra *murgas* "independientes" e "oficiales". Non erano rari i casi però nei quali alcuni gruppi partecipavano in entrambe le manifestazioni.

marcha con las siguientes consignas:

POR EL FERIADO NACIONAL DE CARNAVAL, POR CORSOS LIBRES Y GRATUITOS EN TODOS LOS BARRIOS DE TODO EL PAÍS, NO A LA COMPETENCIA ENTRE MURGAS.

La propuesta nace de un grupo de murgas, independientes del circuito de capital y de las organizaciones burocráticas, que también nos manifestamos por corsos autogestivos bancados por las murgas y sus vecinos, y no por sus gobernantes.

En nuestro país los feriados de carnaval fueron prohibidos en el año 1976, y hasta el día de hoy en "democracia" que no ha sido restituído. Hubo algunos intentos demagógicos [sic] por parte del Gobierno de la Ciudad, al establecer, el año pasado un "asunto administrativo", un verdadero chiste, promovido en la legislatura por diputados macristas⁹⁴. Ante el silencio de algunas agrupaciones de murgas, evidentemente comprometidas con sectores del gobierno, un grupo de murgas independientes nos organizamos para reorganizar esta marcha y plantear algunas consignas ignoradas por las burocracias. No es solo el pedido por el feriado, sino también un grito de solidaridad con muchos municipios en donde están prohibidos los festejos de Carnaval, siendo el carnaval un momento en donde se eliminan las jeraquías y los oprimidos tienen su oportunidad para criticar a los opresores. Por eso planteamos esta marcha como una jornada de lucha, con alegría, y no un simple espectáculo para atraer a turistas, totalmente vacío de contenido, como desde el gobierno de la Ciudad se lo plantea. Defendiendo el verdadero sentido social que tienen las murgas que va mucho más allá de "tocar el bombo y bailar". Rechazando, también, las reglamentaciones y disposiciones que plantea el gobierno para controlar a su voluntad a los carnavales, intentando [sic] adueñarse de ellos, queriendo comprar la alegría con un miserable presupuesto⁹⁵

(Volantino della Marcha independiente por el feriado del carnaval del 2005, maiuscole nel testo).

Il linguaggio politicizzato è molto evidente ma non nuovo nell'ambito: anche le manifestazioni promosse dall'associazione M.U.R.G.A.S. usavano terminologie simili. Il messaggio è però diverso: non si reclamava solo la restaurazione della festività del carnevale in tutto il paese ma anche che non ci fosse più un concorso, che si permettesse a tutte le *murga* del Paese di esibirsi e provare liberamente in spazi pubblici e che il governo non partecipasse in alcun modo nell'organizzazione della festa. Questa è pensata come un momento fondamentale nel quale poter schierarsi contro il potere costituito. Fare *murga* non è solo divertirsi ("tocar el bombo y bailar") ma anche, e soprattutto, lottare per un tipo di

⁹⁴ Mauricio Macri è attualmente il capo del governo della Città di Buenos Aires, noto per le sue politiche neo liberiste. Nel 2005 era deputato del distretto della capitale.

⁹⁵ http://www.lafogata.org/05arg/arg2/ar_1.htm consultato il 26/06/08.

socializzazione autogestita ed indipendente. Il *murguero* (e chiunque accorra alla manifestazione) sarà denominato, non a caso, “attivista”. Le differenze tra *murga* “*oficial*” e “*independientes*” passerebbero dunque, seguendo i discorsi dei protagonisti, dal diverso impegno sociale e del ricevere o meno un sussidio governativo.

A mí me gusta todo el género de la murga, pero hay dos maneras de hacer murga diferentes en cuanto a lo social. Una es a través del circuito que existe en Capital. Las murgas se anotan en la Comisión de Carnaval, que depende del gobierno, donde participan de una competencia. Van a distintos corsos que les dan y en algunos tienen jurado. Al final de los carnavales sacan un puntaje final y con respecto a eso obtienen un subsidio que les da el gobierno para las cosas de la murga, en algunos casos, y en otros para el bolsillo del director (...) después está la murga independiente, que no compite por nada, que es autogestiva, se banca sola haciendo movidas, festivales, fiestas, poniendo todo del bolsillo, todo a pulmón, luchando y laburando dentro del barrio, que es lo que nos gusta. Poder comprometernos con las necesidades del barrio⁹⁶.

Ovviamente lo scenario è molto più complesso. Solo un'esigua minoranza di gruppi della capitale non si dedica ad un lavoro d'inclusione sociale nel proprio quartiere. Il sussidio che questi ottengono raramente copre le spese delle esibizioni del carnevale. Alcune *murga* “ufficialiste” concordano pienamente con le richieste delle “indipendenti” ma ritengono, ad esempio, che il fatto di ricevere un aiuto dallo Stato sia solo un riconoscimento al loro lavoro artistico e che non limita possibilità di criticare il potere. Sicuramente l'intromissione del governo (peraltro richiesta dagli stessi attori del carnevale) ha cambiato ulteriormente la pratica delle *murga*, creando diversi meccanismi di risposta a questo nuovo modo di vivere la festa. Molti artisti del carnevale criticano la normalizzazione della festa per motivi non solo politici ma anche legati alle dinamiche che il concorso ha causato (competitività, impossibilità di raggiungere un alto livello di spettacolo nei gruppi dei quartieri più svantaggiati, mancanza di spontaneità...).

A: [Para llegar a un buen nivel de escenario] hay que ensayar dos o tres veces por semana y mucha gente por trabajo no puede, mucha gente se dedica a otras cosas...tendrías que estar cien por cien con la murga...

B: Más que nada porque en el reglamento califican y te piden: el 50% va por el escenario, y el baile o la percusión o el disfraz o el traje o el aplique, todo es después...

⁹⁶ Intervista sulla rivista on line *Marcha* <http://www.marcha.org.ar/1/index.php/cultura/659-el-carnaval-independiente>, consultata il 22/03/12.

C: *Está todo reglamentado, esto es lo que mata el carnaval (...). Una reglamentación no identifica tu barrio. Vos tenés que hacer cosas que jamás en tu murga, en tu barrio, se hicieron...*

S: *Pero puede ser que sea difícil dar espacio a todas las murgas..*

A: *Pero hace años atrás se hacía y se podía, era mejor; había más alegría...y ahora hay más murga por el tema de la plata, si no, no hubiesen tantas murgas.*

(...) B: *Antes tenías libertad de elegir cuando salir, donde salir. En cambio ahora no, ahora tenés un cronograma de salidas que es la que el gobierno te dice.* (Intervista con componenti della murga “Los Inundados de la Boca” del 09/01/08)

La divisione tra i tipi di *murga*, anche se in apparenza potrebbe sembrare netta, continua a non esserlo. I conflitti tra *murga* e potere persistono, il regolamento del carnevale s’interpreta liberamente, i criteri di valutazione non soddisfano quasi mai, il pubblico della capitale è ancora restio alla completa partecipazione alla festa e le motivazioni che spingono lo stato a valorizzare o meno le pratiche carnevalesche sono, comunque, poco chiare.

Una data storica rappresenterà il 3 novembre del 2010⁹⁷. Dopo anni di reclami, il governo della Presidentessa Cristina Kirchner, tra le ovazioni degli attori del carnevale, restaurò il lunedì e martedì di carnevale tra le festività del calendario nazionale, atto che rappresenterà, tra le altre cose, un ritorno al sodalizio tra peronismo populista ed una parte degli interpreti del carnevale⁹⁸.



Figura 4. Foto dell’autore, Febbraio 2002.

⁹⁷ Decreto 1584/2010.

⁹⁸ Cfr. a proposito Salvi 2011a e 2011b.

2.2.5 Carnevale “*murgocentrico*”

2001-2002: il mondo si agita osservando Buenos Aires in fiamme e riflette sui limiti e le ingiustizie del sistema capitalistico. Le banche congelano i fondi di risparmio dei cittadini argentini mentre i banchieri escono dal paese. Il governo cade in una crisi profonda. Diciannove morti segnano con il sangue le rivolte di piazza e la violenza si appropria della città. Si susseguono presidenti fantocci che uno dopo l'altro perdono il proprio mandato. La gente si auto-organizza in mercati di scambio ripudiando ogni forma di governo, ci sono assemblee in ogni piazza mentre per le strade si alza incessante il canto accompagnato dallo sbattere ritmico sulle pentole vuote: *¡que se vayan todos!* Le murga senza nessun fondo si autogestiscono per dare alla città un carnevale, ricordando i propri caduti, incitando all'unione.

2004-2010: la città cambia, i mercati di scambio e le assemblee popolari che pullulavano nelle piazze di Buenos Aires, assieme alle loro richieste, sono ormai un ricordo. Il carnevale assume significati sempre più variabili, il bombo diviene il protagonista indiscusso della *murga*, entra nelle sale di registrazione e nei teatri, sale sui palchi di concerti rock, viene percosso in manifestazioni di ogni tipo. Proliferano i modelli di piatto, si affinano le prassi esecutive: sono migliaia ormai i suonatori e le suonatrici di bombo in gran parte il paese. Si balla *murga* in tutta l'Argentina così come a Roma, Napoli, Barcellona, Valencia, Anversa, Città del Messico, Miami e non solo. Giovani *murgueros* si tatuano l'immagine del bombo sul proprio corpo, definendosi *artistas callejeros*, vivendo costantemente e intensamente l'emozione di partecipare in un *murga*, percorrendo con lei una parte fondamentale della propria vita.

Il carnevale è la *murga*, la *murga* è il carnevale e non c'è *murga* senza *bombo*: adesso più che mai, è lui l'essenza ed il suono della nuova festa. Il regolamento scritto *ad hoc* ed i palchi montati durante i fine settimana di febbraio nelle strade interrotte della capitale, vedono l'affermazione praticamente esclusiva delle *murga* nell'ambito festivo. È un carnevale “*murgocentrico*”, come gli studiosi argentini lo definiranno (Martín 2001, Morel 2005) e come la maggior parte degli stessi interpreti riconosceranno. Il rapido cammino di diffusione (che non è uno, ma sono molti) percorso negli ultimi anni dalle *murga*, la loro poliedrica funzionalità, l'entrata in logiche di mercato e politiche di sviluppo turistico cittadine, insieme a *performance* che puntano al raffinamento artistico dello spettacolo, avvicinano il carnevale urbano porteño ad tipo di rito “representado, actuado y hablado” (Carvalho Neto 1967, Alfaro 1986). La “risata carnevalesca” bajtiniana (Bajtin 1987) nella quale il popolo si burla di se

stesso e del potere, è sforzata: spesso rivendicata come un'arma d'insurrezione, la sua ostentata ricerca fa perdere parte della sua spontaneità. Il *murguero* diviene un paladino dell'allegria, un lottatore che scende in battaglia a suon di *bombo*: cercando di "recuperare e guadagnare" allegria accetta però di essere osservato da un pubblico ammassato dietro delle transenne, si affanna per ricevere un loro applauso e raramente riesce (o cerca di) a coinvolgere lo spettatore che ha portato suo figlio a divertirsi nel *corso*. Seppur si inciti a seguire il ritmo con le mani, a regalare un applauso ai ballerini, raramente si assiste ad una danza collettiva, un mascheramento generalizzato, una grande rottura dei limiti tra attore e spettatore. Ciò non vuol dire che un grande settore del pubblico non apprezzi gli spettacoli della *murga*, anzi. Negli anni nei quali si è condotta la ricerca, si è osservato un sempre maggiore avvicinamento ai *corso* della città da parte degli abitanti dei quartieri e, seppure ancora siano forti i pregiudizi che vessano questa manifestazione, la gente accorre con piacere alla festa, specialmente quando qualche amico, figlio o parente fanno parte di un gruppo che sfilerà quella notte. La *murga* abbraccia e cerca il proprio quartiere. In alcuni rioni, come in quello di Boedo o la Boca, in molti sono quelli che partecipano o si sentono in qualche modo coinvolti nelle sue attività ⁹⁹. Lo svincolamento dal tempo rituale e la crescente partecipazione giovanile in questi gruppi pare però condurre a una sorta di autoreferenzialità: si assiste ad una festa rivolta all'esterno, ma goduta appieno solo da una comunità "interna" composta dagli stessi *murgueros*, il circolo relazionale dei componenti del gruppo ed il pubblico competente. I gruppi mirano a includere nuovi membri durante tutto l'anno, incoraggiando il quartiere non solo a recuperare la festa in se, ma soprattutto ad adottare il *proprio* modo di viverla.

S: ¿Cual es el fin de salir en una murga?

A. Divertirse. El fin es salir; bailar; tocar; pasarla bien, un grupo de amigos, vienen los micros...vivir esa emoción.

S: Es mas una fiesta para el público o mas para ustedes, digamos...más para afuera o para adentro?

A: Para afuera

C: No, para los dos!

A: Por supuesto es para nosotros, empieza por dentro para salir para afuera, si fuese pa nosotros no dejaríamos de tocar...

⁹⁹ In un quartiere con 51.770 abitanti si trovano, infatti, ben sette murga, le quali sono composte da un numero medio e sempre cangiante di almeno 100 persone: *Ilusiones de una noche, Los Chiflados de Boedo, Los Cometas de Boedo, Los Dandys de Boedo, La Gloriosa de Boedo, La Locura de Boedo, Si Momo nos viera.*

B: Pero para mi puntualmente en el barrio de la Boca es para adentro más que nada..

A: ¿Para adentro de que?

B y C: del Barrio

B: Las otras murgas se manejan de otra manera que es todo para afuera, digamos. Acá primero tenés que concentrarte con los pibes estos que vienen.. Vos tenés que estar ahí con los pibes que te reclaman..

A: Es algo del barrio, por algo es que la Boca es uno de los corsos con más gente que hay en capital. Todos quieren venir a la Boca porque saben que acá se vive. (Entrevista citata con “Los Inundados de la Boca”)

Quel che si cerca va ben oltre il festeggiare un evento scritto sul calendario. S’invita a sentirsi parte e protagonisti di un gruppo speciale, nato nel *proprio* quartiere. Si trasmette e condivide non solo un passo di danza o una tecnica di *platillo* ma soprattutto qualcosa di più profondo: il sentimento *murguero*.

Vengo de un barrio que es tan porteño y tan murguero

Que se transforma con la llegada del carnaval

El sentimiento no se va

Y para siempre quedará

Los Viciosos y el barrio de Almagro en mi corazon...

(Canzone di presentazione de la “*Los Viciosos de Almagro*” su musica di A. Calamaro “*La espuma de las orillas*”)

Questo sentimento, simile alla passione verso il proprio rione, è qualcosa che si apprenderà senza alcuno sforzo. È una passione che, come tutte le altre, ha urgenza di essere esternata e rinvigorita, non solo in spettacoli, canzoni, riunioni, incontri (reali o virtuali), prove, feste... Di fronte al *tuo* pubblico far festa diviene il culmine e la celebrazione di tante esperienze condivise durante tutto l’anno.

Emiliano Segovia: *En mi caso particular había como una pequeña sensación de euforia porque tenés que mostrarle a otro publico desconocido cómo es el barrio de la murga, y por qué los murgueros de ese barrio necesitan mostrarse. Entonces en cada canción y en el baile se demuestra que te lleva a representar el barrio. Igual no se compara con la doble euforia y demás condimentos que es presentarse ante el publico del barrio. (Entrevista su Facebook del 26/09/2011).*

Il *sentimiento murguero* (e *de barrio*) si esalta danzando sulle strade che ti hanno visto

crescere: tra canzoni di omaggio al quartiere e saluti dal palco a qualche amico o parente, è facile che si crei un clima gioioso.

Una volta fuori dal proprio rione, l'atmosfera cambia: si afferma la propria provenienza geografica con orgoglio, si sente l'urgenza di dimostrare qualcosa nel campo estraneo. La *murga* porta con sé le insegne (e a volte i colori) del proprio quartiere, nella sua *performance* deve dunque sfoggiare il meglio di sé, il suo stile, la sua energia e mantenere alto l'onore del *barrio* da cui proviene. Quasi come in una partita di calcio.

Ariel Poggi (bombista): *¿Actuar en otro barrio? Genera sensaciones diferentes, si. A veces por rivalidad futbolera con el barrio de origen, otras por afinidad, otras por vulnerabilidad si el barrio es una villa de emergencia con una murguita en formación o algún proyecto que apoyar. Generalmente de las murgas que más trato estas son las más movilizantes a veces más que actuar en el propio barrio.* (Intervista su Facebook del 26/09/2011).

Il *sentimiento murguero* e il *salir a hacer murga* han assunto perciò delle connotazioni molto particolari: il carnevale diviene, tra le altre cose, una festa nella quale esaltare la propria identità geografica e rafforzare la coesione del proprio gruppo, ma anche un luogo dove esternare i risultati di tanti sforzi e pretendere che la propria voce venga ascoltata.

Questo spazio non sarà più esclusivo ma dissolto nel tempo, così come il divertimento e la festa non saranno più solo un fine ma, spesso, un mezzo. Nella lotta per la rivalutazione del genere agli occhi del pubblico, nel carnevale "*murgocentrico*" si celebrerà "dal basso" la spontaneità, la libertà di espressione, il recupero di valori "autentici" considerati ormai persi (solidarietà, appartenenza, rispetto, amicizia, famiglia...), si esalterà "il popolare"¹⁰⁰. Nell'identificarsi con un settore sociale determinato e rivendicare valori, simboli, codici e pratiche (reali e simboliche) le nuove *murga* paiono articolare un tipo di resistenza culturale nella quale la festa diviene non solo un momento isolato di "liberazione", ma un mezzo per rispondere costantemente alle difficoltà quotidiana di vivere in contesto urbano violento e "violentato".

¹⁰⁰ Per popolare s' intende il significato proposto da García Canclini (1984: 17-18). Egli ricorda infatti che "*lo popular de un fenómeno se define a partir de la subalternidad en que colocan a ciertos sectores las desigualdades económicas y simbólicas*". In molti casi durante i carnevali degli ultimi vent'anni (ma soprattutto nelle diverse manifestazioni pubbliche di radice politica) le *murga* hanno enunciato "performativamente" queste disuguaglianze. Nell'identificarsi con un settore sociale determinato e rivendicare valori, simboli, codici e pratiche (reali e simboliche) le nuove *murgas* paiono star articolando un tipo di resistenza culturale nella quale la festa diviene non un momento di "liberazione" isolato ma un mezzo ripetuto per rispondere attivamente ed autonomamente ad una serie di esigenze di diversa natura.

DESDE 1998 AL 2009

SÍNTESIS DE LOS FESTEJOS DE CARNAVAL 1998-2009

En estos años se fue dando un crecimiento continuo de la cantidad de Agrupaciones con un resurgir de la historia murguera. Así es como la tendencia a un mayor protagonismo de los corsos fue creciendo junto con las murgas; las cifras lo muestran.

Año	Corsos	Noches	Murgas	Fechas
1998	12	34	42	4 fines de semana
1999	24	75	66	
2000	33	125	75	
2001	55	280	103	
2002 (*)	40	225	107	
2003	41	253	107	4 fines de semana + Feriado Lunes y Martes
2004	43	276	92	
2005	40	264	108	
2006	44	287	100	
2007	35	263	104	
2008	40	288	112	
2009	28	233 (**)	105	

(*) Cabe aclarar que este Carnaval se realizó poco después de la crisis desatada en Diciembre del 2001, que entre otras cosas redujo el presupuesto de cultura para los Carnavales y había una situación de incertidumbre respecto del respaldo que iban a tener los festejos de Carnaval desde las instituciones, con lo cual fue un esfuerzo muy grande y un éxito en su realización y participación, que logró inclusive contar con un público mayor que años anteriores.

Figura 5. Foto dalla web di M.U.R.G.A.S., consultata il 02/04/12, non più disponibile on-line.

IL BOMBO CON PLATILLO, O L' EROE DEL CARNEVALE CONTEMPORANEO: CONCLUSIONI

In questo capitolo è stato a grandi linee messo in luce il percorso della festa del carnevale nella città di Buenos Aires fino al periodo delimitato da questa ricerca. Ho ritenuto importante offrire una visione generale su alcuni processi di cambiamento che essa ha subito nel tempo ed, in particolare, su come la *murga* abbia conquistato un posto centrale nella società attuale. Da questa analisi si evince che la festa premoderna era legata ad un dato contesto, sia spaziale che temporale, ed era relativa alla posizione sociale. Come appunta Gil Calvo,

(...) ogni comunità, ogni stagione e ogni strato sociale possedeva la sua propria e speciale identità festiva. Così nella festa premoderna tutti si conoscono personalmente, sanno a quale *casa* (o famiglia) appartengono e che posizione occupano nella comunità - per quanto tali posizioni (o ruoli) siano destinati a dissimularsi ed invertirsi in modo fittizio durante il Carnevale (Gil Calvo 1997: 44, corsivo nel testo).

Seguendo lo stesso saggio, l'antropologo spagnolo aggiunge:

La festa moderna al contrario è *sciolta* (vale a dire disciolta), *dispersa*: essa è fluttuante, senza punti di riferimento, radici né ancoraggio possibile ad alcun *hic et nunc*. Per questo essa è tanto globale (priva di una sede domestica), quanto in-temporale (non stagionale) e di massa, dal momento che simula la dissoluzione delle strutture: è anonima, impersonale e sconosciuta. Le sue maschere di conseguenza non servono per occultare (dissimulare) o invertire (cioè sovvertire, trasgredire) una posizione sociale riconoscibile e già nota, ma piuttosto a fingere (simulare) o a *tramutare* (cioè costruire, creare) una posizione irriconoscibile in una ormai sconosciuta - dal momento che il modello è ormai lo spettacolo audiovisivo di massa tipicamente postmoderno (idem: 44, corsivo nel testo).

Queste affermazioni si adeguano solo in parte al carnevale *porteño*. Anche se, in un certo modo, il nuovo rito abbandona la sua linearità temporale e simula la dissoluzione delle strutture, non per questo diviene anonimo o impersonale. Le sue maschere non sempre trasgrediscono o occultano una posizione sociale distinguibile, ma ne diventano spesso il simbolo. La visione di Gil Calvo riflette quella di una corrente critica della postmodernità¹⁰¹ che individua nella “diluizione” (o dispersione) della modernità, la causa del cosiddetto “effetto *collage*” dei rituali (e della realtà) dei *cityscapes* postmoderni. Anche Giddens appunta che, al decontestualizzarsi dal *continuum* temporale, la festa perde il suo carattere: “forse questo effetto *collage* è un indizio della scomparsa della narrazione - e chissà, forse anche della dissociazione fra segni e referenti” (1994: 41)¹⁰². Una parte delle riflessioni teoriche di stampo postmarxista, esaminando la globalizzazione e i suoi effetti nella percezione del tempo e dello spazio, hanno evidenziato come nelle città postmoderne ci sarebbe in atto un processo di frammentazione. Esso sarebbe stato causato dalla efficace circolazione di simboli generati dall'economia di consumo, decisivi nella perdita di punti di riferimento stabili nei processi di articolazione delle identità sociali.

La experiencia de la rápida transformación, en el tiempo de una vida, de los contextos cotidianos – lo que acaso sea la experiencia moderna por excelencia: la experiencia del cambio – se habría radicalizado en la época contemporánea. Hasta el punto de hacer de los lugares (de su apariencia y estructura) algo radicalmente inestable. (...) La experiencia

¹⁰¹ In particolare quelli che Soja 1989 chiamerà i “geografi postmoderni”: F. Jameson, A. Giddens, E. Mandel, H. Lefebvre.

¹⁰² Cfr. anche tra gli altri, Jameson 1991: 25-31, Daylight 2008.

histórica y la profundidad de sus estructuras afectivas se habrían colapsado en la cultura contemporánea, que únicamente permite ya experimentar el tiempo en términos de la instantaneidad del consumo y las tendencias de la cultura visual, que impiden que la gente pueda conectar la profundidad del pasado con las circunstancias de su presente... (Puente Lozano 2009: 281-282).

La dissociazione tra segni festivi e referenti sociali nel nuovo carnevale porteno, però, non è ancora totale. Anzi, questa alleanza, quando (e se) è stata persa, è stata (almeno discorsivamente) ricercata, così come la “territorialità” della festa. Sebbene la passata linearità spazio-temporale del rito sia stata interrotta, la perdita di punti di riferimento tradizionali non porta dunque ad un collasso della festa contemporanea. Essa conduce invece a eterogenei fenomeni di ricerca e di identità sociale e territoriale che si ritrova nel campo del carnevale. La festa non muore, cambia. I modi per ri-significarla sono molteplici ma ciò non comporta una costante instabilità. Spesso i *murgueros*, ad esempio, sembrano cercare nel tempo lontano la verità, la sincerità di emozioni, un’epoca dorata ormai svanita. Ma anche invocando il passato non occultano il dialogo con il presente, stimolando un dialettica cosciente tra il rispetto della memoria ed il mutamento inesorabile. Il carnevale porteno non è più (se lo è mai stato) una festa “innocente”: tra miti di fondazione, richiami costanti alla “tradizione” e riappropriazione dello spazio pubblico, diviene un territorio disgregato ma polifonico dove interpretare le rotture causate dalle contraddizioni del sistema capitalistico, sovvertire creativamente i processi egemonici del potere. La festa non è più eccezionale: le *murga* (che sono, ormai, la festa), agiscono durante tutto l’anno nell’ambito rionale generando un tipo di ritualità quotidiana che spesso punta all’esaltazione identitaria e dei valori del *barrio*. Non per questo la festa calendariale perde di senso o si svilisce con l’impatto della cultura mediatica, ma si arricchisce di significati.

Il *bombo con platillo* si converte, allora, in uno strumento che porta ordine nella complessità semiotica della città e della festa: rappresenta il passato ideale, unisce identità territoriali disuguali e modi diversi di interpretare la *murga*. Diviene quindi un referente sia nella memoria collettiva della città che nella strutturazione delle identità contemporanee.

Come osserveremo nel capitolo 4, è lui il vero “eroe” del carnevale porteno: amato e rispettato da alcuni, odiato e disprezzato da altri, la sua sonorità travalica la modernità, salvando dal *collage* della postmodernità chi, nel suo nome, si difende.

EL BOMBO CON PLATILLO, O EL HÉROE DEL CARNAVAL CONTEMPORÁNEO: CONCLUSIONES

En este capítulo se ha echado un vistazo a la historia del carnaval de la ciudad de Buenos Aires. He estimado importante ofrecer una visión general sobre los cambios que el ritual ha sufrido en el tiempo, analizando en particular la manera en que las murgas han conquistado un lugar central en la sociedad contemporánea.

Este análisis evidencia cómo la fiesta premoderna se desarrollaba en un contexto espacio temporal definido, en donde sus participantes se integraban según su *estatus* social. Como apunta Gil Calvo,

(...) ogni comunità, ogni stagione e ogni strato sociale possedeva la sua propria e speciale identità festiva. Così nella festa premoderna tutti si conoscono personalmente, sanno a quale *casa* (o famiglia) appartengono e che posizione occupano nella comunità - per quanto tali posizioni (o ruoli) siano destinati a dissimularsi ed invertirsi in modo fittizio durante il Carnevale. (Gil Calvo 1997: 44, corsivo nel testo).

En el mismo ensayo el antropólogo español añade respecto a la fiesta moderna:

La festa moderna al contrario è *sciolta* (vale a dire disciolta), *dispersa*: essa è fluttuante, senza punti di riferimento, radici né ancoraggio possibile ad alcun *hic et nunc*. Per questo essa è tanto globale (priva di una sede domestica), quanto in-temporale (non stagionale) e di massa, dal momento che simula la dissoluzione delle strutture: è anonima, impersonale e sconosciuta. Le sue maschere di conseguenza non servono per occultare (dissimulare) o invertire (cioè sovvertire, trasgredire) una posizione sociale riconoscibile e già nota, ma piuttosto a fingere (simulare) o a *tramutare* (cioè costruire, creare) una posizione irriconoscibile in una ormai sconosciuta - dal momento che il modello è ormai lo spettacolo audiovisivo di massa tipicamente postmoderno. (Idem: 44, corsivo nel testo).

Estas afirmaciones se adecuan sólo en parte al carnaval *porteño* actual. Aun si, de alguna manera, el nuevo ritual se deslinda de un marco temporal y disimula la disolución de las estructuras, no por eso se vuelve anónimo o impersonal. Sus máscaras no siempre transgreden u ocultan una posición social distinguible; por el contrario, se convierten a menudo en su símbolo.

La visión de Gil Calvo refleja la de una corriente crítica de la posmodernidad¹⁰³ que asigna a la “dilución” de la modernidad el “efecto *collage*” de los rituales (y de la realidad) urbanos posmodernos. También Giddens apunta que, al salir del *continuum* temporal, la fiesta pierde su carácter: “forse questo effetto *collage* è un indizio della scomparsa della narrazione - e chissà, forse anche della dissociazione fra segni e referenti” (1994: 41)¹⁰⁴.

Algunas reflexiones de matriz posmarxista, al examinar la globalización y sus efectos en la percepción del tiempo y del espacio, han evidenciado como en las ciudades posmodernas se estaría verificando un proceso de fragmentación. Este proceso sería causado por la eficaz circulación de símbolos de la economía consumista, determinantes en la pérdida de puntos de referencias firmes en la estructuración de las identidades sociales.

La experiencia de la rápida transformación, en el tiempo de una vida, de los contextos cotidianos – lo que acaso sea la experiencia moderna por excelencia: la experiencia del cambio – se habría radicalizado en la época contemporánea. Hasta el punto de hacer de los lugares (de su apariencia y estructura) algo radicalmente inestable. (...) La experiencia histórica y la profundidad de sus estructuras afectivas se habrían colapsado en la cultura contemporánea, que únicamente permite ya experimentar el tiempo en términos de la instantaneidad del consumo y las tendencias de la cultura visual, que impiden que la gente pueda conectar la profundidad del pasado con las circunstancias de su presente... (Puente Lozano 2009: 281-282).

En el carnaval porteño, sin embargo, la disociación entre signos festivos y referentes sociales no es todavía total. Al contrario, esta alianza cuando - y si - se ha perdido, ha sido (por lo menos discursivamente) perseguida, así como lo ha sido la “territorialidad” de la fiesta. Si bien el *continuum* espacio-temporal del rito se ha interrumpido, la pérdida de puntos de referencia tradicionales no conduce al colapso de la fiesta. El carnaval no muere, cambia. Las estrategias para re-significarlo son múltiples, pero esto no comporta una inestabilidad constante. A menudo, por ejemplo, los murgueros parecen buscar en el tiempo lejano una verdad, una sinceridad de emociones, una época dorada que se ha perdido. Aun invocando el pasado, no ocultan pero el dialogo con el presente, generando una dialéctica conciente entre el respecto de la memoria y la mutación inexorable.

El carnaval porteño ya no es (si alguna vez lo ha sido) una fiesta “inocente”: entre mitos de

¹⁰³ En particular los que Soja 1989 llamará los “geógrafos posmodernos”: F. Jameson, A. Giddens, E. Mandel, H. Lefebvre.

¹⁰⁴ Cfr. entre otros, Jameson 1991: 25-31, Daylight 2008.

fundación, llamados a la “tradicción” y reconquista del espacio público, se convierte en un territorio disgregado pero polifónico donde interpretar las rupturas causadas por las contradicciones del sistema capitalista y subvertir creativamente los procesos hegemónicos del poder. La fiesta deja de ser un evento excepcional: las murgas (que hoy *son* la fiesta), se encuentran todo el año, generando una ritualidad cotidiana que a menudo apunta a la exaltación identitaria y de los valores del *barrio*. La fiesta del calendario, sin embargo, no ha perdido de sentido por el impacto con la cultura mediática, sino que se ha enriquecido de significados.

El bombo con platillo se convierte, entonces, en un instrumento que ordena la complejidad semiótica de la ciudad y de la fiesta: representa el pasado ideal, una identidad territorial desigual y también maneras diferentes de interpretar la murga. Se convierte en un referente tanto en la memoria colectiva de la ciudad como en la estructuración de las identidades contemporáneas.

Como observaremos en el capítulo 4, es el verdadero “héroe” del carnaval porteño: amado y respetado por algunos, odiado e ignorado por otros, su sonoridad trasciende la modernidad, salvando del collage de la posmodernidad a quien, en su nombre, se defiende.

CAPITOLO 3

MORFOLOGIA E TECNICHE DI COSTRUZIONE: IL *BOMBO* E I *PLATILLOS*

INTRODUZIONE

Dopo aver contestualizzato e dato una panoramica storiografica sul *bombo con platillo*, in questo capitolo si analizzeranno diversi aspetti relativi alla morfologia e alle tecniche di fabbricazione di entrambe le parti dello strumento. Si apporteranno informazioni riguardo l'impresa familiare Nuciforo, veterana nella costruzione, importazione e rivendita di strumenti musicali. Presso il loro laboratorio si lavorano la maggior parte dei fusti delle grancasse presenti nell'area bonaerense. Questi, con variabili livelli di finitura, saranno venduti al dettaglio e all'ingrosso in gran parte del paese. La ricerca sul campo si è concentrata sulle tecniche di costruzione del fusto del *bombo* da 24 pollici, il più diffuso. Si sono così potuti recuperare dati sia sulle tecniche di fabbricazione degli ultimi anni che sui processi costruttivi anteriori all'introduzione nel mercato delle membrane sintetiche.

Nel corso del capitolo, oltretutto, si proporranno alcune ipotesi riguardo alle ragioni dell'affermazione del *bombo con platillo* e della grancassa sola in ambito nazionale, a partire da alcune considerazioni sulla sua produzione ed inserimento nel tessuto sociale ed economico argentino dell'ultimo trentennio. Argomenterò come specifiche politiche socioculturali abbiano, a mio avviso, concorso ad un aumento della richiesta di grancasse in diversi ambiti urbani tra il 2002 ed il 2014. Proporrò inoltre alcune ipotesi rispetto al modo in cui la famiglia Nuciforo abbia contribuito a incrementare l'uso di strumenti a percussione a Buenos Aires.

La seconda parte del capitolo sarà dedicata alla descrizione delle tecniche di costruzione dei piatti di bronzo¹. Si rifletterà sui cambiamenti più significativi dei piatti nel contesto

¹ La prima parte della ricerca, riguardante la costruzione della grancassa, è stata condotta tra il 2002 ed il 2010 nel dipartimento del "Tigre", Buenos Aires. La seconda parte è stata portata a termine nell'anno 2002 presso il laboratorio artigianale del sig. Juan Rojas, tornitore di metalli, che operava nel quartiere di "Parque de los Patricios", ubicato nella zona sud est della capitale. Nei successivi ritorni al campo non è stato possibile rintracciare questo tornitore, molto probabilmente ormai in pensione.

carnealesco nel corso dell'ultimo secolo, fornendo una panoramica sui modelli attualmente più diffusi tra i suonatori della capitale argentina. Oggi gli idiofoni montati sui fusti del *bombo de murga* saranno diversi da quelli del passato e si diversificheranno morfologicamente a seconda delle necessità degli interpreti. Spesso infatti gli stessi suonatori sceglieranno e/o disegneranno il proprio modello di piatti, seguendo ideali sonori ed estetici ed adattandoli a particolari tecniche esecutive o contesti d'uso.

Il capitolo si concluderà con uno sguardo sulle diverse tecniche decorative degli strumenti nei gruppi di carnevale, evidenziando l'importanza di queste pratiche nella definizione dell'identità territoriale e di gruppo.

INTRODUCCIÓN

Después de haber contextualizado y ofrecido una panorámica historiográfica sobre el bombo con platillo, en este capítulo analizaré diferentes aspectos relativos a la morfología y las técnicas de fabricación de las dos partes del instrumento bajo análisis.

Aportaré informaciones sobre la empresa familiar Nuciforo, veterana en la construcción, importación y venta de instrumentos musicales. En su taller se producen la mayoría de los cascos de los bombos presentes en el area bonaerense. Estos, con variables niveles de acabado, se venden al detalle y al por mayor en gran parte del país.

La investigación de campo se ha concentrado en las técnicas de construcción del *bombo* de 24 pulgadas, el más difundido. He recuperado además datos tanto sobre las técnicas de construcción de los últimos años como sobre los procesos de fabricación anteriores a la introducción en el mercado de las membranas sintéticas.

Propondré algunas hipótesis sobre la afirmación del bombo con platillo y del bombo solo en ambito nacional, a partir de consideraciones sobre su producción y su inserción en el tejido social y económico argentino de los últimos treinta años. Argumentaré sobre como específicas políticas socioculturales hayan, según mi parecer, ayudado al aumento de la difusión del bombo en diversos ámbitos urbanos entre los años 2002 y 2014. Además lanzaré también hipótesis respecto a cómo la familia Nuciforo ha contribuido a aumentar el uso de instrumentos de percusión en Buenos Aires.

La segunda parte del capítulo está dedicada a la descripción de las técnicas de construcción de

los platillos de bronce. Se reflexionará sobre los procesos de cambio más significativos de los platillos en el ámbito del carnaval en el curso del último siglo, ofreciendo una panorámica sobre los modelos actualmente más en uso entre los bombistas de la capital argentina. Hoy los idiófonos fijados sobre los bombos de murga son diferentes de los del pasado y cambian morfológicamente en base a las necesidades de los intérpretes. A menudo, de hecho, los mismos músicos eligen o diseñan su propio modelo de platillo, persiguiendo ideales sonoros y estéticos, adaptándolos a técnicas de ejecución y ámbitos de uso.

3.1 L' IMPRESA FAMILIARE NUCIFORO: UNA TRADIZIONE CHE RESISTE ALLE CRISI

Le grancasse bipelli utilizzate nella città di Buenos Aires ed in alcune delle province più urbanizzate dell'Argentina, provengono in gran parte dalla fabbrica della famiglia Nuciforo. Non si hanno notizie di altri artigiani che si occupavano in passato della costruzione di grancasse nella provincia bonaerense. Secondo le incerte informazioni procurate dal sig. Federico Nuciforo², esistevano sino agli anni '80 altri sette laboratori di liuteria che si dedicavano alla realizzazione di strumenti di questo tipo. Egli raccontava che questi, non riuscendo a resistere economicamente all'ultima dittatura Argentina (1976-83) ed ai primi anni del governo di Raúl Alfonsín (1983-89), scomparvero definitivamente.

Nel periodo considerato si è rilevato un avvicinamento alla professione del liutaio da parte di qualche appassionato, soprattutto nella fabbricazione di strumenti per *batucada* che troveranno ampia diffusione in Buenos Aires. Alcuni di questi costruttori, come il sig. Teté Aguirre, spesso acquisiranno le meccaniche ed i fusti non finiti dal laboratorio dei Nuciforo, per dopo assemblarli, ritoccare le imperfezioni dello strumento grezzo, decorarli a proprio gusto e rivenderli. La maggior parte della produzione e commercializzazione di grancasse, però, rimane a carico dell'impresa Nuciforo. Essa è stata capace di soddisfare le richieste degli acquirenti anche nei momenti di maggior crisi, grazie soprattutto all'ampia esperienza nel settore e alla continuità nella produzione-importazione di strumenti. Nel 2012, infatti, la fabbricazione di strumenti musicali dei Nuciforo comprendeva non solo grancasse ma anche zurdo, tamburi a

² Le informazioni sono estratte da un colloquio informale con il sig. Federico Nuciforo (Febbraio 2002), confermate da altre conversazioni con diversi informanti nel corso della ricerca.

cordiera, repenique, timba³, tamborim, pandeiro, batterie complete⁴, tamburi a cornice di piccole dimensioni con o senza sonagli, mazas (battenti) di varie misure e molti altri ancora. Anche le meccaniche ed i sistemi di tensione degli strumenti, generalmente, sono prodotti in situ. La fabbrica, attualmente, importa e rivende oltretutto sia strumenti d'origine nazionale (come il bombo legüero o la caja chayera⁵) che provenienti dalla Cina. Il laboratorio esiste ormai da più di novant'anni. La sua fondazione si deve al signor Enrico Nuciforo (1900-1990), siciliano di Acireale (Catania), sbarcato in Argentina nel 1918 con uno dei tanti bastimenti carichi di emigranti italiani. Musicista (zampognaro, violinista e clarinetista), cominciò a lavorare assieme ad i fratelli nelle orchestre che accompagnavano i film muti.

Per dieci anni continuò la sua attività di musicista fino a quando, nel 1929, insieme a due fratelli, decise di aprire un laboratorio di liuteria in Calle Estibao nel quartiere di Parque Centenario (nel centro-nord della capitale). Qui iniziarono a costruire batterie prendendo spunto dai modelli ritrovati su riviste musicali provenienti dagli Stati Uniti⁶.

L'attività proseguì fino al 1955, anno in cui il sig. Enrico decise di cessarla a causa delle pressioni del governo del colonnello Perón: essendo il *bombo* destinato alla "causa del partito", Nuciforo veniva obbligato a costruirne in grandi quantità non ricevendo alcun pagamento. Tornò dunque alla professione di musicista ma, dopo cinque anni⁷, spinto dai due figli riprese, con il loro aiuto, l'attività di liutaio. Nel 1962 s'installarono nella zona del "Tigre" (dove ancora oggi è situato il laboratorio) ed, in questi anni, approfittarono del *boom* commerciale della musica inglese per vendere batterie, della cui costruzione erano specialisti. Gli anni tra il '63 ed '73 furono i più proficui: il laboratorio giunse ad avere ben quarantatré dipendenti. Durante il periodo dell'ultima dittatura militare argentina rischiarono però il fallimento e furono costretti a ritornare ad una gestione familiare.

L'economia dei Nuciforo si risollevò notevolmente in corrispondenza con le elezioni politiche

³ Questi, come altri strumenti, sono prodotti sia in legno che in metallo, con diverse misure, sistemi di tensione e fattura.

⁴ La famiglia è nota anche per la creazione della marca di batterie Nucifor (1940) e Rex (1960), molto diffuse nel Paese.

⁵ Membranofoni bipelli provenienti dalla zona nord ovest del paese; il primo è utilizzato principalmente nell'accompagnamento delle danze nel nord argentino, in diverse formazioni strumentali. Il secondo è utilizzato principalmente nella provincia della Rioja dov'è denominato tradizionalmente "*tambor*". È comune il suo uso durante periodo del carnevale per l'accompagnamento delle *vidala*. Per approfondimento su questi strumenti ed il loro utilizzo esiste un'estesa bibliografia; vedi tra gli altri Vega, 1944 e 1948, Aretz, 1952, Bugallo, 1993, Cámara 2001 e 2006.

⁶ A quei tempi i cataloghi pubblicitari di strumenti musicali riportavano anche le misure di ognuno di essi. In particolare presero spunto dai modelli della marca Leedy.

⁷ Nel 1960 Perón sarà costretto all'esilio dall'Argentina, dove non vi farà ritorno sino al 1973.

del '83, momento in cui (come riferisce F.N.) tutti i partiti si affrettarono a comprare un gran numero di grancasse⁸ per condurre una campagna elettorale sensazionale ed assordante.



Figura 1. “Orquesta Nucifor”. Enrique Nuciforo, con il violino, secondo in piedi a sinistra. Foto donatami da F. Nuciforo.

Enrico morirà nel 1990 all'età di 90 anni lasciando in eredità la fabbrica ai due figli, Federico e Alberto⁹. Da allora fino al 2001 si continuò ad operare con 12 impiegati, avendo ormai ampliato il numero di committenti anche fra le rinascenti compagnie di *murga*, i negozi di strumenti musicali, le tifoserie, ecc... Tra il 2002 al 2010, la gestione sarà ancora familiare. Con lo scoppio della gran crisi economica del 2001, l'impresa dovette ingegnarsi per cercare di ridurre al massimo le spese relative a materiali, trasporti (ecc.), in costante balia dell'inflazione e la conseguente fluttuazione dei prezzi. Questa situazione attualmente ha subito un cambio radicale, tanto che in una delle ultime interviste Adriana Nuciforo racconta che la mole di lavoro è divenuta così ingente da non poter soddisfare tutte le richieste.

Considero utile a questo punto soffermarsi sui vari fattori che hanno fatto sì che l'impresa

⁸ Federico ricorda ormai in termini leggendari e non senza un certo orgoglio come nello stabilimento si lavorò in 15 persone ininterrottamente per un mese, giorno e notte: in così poco tempo furono costruiti ben 1600 *bombo*!

⁹ Nella parte della fabbrica di proprietà di Alberto si producono principalmente le meccaniche degli strumenti e i fusti di alluminio. I prodotti di questa parte dell'impresa, la quale utilizza gli stessi macchinari dell'altra, saranno venduti in esclusiva a Federico. La divisione delle parti è in ogni modo, solo formale; in realtà questo è il risultato di un accordo sulla parola.

Nuciforo sia riuscita negli ultimi anni a evitare la grave crisi economica e a incrementare notevolmente la sua presenza nel mercato. Questo permetterà di comprendere una parte del processo di affermazione del *bombo con platillo* nella città di Buenos Aires durante gli ultimi decenni.

Per comodità suddividerò in due il periodo di tempo tra il 2001 ed il 2014 considerando nella prima parte alcuni eventi precedenti:

1- la crisi del “*corralito*”¹⁰ 2001-2003;

2- il governo dei Kirchner 2003-2014.

3.1.1 Dal post dittatura al “*corralito*”

Durante il primo sotto-periodo, l'Argentina visse un periodo di grave crisi economica ed istituzionale. Una volta dichiarato il fallimento, le banche congelarono i fondi di risparmio dei propri clienti mentre, contemporaneamente, crollava il valore della moneta¹¹. Si assistette al decadimento del potere politico e alla progressiva sfiducia da parte dei cittadini verso lo stato ed i suoi metodi di gestione. Vari atti politici tra i quali l'elezione di un membro del partito d'opposizione alla presidenza del Senato¹² (che si trasformerà in un virtuale vicepresidente¹³) debilitarono l'autorità presidenziale ed evidenziarono una possibile cospirazione da parte dei peronisti. Il presidente Fernando De la Rúa, infatti, non concluderà il suo mandato, fuggendo letteralmente dal palazzo presidenziale e portando il paese in una profonda crisi politica. Allo stesso tempo, i mezzi di comunicazione agitavano l'opinione pubblica segnalando indici

¹⁰ *Corral*=recinto, eufemismo usato per definire l'“imprigionamento” degli averi depositati in banca dei risparmiatori argentini.

¹¹ L'equivalenza del dollaro con il peso argentino (il famoso cambio “uno a uno” promosso dalla “*Ley de Convertibilidad*” del 1991) fu uno delle misure economiche prese dal governo del presidente Menem per dar fine al periodo passato di iperinflazione. Questa equivalenza generò una stabilità fittizia dovuta soprattutto alle grandi privatizzazioni dei servizi statali, alla vendita selvaggia di beni del paese ai capitali esteri e l'indebitamento con il Fondo monetario Internazionale, manovre che aumentarono la circolazione di moneta nel paese. Vari studi riportano però che alla fine del periodo del governo menemista (1999) più del 40% della popolazione argentina si situava sotto la soglia della povertà (Shapira, 2002). Per un'analisi approfondita di questo periodo storico vedi tra gli altri Fair, 2007 e 2009, Basualdo, 2000 e 2003, Campione y Muñoz, 1994, Kulfas 2001.

¹² Il peronista Ramón Puerta.

¹³ Il vicepresidente eletto Carlos Chacho Álvarez aveva rinunciato al suo carico.

record di disoccupazione¹⁴, preoccupanti livelli d'indigenza e l'impovertimento della classe media. Quest'ultima, non potendo accedere ai propri depositi bancari, iniziò a manifestare. Le proteste sempre più numerose e partecipative presero la forma di picchetti, saccheggiamenti e dei famosi *cacerolazos*. In questo panorama restano nella storia i giorni 19 e 20 di dicembre, nei quali scoppiò una vera e propria guerriglia urbana tra cittadini e forze dell'ordine. Questa culminerà con le dimissioni del ministro dell'economia Domingo Cavallo e del presidente Fernando De la Rúa. La serie di vari mandati presidenziali terminerà il 1° gennaio 2002 quando Eduardo Duhalde (del partito peronista) sarà eletto alla presidenza. Questo controverso personaggio rimarrà in carica sino al 30 ottobre del 2003.

Non si pretende, in questo contesto, argomentare sulle cause e le conseguenze di questo periodo d'instabilità economica, morale e sociale. L'intento è quello di segnalare la precaria situazione economica che colpì varie attività commerciali, tra cui la fabbrica dei Nuciforo.

Per far fronte al collasso economico l'impresa usò molteplici strategie che porteranno a dei cambiamenti anche nei processi e nelle tecniche di costruzione degli strumenti prodotti, dati rilevanti ai fini di questa ricerca.

Tra le azioni rilevanti intraprese dai Nuciforo in questo periodo troviamo:

- 1 - puntare alla stabilità dei prezzi;
- 2- abbattimento delle spese dei materiali;
- 3- limitazione delle importazioni;
- 4 - avvio di un piano di lavoro mirato ad una totale auto-produzione di ogni parte degli strumenti (sino a realizzare autonomamente le pelli sintetiche, in genere importate e quindi più costose¹⁵);
- 5 - ampliamento della gamma e del numero dello strumentario in catalogo, in previsione di una vendita rivolta anche al di fuori dei confini nazionali.

Al mantenere un livello di prezzi più o meno stabili la qualità della lavorazione ne risentì alquanto¹⁶. Si puntò dunque all'autoproduzione e alla diversificazione, concentrandosi alla costruzione e commercializzazione di uno strumentario economico.

¹⁴ La grande svalutazione della moneta nazionale portò, infatti, ad un aumento spropositato dell'inflazione e all'impossibilità di importare materie prime dai mercati esteri, causando il recesso di moltissime industrie e il licenziamento di un numero enorme di operai.

¹⁵ L'autoproduzione delle membrane sintetiche divenne una realtà nel 2011. Anteriormente esse erano fornite da due fabbriche argentine o importate dal Brasile.

¹⁶ Il sig. Nuciforo racconta che ci furono casi di committenti che ordinavano strumenti fatti male a proposito per poterli rivendere poi nel mercato dell'usato.

Le strategie dell'impresa diedero i loro frutti. Grazie anche alla gran duttilità della conduzione di Federico (la figlia lo definisce 'all'antica'¹⁷) e la sua capacità di gestire le vendite sia all'ingrosso che al dettaglio, riuscirono a non avere rivali sul mercato. A loro favore giocò la gamma di strumenti e servizi offerti alla clientela: nella maggior parte dei casi gli acquirenti compravano in quantità variabile direttamente dal laboratorio (o a richiesta¹⁸), ed avevano l'opportunità di scegliere tra l'acquisto di uno strumento finito o solo di parti di dimensione diversa (anche non standard). I compratori potevano (e possono ancora) rifornirsi di meccaniche o pezzi presi singolarmente per adattarli alle proprie esigenze¹⁹. L'abbattimento dei prezzi di fabbrica favorì un aumento delle vendite sia all'estero che nel mercato interno: molti musicisti, enti pubblici e privati preferirono comprare strumenti dal Tigre, giacché quelli importati raggiunsero prezzi proibitivi.

Oltre alle intelligenti manovre commerciali dell'impresa, altri fattori influirono positivamente sulle vendite. Ritengo fondamentale, ad esempio, il ruolo svolto dalle politiche culturali promosse dal governo. Esse si consolideranno e assumeranno maggior importanza proprio a partire dal periodo di crisi²⁰. In precedenza il primo governo democratico posteriore alla dittatura (Raúl Alfonsín, 1983-1989), puntò al recupero dello spazio culturale nel cammino di ricostruzione della legittimità ed identità del cittadino. In un momento di passaggio epocale le politiche culturali assumeranno in Argentina un discorso politico nodale, parallelo ad un nuovo modo d'intendere la partecipazione alla vita culturale. Oscar Landi (1987: 5) sostiene che:

(...) en las fases de transición política las relaciones entre política y prácticas culturales mantienen una relación cualitativa, tanto en lo que atañe a los procesos de gestación de nuevos principios de organización del campo cultural como en la constitución de nuevos actores políticos y sistemas de valores. El cambio de orientación de cualquier política cultural no es solamente el reemplazo de libretos sino que compromete cuestiones que se refieren a la participación popular en la comunicación, la escuela y la creación artística.

¹⁷ La figlia di F. N. lamenta infatti l'assenza di un database regolarizzato, l'uso solo recente del computer, il diverso trattamento dei clienti nell'applicazione delle tariffe o la modalità dei pagamenti.

¹⁸ Nuciforo si prende cura anche del trasporto a domicilio (gratis) di qualunque quantità di strumenti.

¹⁹ Nel 2002 acquistai personalmente un bombo con una circonferenza standard di 189 cm e una larghezza inferiore a quelle comuni: 15 cm anziché 24,5 cm. Anche se non esistevano in catalogo dei tiranti adatti a quella misura non ci fu problema: in breve Federico trovò e tagliò a misura delle barre filettate adattandole allo strumento.

²⁰ Seguendo la definizione di García Canclini (1987), per politiche culturali s'intendono le diverse forme d'ingerenza in materia culturale dello Stato, istituzioni civili e gruppi comunitari con lo scopo di intervenire nella produzione simbolica della società.

Il governo del presidente Alfonsín in breve tempo istituì a Buenos Aires un progetto di grande rilievo: il *Programa Cultural Barrios* (PCB). Esso s'iniziò per fomentare l'accesso gratuito a beni e servizi culturali a tutti i cittadini:

*(...)[El PCB] Brinda un amplio abanico de actividades de iniciación, formación y producción artística y cultural en distintas disciplinas. Estas actividades se realizan de manera descentralizada en 36 centros culturales distribuidos en los barrios porteños.*²¹

Questo programma municipale fomentava le attività culturali attraverso la modalità del *taller*²² offrendo corsi gratuiti (o a basso costo) nei vari Centri Culturali della città. Si rivolgeva principalmente a fasce sociali svantaggiate offrendo attività ricreative, artistiche e di formazione professionale²³. L'intento era quello di democratizzare la partecipazione alla vita culturale. La gran richiesta di corsi contribuì alla loro affermazione e alla diffusione di questa metodologia in altri ambiti d'aggregazione, formali e non.

Soprattutto in seguito al 2001 saranno comunque i giovani di 'classe media' i principali utenti degli spazi culturali. La sociologa País Andrade (2008: 2) ricorda:

(...) los jóvenes argentinos de los sectores medios, a partir de la crisis de 2001, parecieran querer distinguirse por la cantidad de capital cultural acumulado y apropiado en desmedro de los tradicionales parámetros económicos (...).

In questi luoghi il settore medio impoverito lotterà per la conquista simbolica di un capitale intangibile, dando vita a nuove dinamiche nel campo della produzione culturale della città.

Estos espacios intentan dar respuesta en dos niveles paralelos. En un nivel, alude a la demanda social de participación en espacios democráticos y, en otro nivel, a la necesidad de recuperar tanto como de generar nuevas Prácticas Culturales/Recreativas. De esta forma, los CC [Centros Culturales n.d.a.] se reorientan como lugares de encuentro público conformando un territorio que justamente centra por definición de lo cultural, las luchas simbólicas por la hegemonía en el campo de la cultura. ... [En] el Programa Cultural en Barrios, (...) las clases

²¹ In http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cen_culturales/prog_barrios.php?menu_id=22037, consultato il 20/06/10.

²² Cfr. cap.2.

²³ Per una revisione e bibliografia riguardanti questo programma e le politiche culturali del Governo della Città di Buenos Aires (GCBA) vedi, tra gli altri, Wortman, 1996, Muriel del Cueto, 2006, País Andrade 2008, Canale, 2006.

medias (se) construyen y se apropian de ciertos espacios culturales en un modificado espacio urbano. (País Andrade 2008: 15).

Seppure, come analizza Calvi (2002), a partire del dicembre 2001 in Argentina la produzione editoriale crollò di un 30%, quella discografica del 40% e il fondo per la produzione audiovisiva di un 40%, si avviò un percorso politico-economico che porterà l'industria culturale a rappresentare nel 2008 il 16% del Prodotto interno netto del Paese. I prodotti culturali (e materiali) di produzione interna iniziarono ad essere valorizzati ed esportati rivelando l'importanza dell'industria culturale nella creazione di impiego e nel dialogo con le politiche del turismo. L'appropriazione e la produzione di capitale culturale da parte di giovani provenienti da famiglie e quartieri d'estrazione sociale media contribuirono, inoltre, all'avvicinamento di nuovi protagonisti all'interno di attività (come la musica e la danza), fino a poco prima considerate appartenenti ad altre fasce d'età (il tango) o praticamente sconosciute (la *murga*) essendo proprie di altre classi sociali.

Tra la moltitudine dei corsi proposti (boxe, arti marziali, ginnastica artistica, teatro, fotografia, canto, danza, circo, acrobazia, tango, yoga, chitarra, cinema, musica, disegno, trucco, Pilates, lingue, scultura, storia del giornalismo, audiovisivi, etc.), ebbero enorme successo, soprattutto tra i giovani, quelli legati al mondo della percussione. Sarà dunque notevole l'aumento di *batucadas*, *murgas* e *comparsas* di *candombe*. Il valore di questi corsi fu quello di riuscire a raggruppare un numero indefinito di persone sia dentro che fuori dello spazio del Centro Culturale. Molto spesso, infatti, questa dinamica uscirà dalle aule e s'insedierà all'interno del tessuto sociale dei quartieri, attraendo nuovi partecipanti e generando nuove forme di trasmissione del sapere. Queste iniziative promosse dal PCB si affermeranno soprattutto in quartieri socialmente svantaggiati, carceri, scuole primarie e secondarie, mense pubbliche etc. Se tra gli imperativi post-2001 ci fu quello di arginare la disoccupazione, la violenza diffusa, l'abbandono scolastico, sicuramente uno dei mezzi informali più funzionali per il loro ottenimento furono le attività delle *murga*. Spesso esse nascevano 'dal basso' grazie allo sforzo di protagonisti culturali all'interno del quartiere, ma furono anche incoraggiate da diverse istituzioni che ricevevano fondi per programmi educativi mirati alla *contención*

*social*²⁴. Come già analizzato nel capitolo precedente, bisogna inoltre considerare che, anche se in maniera discontinua e a volte negligente²⁵, dopo la patrimonializzazione della *murga porteña* (Ordenanza 52.039 del 1997) fu assegnato un compenso alle *agrupación de carnaval* per le loro esibizioni durante la festa. Questo pagamento, seppur minimo, a detta degli attori del carnevale, stimolò la creazione, l'aumento o la ri-nascita²⁶ dei gruppi di *murga*.²⁷

Solamente concentrandosi sulla proliferazione dei gruppi di carnevale tra il 1998 ed il 2002, il numero di *murgas* inserite nel circuito ufficiale della Capitale sarà quasi triplicato; dai 3500 artisti partecipanti al carnevale del 1998²⁸ si passerà ai circa 10.000 nel 2002.

Queste stime, inoltre, non tengono in conto i numerosi gruppi di carnevale (*murgas* e *comparsas*) non censiti dell'immediata provincia della Capitale. Considerando che la proporzione media di *bombistas* (e in genere di percussionisti) è di 2 a 10 rispetto ai ballerini, ritroviamo qui un dato interessante relativo all'aumento d'interpreti dello strumento analizzato.

Dall'analisi dei dati apportati ipotizzo dunque l'esistenza di uno spettro di motivi che favoriranno l'aumento di richiesta degli strumenti musicali prodotti dai Nuciforo²⁹. Queste osservazioni sono rivolte alla comprensione dal dato di fatto che l'impresa incrementerà il numero dei suoi clienti, con il risultato di limitare gli effetti della crisi e di affermarsi in ambito nazionale. Ciò andrà in parallelo al processo di diffusione del *bombo de murga*

²⁴ Il concetto di "*contención social*" (lett. 'contenimento sociale') é molto ampio. A grandi linee potremmo seguire la definizione della proposta di legge *Ley de Contención Social* presentata alla Camera dei Deputati argentina il 27/11/2003, la quale recita: "*Artículo 1: A los efectos de esta ley, Contención Social es toda acción asistencial del Estado, que efectivice los derechos y garantías constitucionales en aquellos ciudadanos que estén excluidos de su goce y ejercicio por condiciones de pobreza o indigencia (...)*". Le opere di salvaguardia sociale in Argentina sono promosse in genere da istituzioni formali ed informali come gruppi di socializzazione di quartiere. Molto spesso i direttori di *murga* intervistati utilizzavano il concetto di "*contención*" per riferirsi al gruppo come un luogo dove i partecipanti più svantaggiati potevano sentirsi protetti, valorizzati, stimolati.

²⁵ I pagamenti delle *murga* avvengono in genere dopo il carnevale e il governo della città ritarda o taglia notevolmente questi fondi. In un'intervista sulla rivista *Miradas al Sur*; Facundo Carman, uno dei fondatori della *murga* "*Los Amantes de la Boca*", dichiara: "*La relación con el Gobierno de la Ciudad es mala (...). Lo cierto es que Macri no quiere murgas (...) se sabe que no le gusta, que no las quiere nada. Por nuestra parte, los corsos se vienen haciendo dignamente, pero todos los años pasa lo mismo: se cobra tarde, no está el presupuesto, no llegan los aumentos. Durante el carnaval, las murgas se responsabilizan por los trajes, la comida de sus integrantes y el transporte*". Lofredo 2010.

²⁶ Alcuni *murgueros* si appropriarono di nomi di vecchie *murga* del quartiere creandosi così una storia (ideale o non) sulla quale appoggiarsi e poter rivendicare nell'ambito di quartiere una propria identità/autorità sostenuta da un passato mitico.

²⁷ Vedi a proposito Morel 2008.

²⁸ Fonte: associazione M.U.R.G.A.S. <http://www.agrupacionmurgas.com.ar> (web non più attiva).

²⁹ La ricerca sul campo ha confermato che la quasi totalità degli interpreti di bombo intervistati e le loro *murga* possedevano strumenti provenienti dalla fabbrica del Tigre.

nell'ambito cittadino. Come vedremo, le dinamiche del periodo successivo consolideranno questa tendenza.

3.1.2 L'epoca dei Kirchner (2003-2014)

L'arco di tempo tra la fine del 2003 ed il 2014 vide consolidarsi la situazione economica della fabbrica Nuciforo che, scampato il pericolo del fallimento, accrebbe e potenziò i propri committenti. Le scuole, ad esempio, si confermarono come uno dei maggiori clienti della fabbrica. Una delle motivazioni che portò a questo, a mio avviso, risiedette nelle azioni del governo di Nestor Kirchner (ed il suo successore Cristina Kirchner) rispetto l'educazione pubblica.

Le fonti governative dichiarano che tra il 2003 e il 2008 si edificarono e ristrutturarono circa 700 scuole pubbliche (dopo l'implementazione del *Programa Nacional 700 Escuelas*³⁰), grazie anche a un considerevole aumento dei fondi destinati all'educazione. Mentre nel periodo tra il 1991 ed il 2002, infatti, si investiva il 3,8 % del PBI (*Producto Interior Bruto*), nel novembre 2010 si raggiungerà il 6,5%. Secondo queste stime ben 250.000 nuovi alunni s'incorporarono nel sistema educativo. Gran parte di questo fu dovuto anche al programma *Asignación Universal por Hijo*³¹, nel quale si dettero incentivi economici alle famiglie per favorire la scolarizzazione tra le fasce sociali più deboli. Incentivi di questo tipo, oltre ad incoraggiare il potenziamento dell'educazione pubblica e la creazione di nuovi posti di lavoro, avvantaggeranno di rimando l'impresa Nuciforo, principale fornitrice dello strumentario per l'educazione musicale nelle scuole dell'obbligo del Paese.

Durante la presidenza di N.K. si respirò un clima di rinnovata fiducia e maggior circolazione di liquidità. Ci fu una ripresa del settore della musica, la produzione discografica, la vendita di strumenti musicali e aumentarono le rappresentazioni di spettacoli dal vivo. Ciò sarà visibile soprattutto a partire del 2007, quando nella capitale si tornerà lentamente ad regolare di

³⁰ Cfr. <http://www.700escuelas.gov.ar/web/2013>.

³¹ “Es un beneficio que le corresponde a los hijos de las personas desocupadas, que trabajan en el mercado informal o que ganan menos del salario mínimo, vital y móvil. Consiste en el pago mensual de \$460 para niños menores de 18 años y de \$1500 para chicos discapacitados sin límite de edad. Esta asignación fue creada por medio del decreto Nro. 1602/09, del Poder Ejecutivo Nacional, y comenzó a regir a partir del 1ro. de noviembre de 2009. Con la misma, el Estado busca asegurarse de que los niños y adolescentes asistan a la escuela, se realicen controles periódicos de salud y cumplan con el calendario de vacunación obligatorio, ya que éstos son requisitos indispensables para cobrarla.” In <http://www.anses.gov.ar/destacados/asignacion-universal-por-hijo-1> consultato il 29/12/12.

concerti. La tragedia di Cromañon³² (30-12-2004) aveva difatti forzato molti locali a rinunciare alle esibizioni musicali per motivi di sicurezza. La strada ed i centri culturali continueranno, però, ad essere i principali luoghi di produzione di determinate *performance* artistiche indipendenti e *callejeras* come i gruppi di *candombe*, percussione africana e le *murga*, che continueranno ad aumentare di numero.

Come già segnalato nel capitolo precedente, dopo l'istituzione (2002) del regolamento e del concorso del carnevale, molti gruppi rimasero fuori (volontariamente e non) dal circuito ufficiale, dando vita ad un nutrito circuito indipendente, soprattutto nella provincia di Buenos Aires. Oltretutto, grazie al successo dei *talleres* di *murga* anche al di fuori di Buenos Aires, s'iniziarono a creare gruppi di questo genere in tutto il Paese.

Nuciforo continuerà così a giovare di questa situazione e ampliò notevolmente il suo catalogo. Sebbene non rivenderà *tamboriles* di *candombe*, inizierà a commerciare *djambé* e *derbakes* per adulti e per bambini, così come tutta una serie di strumenti ed accessori che andranno da chitarre elettriche e acustiche sino a amplificatori, porta-plettri, astucci per violini e charango³³. La relativa ripresa economica del Paese favorì anche i Nuciforo al punto che Adriana afferma: “*no damos abasto con el trabajo*” (int. cit.). Bisogna anche ricordare che anche tifoserie, sindacati, partiti politici e municipi continueranno a rifornirsi presso la loro fabbrica, ambiti nel quale il *bombo con platillo* sarà sempre più utilizzato e spesso sostituirà la grancassa sola (cfr. cap. 4).

Tabella 2³⁴

ANNO	CORSOS	MURGAS
2004	43	92
2006	32	100
2008	40	112

³² Il 30 dicembre del 2004 un incendio provocato da un razzo pirotecnico all'interno di una discoteca nel quartiere di Balvanera causò la ferita di più di mille e la morte di 194 giovani accorsi al concerto di una banda di rock locale. La sala era abilitata a contenere 1030 persone mentre quella faticosa notte ne erano presenti per lo meno 4500. Le uscite di sicurezza presentavano delle irregolarità come anche le porte principali e la possibilità di evacuare la discoteca fu limitata dalla gran numero di pubblico. Le conseguenze di questa tragedia furono molteplici, anche a livello politico. Tra le molteplici conseguenze del disastro ricordiamo che il sindaco della città fu destituito, i gestori del locale, vari funzionari pubblici e la stessa banda furono processati.

³³ Ricordo qui che, nel 2007 un figlio di Nuciforo aprirà un piccolo negozio di strumenti musicali (connesso con la fabbrica paterna) e si occuperà delle importazioni principalmente dalla Cina.

³⁴ Fonte: *Comisión del Carnaval de Buenos Aires*.

3.2 TECNICHE DI COSTRUZIONE DEL *BOMBO* DAL PASSATO AD OGGI

Le tecniche di costruzione dello strumento presso la famiglia Nuciforo sono andate cambiando nel corso del tempo, subendo negli ultimi anni delle trasformazioni nei processi di lavorazione ormai più rapidi ed economicamente più convenienti. Ciò è stato anche determinato dal processo socio-politico a cui si è fatto riferimento, il quale ha indotto ad un aumento esponenziale della richiesta da parte dei committenti e che ha causato una minor attenzione al risultato sonoro dello strumento, puntando più sulla quantità che sulla qualità.

3.2.1 Tecniche di costruzione fino agli anni '80

Secondo le informazioni fornitemi dallo stesso costruttore, il *bombo* iniziò a fabbricarsi su grande scala solamente a partire dal 1952, periodo che coincide con la seconda elezione del colonnello Perón . Per la costruzione del fusto si portò avanti per anni la tecnica detta del *molde*, (modello), abbandonata fra gli anni 1985 e 1990. Il procedimento di fabbricazione seguiva queste fasi:

- una lastra di legno dello spessore di 3 mm (di larghezza e lunghezza variabile) precedentemente tagliata a misura veniva piegata in forma circolare ed incollata alle estremità;

- in seguito la porzione ottenuta era inserita in un modello circolare di legno che presentava un'apertura anteriore richiudibile;

- applicate due strisce di rinforzo di 3 mm sui bordi interni della circonferenza del futuro strumento, la forma era tenuta in pressione e si attendevano i tempi d'essiccazione della colla (un giorno circa).

Le dimensioni dello strumento variavano secondo la richiesta e la grandezza della pelle a disposizione; nella maggior parte dei casi la larghezza oscillava intorno ai 20 cm ed il diametro ai 60-70 cm, mentre le *murga* utilizzavano strumenti di diametro maggiore (circa 80 cm).

I cerchi erano di uno spessore maggiore del corpo (intorno ai 7 mm) e venivano realizzati con lo stesso materiale; questi erano piegati a mano in forma circolare, immersi in acqua calda o/e esposti a fonti di calore e successivamente inseriti in una forma (stampo).

Dal 1963 in poi s'introdusse un macchinario cilindrico (vedi figura 2), che permise la torsione

del cerchio in modo notevolmente più rapido. Lo stesso è in uso attualmente. Questo consiste in un cilindro di metallo con diametro di un metro e uno spessore di circa 20 cm, appoggiato su una base che lo solleva di circa un metro dal suolo.

Sull'altezza del disco è saldata l'estremità di una striscia di ferro della stessa larghezza e dello spessore di 0,6 mm. Al centro del cilindro è fissata mediante un perno una leva mobile provvista di un manico perpendicolare alla stessa, situato al margine della circonferenza. Il manico, di forma cilindrica, ha la stessa larghezza del disco e possiede, sulla sua estremità inferiore, una guida: questa favorirà una perfetta aderenza della striscia di ferro al legno che verrà inserito tra la stessa ed il disco. Il legno, quindi, dopo essere stato bollito in acqua, assumerà una forma perfettamente circolare grazie al semplice movimento della leva che premerà in senso orario su di esso.

Come già detto, il legno utilizzato era il *guatambú*, scelto per facilità di lavorazione e sua resistenza; questo veniva importato dal Paraguay. Le pelli animali utilizzate, generalmente, erano di vitello o di capra adulta. Queste venivano conciate ed in seguito assestate su di un cerchio di legno. La pelle era applicata solo in un secondo momento al corpo dello strumento per poter così consentire una maggiore presa al cerchio esterno e la sua corretta tensione.

I sistemi di tensione erano due:

1. sistema di tiranti metallici;
2. sistema di corde.

Il primo metodo è sempre stato il più comune. Un egual numero di piastrine di ferro forate e terminanti con una forma adatta ad afferrare il cerchio, erano apposte alle estremità di 6/8 barre filettate e fissate con dei dadi metallici. Applicate queste barre lungo la circonferenza dello strumento a distanza regolare e stringendo i dadi si facilitava la tensione uniforme della pelle.

Il secondo metodo era impiegato solo su esplicita richiesta. Consisteva in far passare delle corde a zig-zag tra i due cerchi attraverso dei fori e in seguito regolare l'accordatura mediante il tiraggio della stessa corda di tensione (figura 3) o degli anelli di cuoio tra gli

incroci a V della corda (che creano la caratteristica Y) (figura 4). Nella maggior parte dei casi gli strumenti con quest'ultimo tipo di sistema erano destinati a bande militari³⁵.

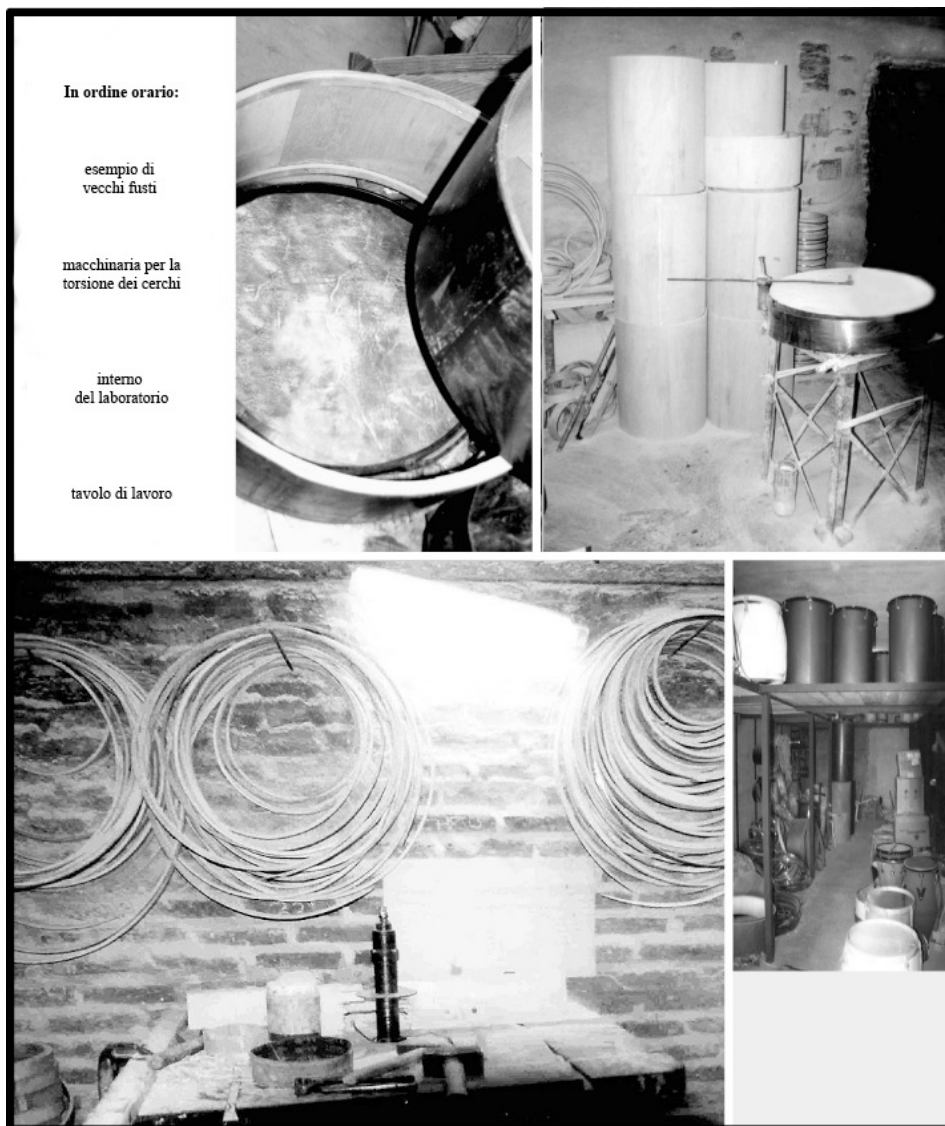


Figura 2.

Tra le foto in archivio si osservano anche strumenti che presentano un'ulteriore corda nel mezzo della V (figura 5).

³⁵ Nella figura 2 possiamo notare due grancasse che esemplificano entrambi i sistemi descritti.

Figura 3. Murga “Los Pegotes de Florida” (1950). Foto in Romero 2006:



Figura 4. Grancassa e piatti. Murga “Los Calaveras”, 1924. Foto in Romero 2006: 263.



Figura 5. Particolare di una grancassa e piatti utilizzata dalla *Agrupación Humorística Los Cabezones* (Archivio Vaggi).

3.2.2 Gli anni '80

Dagli anni '80 in poi le grancasse più utilizzate erano quelle dai 18 ai 26 pollici di diametro; gli strumenti di grandezza minore erano spesso riservati ai bambini. Si producevano anche

bombo di maggiori dimensioni, destinati, nella gran parte dei casi, alle comparse dei carnevali della provincia di Entre Ríos (come ad es. quelle del famoso carnevale di Gualeguaychú). La diffusione di fusti di misure uniformi dipese indubbiamente dall'avvento delle pelli sintetiche. Questa innovazione, assieme ad una serie di ulteriori fattori, fece in modo che alcune tecniche di costruzione cambiassero e si rivoluzionassero i processi di produzione. L'introduzione delle pelli sintetiche ridusse i tempi di fabbricazione, rendendo inutili fasi in precedenza fondamentali. Dalla catena di lavoro scomparvero, ad esempio, la fase di conciatura e assestamento delle pelli sui cerchi. L'uniformarsi delle misure degli strumenti velocizzò indubbiamente il lavoro, dando spazio ad una sorta di catena di montaggio. L'impiego delle membrane sintetiche fu quasi immediato, solo i gruppi di carnevale, almeno sino ai primi anni '90, erano restii al loro utilizzo. Alcuni suonatori di *murga* e di *comparsa*, infatti, preferivano restare "fedeli alla tradizione"³⁶, continuando ad utilizzare grancasse con misure intorno ai 26 pollici e con pelli animali. I giovani interpreti (e la maggior parte dei clienti) riconobbero in breve la reale praticità di queste pelli che:

- resistendo a qualunque condizione atmosferica evitavano i problemi di tensione³⁷;
- se danneggiate erano facili da sostituire anche senza ricorrere all'aiuto di un artigiano esperto;
- erano più facilmente reperibili;

I Nuciforo iniziarono pertanto in questi anni (1985-90) a costruire grancasse differenti: la morfologia stessa dello strumento cambierà grazie all'introduzione di una nuova tecnica che renderà gli strumenti più resistenti e solidi. Questa tecnica consisteva nell'adoperare, per la costruzione dei fusti, non più una sola lastra di legno da 3 mm, ma bensì due dallo spessore di 1,5 mm ognuna. Curvando le due strisce di legno e incollandole l'una all'interno dell'altra si andava a creare un bilanciamento di forze che resero inutili le strisce interne, essendo lo strumento più equilibrato (fig. 6). In questo modo non si fu più vincolati all'impiego delle forme in cui inserire gli strumenti: per evitare che questi si deformino si porranno dei cerchi di legno interni che saranno rimossi al momento dell'essiccazione della colla. La semplicità di questa tecnica rese possibile, oltretutto, la produzione di un maggior numero di strumenti nell'arco di

³⁶ È diffusa la convinzione tra gli interpreti di *murga* che i *bombo* con pelli animali "*sonaban mejor*".

³⁷ Questo è ancora più importante negli ultimi vent'anni giacché le *murgas* si esibiscono praticamente durante tutto l'anno mentre in passato questi gruppi si riunivano solamente durante i mesi estivi, ossia da gennaio fino alla fine del carnevale.

una giornata lavorativa, grazie anche al fatto che non ci fu più bisogno delle ingombranti (e limitate numericamente) forme usate in passato.

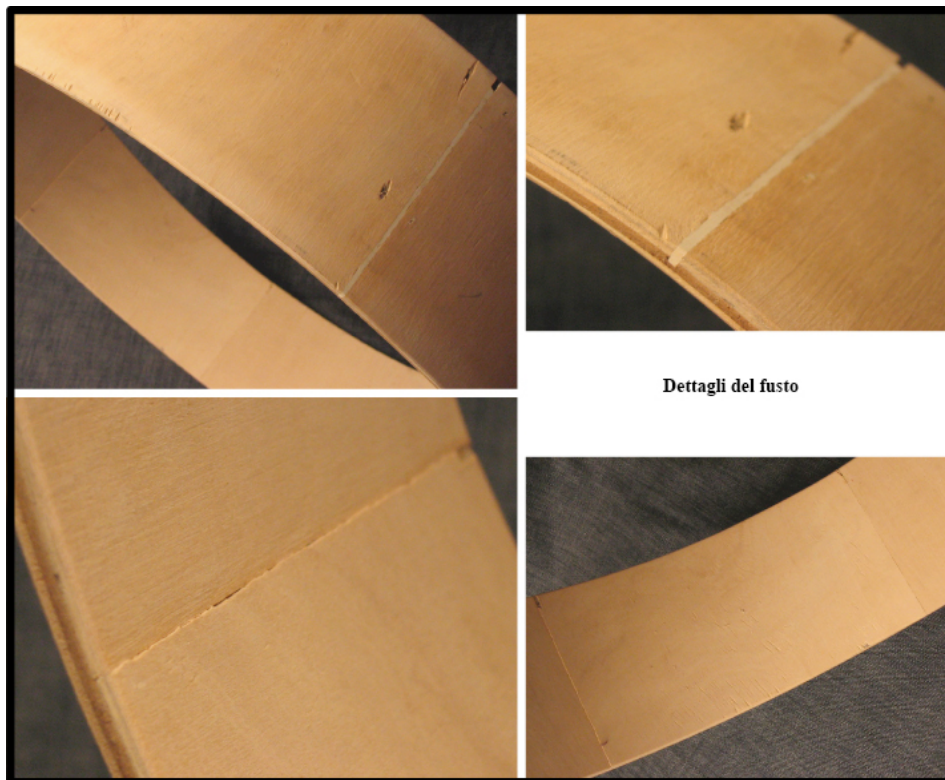


Figura 6

Il legno utilizzato per il fusto rimarrà in genere il *guatambú*, anche se ultimamente saranno impiegati anche *caubina* e il *cedrillo*. A.N. spiega in poche parole il motivo dell'uso di questi materiali:

El guatambú se usa menos porque viene muy duro y se rompen los cascos, más en los cascos chicos (...) caubina y cedrillo no tienen la misma calidad del guatambú, que duramás...a parte que es una madera linda, las otras maderas vienen manchadas. (Int. cit.)

Passo a questo punto alla descrizione delle varie fasi della realizzazione del *bombo* più diffuso nel mercato argentino, ossia quello da 24 pollici:

- due lastre di legno dello spessore di 15 mm vengono tagliate lungo una lunghezza di 160 cm. per 24,5 cm di larghezza;
- si prendono due paletti di legno di misura superiore ai 30 cm di lunghezza;
- su di essi si appoggia una prima lastra di legno di 160 cm;

- si cosparge interamente la lastra di legno di colla vinilica;
- vengono tagliate due lastre d'aggiunta di 29 x 24,5 cm;
- una è interamente cosparsa di colla, accostata come prolungamento della lastra più lunga e fissata con dei chiodini privi di punta ai due paletti insieme ad un'estremità della lastra da 160 cm. che sarà inchiodata all'altezza della sua metà ad un paletto;
- la seconda lastra da 160 cm sarà tagliata di 18 mm raggiungendo così la dimensione di 158,2 cm;
- questa sarà appoggiata e incollata alla metà della lunghezza delle due lastre fissate in precedenza;
- prese le due estremità risultanti si procederà alla torsione delle lastre in forma circolare, infilando la punta destra sotto il paletto di sostegno interno;
- a questo punto rimarrà uno spazio interno di 29 cm nel cui sarà applicata la lastra di misura uguale;
- per assicurarsi che mantenga una forma circolare s'inchiodano due cerchi di legno dello spessore di 6 mm all'interno del fusto che si rimuoveranno, insieme ai paletti di sostegno, dopo ventiquattro ore;
- dopo una carteggiatura generale, di solito, il fusto è dipinto d'azzurro con vernici sintetiche, utilizzando un compressore e una pistola a spruzzo.

Per la fabbricazione dei cerchi (fig. 7):

- si immergono in acqua bollente per un tempo variabile delle barre di legno lunghe 190 cm dello spessore di 7 mm, di 4 cm di larghezza, con le estremità limate una da un lato e l'altra da quello opposto;
- queste sono inserite in un macchinario che permette la loro perfetta torsione circolare (vedi fig. 2);
- le estremità sono unite, incollate e tenute sotto pressione da due legni a forma di becco infilati nel punto di congiunzione;
- i cerchi saranno pronti a distanza di un giorno, durante il quale si attende l'essiccazione della colla;
- i bordi esterni sono in seguito levigati e arrotondati mentre quelli interni rimangono retti.
- ventiquattro ore prima di essere montati sul fusto i cerchi sono dipinti con una vernice isolante trasparente.

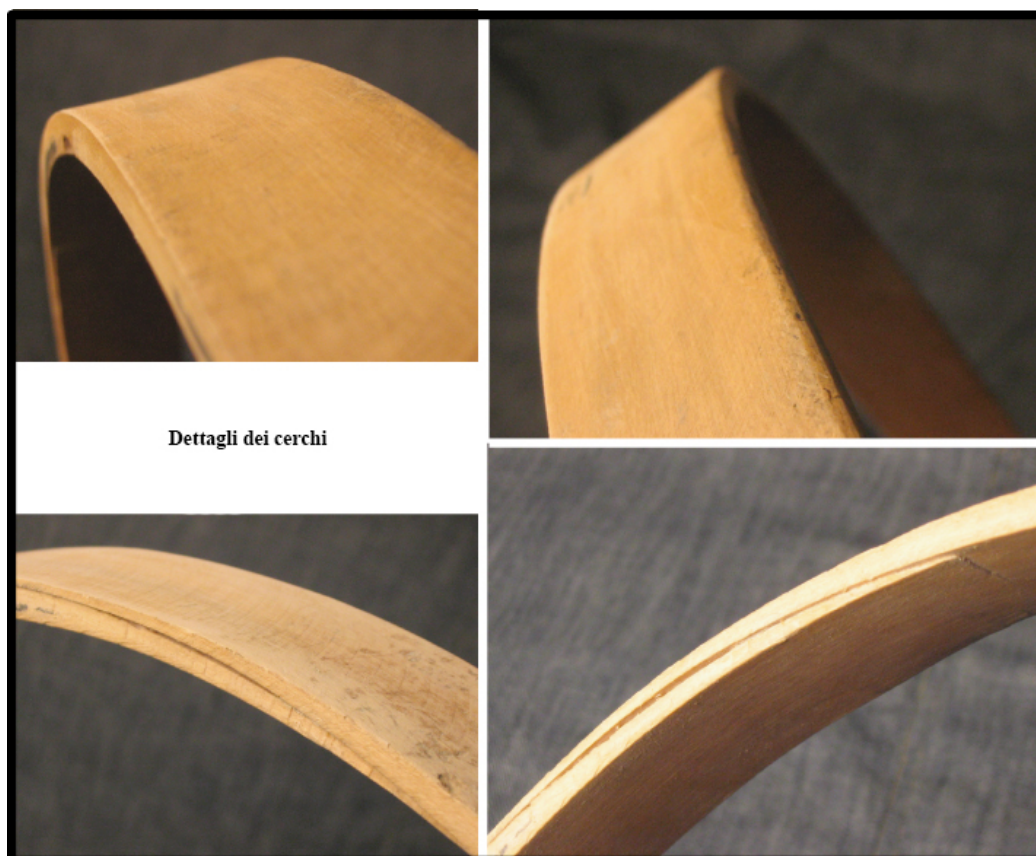
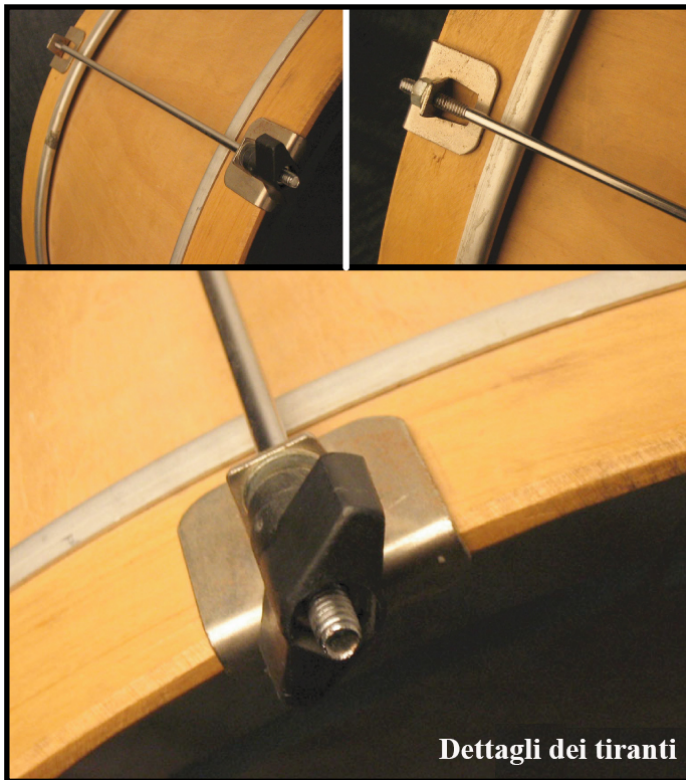


Figura 7

Per quanto riguarda i sistemi di tensione, si sperimentano tipi diversi di tiranti; questi si ordinano in grosse quantità ad un tornitore di metalli (Fig. 8). Cambiano, inoltre, i modelli del supporto del *platillo*, in conformità alle nuove tecniche esecutive o alle varie richieste, anche se, in genere, sarà il *bombista* a modificarlo secondo le proprie esigenze stilistiche.

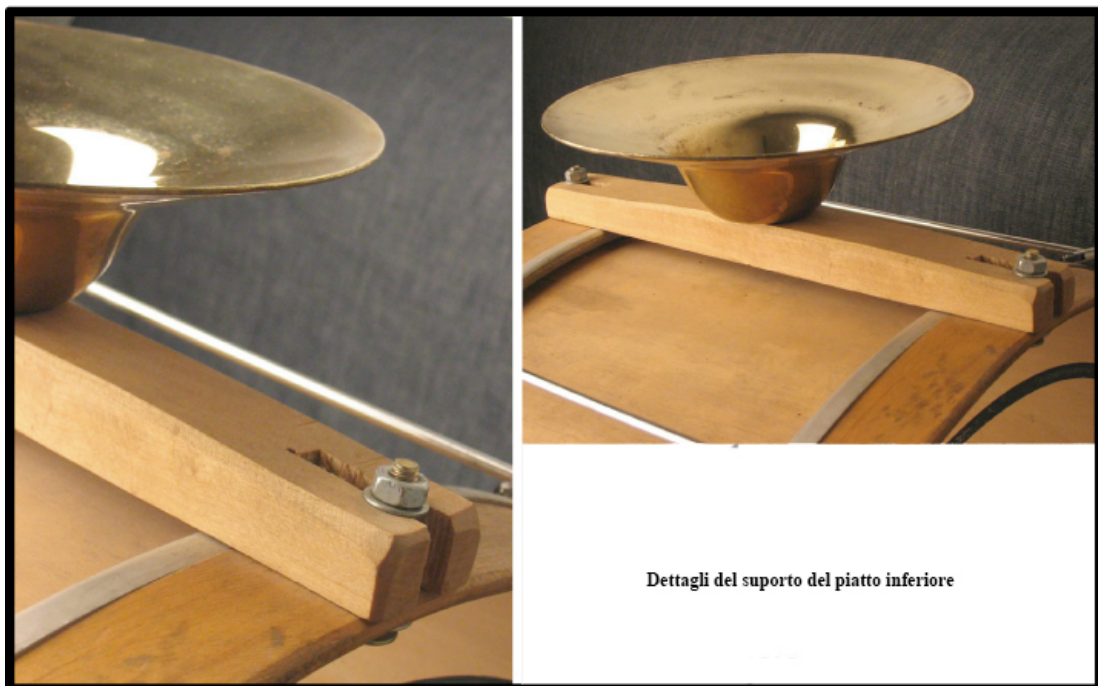
Questo supporto è una tavoletta dalla lunghezza variabile secondo la misura dello strumento al quale deve essere collocato e di una larghezza di 4 cm. Esso possiede delle fessure ad U nelle due estremità per permettere il suo fissaggio allo strumento. Il suo centro è dotato di una foratura nella quale sarà inserita la vite che sorreggerà il piatto fisso inferiore (fig. 9). Per far sì che il piatto rimanga più sollevato la parte superiore del supporto è arcuata e spesso la fabbrica fornisce anche la tipica molla che distanzierà maggiormente il piatto dallo strumento (fig. 10).

Un altro accessorio fondamentale prodotto nel laboratorio del Tigre, è il battente (*maza*): questo presenta un manico di legno di *guatambú* fabbricato in serie da un tornitore (come del resto anche il supporto del piatto) ed una punta composta da tre anelli di feltro incollati tra di loro. Questi vengono poi fissati all'estremità con una vite munita di rondella (Fig. 11).



Dettagli dei tiranti

Figura 8



Dettagli del supporto del piatto inferiore

Figura 9

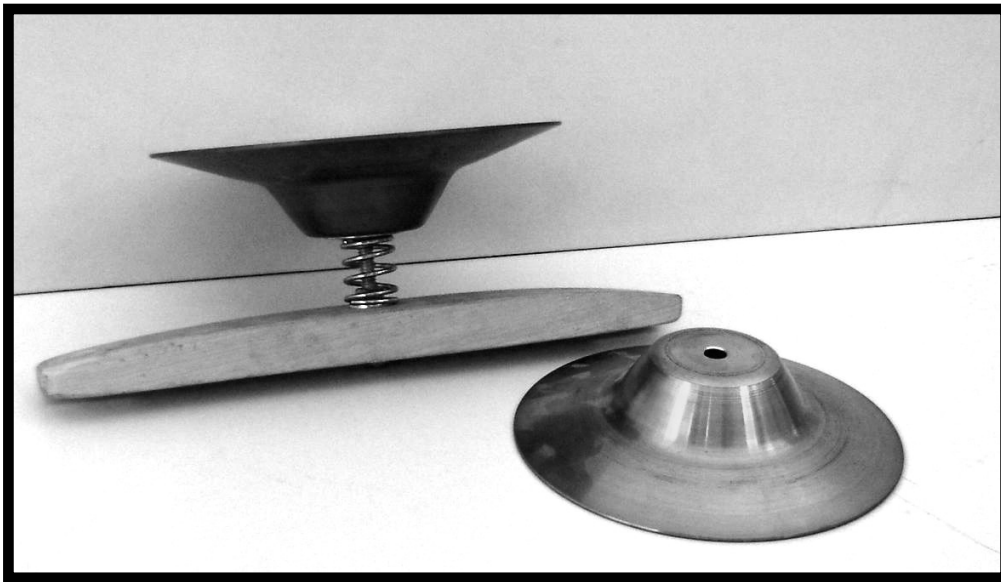


Figura 10



Figura 11

Come detto in precedenza, non si porrà molta attenzione al risultato sonoro ed estetico dello strumento; la carteggiatura e la verniciatura in genere saranno approssimative, il montaggio dei tiranti a volte impreciso. Le pelli assemblate ed i collanti sono di bassa qualità, la fase di accordatura inesistente. I bordi del fusto non verranno carteggiati o smussati e non si applicano dei fori ai fusti come accade nelle grancasse orchestrali. Ciò favorirà la formazione di note armoniche difficilmente controllabili al momento dell'accordatura.

Nuciforo non si è mai occupato di decorare in modo particolare i suoi strumenti, né di apporre alcun segno di fabbrica (logo, numero di serie ecc.). Solo negli ultimi 20 anni suole dipingere in vari colori i fusti lasciando all'acquirente la scelta della decorazione. Indubbiamente le tecniche di costruzione hanno subito dei repentini cambiamenti nell'arco di pochi anni, ciò però non deve indurre a credere che il livello di standardizzazione si sia già stabilizzato. Anno dopo anno si sperimentano, infatti, diversi tipi di tiranti, supporti, battenti, prestando

attenzione alle diverse richieste che pervengono costantemente e confermando l'essenza artigianale del laboratorio. Ricordo oltretutto che non di rado artigiani e gruppi di carnevale acquistano presso i Nuciforo grancasse non montate e senza le ultime rifiniture. I primi³⁸ perfezioneranno a loro gusto le parti degli strumenti e li rivenderanno decorati e completi di piatti, i secondi li adatteranno alle proprie esigenze particolari.

Luís: *Todo esto lo armamos nosotros* [rivolgendosi ai numerosi bombo accatastati su due mensole. Intorno al perimetro del locale, ci sono anche fusti non ancora non terminati]. *Por ejemplo el casco de bombo lo compramos así* [non finito] (...). *Hacemos, por ejemplo, este tipo de grampa que no es como la vieja grampa que es esta que sale afuera el tornillo, entonces siempre estás con el problema que cuando se toca un bombo con el otro se abujeréan los plásticos, entonces nosotros inventamos esta grampa y la mandamos a hacer a un herrero* (...). *Nos evitamos un montón de parches rotos con este estilo.* (Intervista a Luís Terlizzi direttore della *murga* “Los Cometas de Boedo” del 03/02/02).

3.3 DESCRIZIONE MORFOLOGICA DELLO STRUMENTO

La morfologia della grancassa utilizzata dalla seconda metà del XIX secolo fino ai giorni nostri dai gruppi musicali-umoristici nell'area rioplatense ha subito degli evidenti mutamenti. Dalla fine del 1800 a circa il 1940 le misure ed i modelli di *bombo* non erano fissi. Nelle immagini di archivio rinvenute incontriamo, infatti, strumenti di piccole dimensioni (tra i 14 e i 16 pollici, vedi immagine 12) somiglianti a quelli tutt'ora utilizzati dalle *chirigotas* e *murgas* del sud della Spagna, ma anche grancasse di circa 28 pollici di grandezza. A volte paiono essere strumenti improvvisati, con pelli animali e sistemi di tensioni con corde a “Y” o a “zig-zag”. Osservando le riproduzioni fotografiche degli strumenti più antichi notiamo che, principalmente dopo gli anni '30, i gruppi di carnevale scelsero di usare stabilmente grancasse di misure maggiori (circa 26-28 pollici). Già in questi anni appaiono le tipiche barre metalliche (fig. 13) che si ritrovano grossomodo al giorno d'oggi, ma i sistemi di tensione attraverso corde non scompariranno se non con l'avvento delle pelli sintetiche (o meno utilizzati).

³⁸ L'artigiano più conosciuto nell'ambiente delle *murga* è stato senza dubbio Teté Aguirre. I suoi strumenti sono composti sia da parti provenienti dalla fabbrica del Tigre che da altri laboratori. Come vedremo, sarà lui ad introdurre diverse innovazioni nei *bombo de murga*, soprattutto per quanto riguarda i piatti e la decorazione.



Figura 12. Murga “Los Brasileros”, San Vicente (Cordoba), 1948. Foto in *El Corsito* 44. L’immagine fa parte della Collezione Antonio Novello (Centro de Doc. Audiovisual. Departamento de Cine y TV Fac. de Filosofia y Humanidades, Cordoba).



Figura 13. Murga “Los Pegotes de Florida”, anni '30. In Romero 2006: 263.

Nel carnevale contemporaneo c'è grande uniformità tra le misure degli strumenti utilizzati. Anche se si utilizzano strumenti di varie dimensioni, il più diffuso è indubbiamente il *bombo* da 24 pollici, il quale passerò schematicamente a descrivere³⁹.

La larghezza standard del fusto è di 24,5 cm per una circonferenza di 189 cm e uno spessore di 3 mm. Questo è composto dall'unione di due lastre di *legno*: una (quella esterna) di 160 cm e l'altra di 158, 2 cm (quella interna). Queste sono incollate l'un l'altra con l'aggiunta di una fascia di 29 cm nella parte esterna ed un'altra di ugual misura su quella interna. I cerchi sono larghi 4 cm per una circonferenza di 195, 3 cm ed uno spessore di 7 mm. La larghezza totale dello strumento, compresi i cerchi, è di 31 cm. I tiranti sono otto, composti da barre di ferro da sei pollici, lisce quasi per tutta la loro lunghezza e dalle estremità filettate, più due piastrine di ferro forate. Non presenta fori sul corpo come le grancasse orchestrali o i *bombo* del nord del paese. Il supporto del piatto è piano dal lato inferiore ed arcuato da quello superiore. La sua lunghezza è pari alla larghezza complessiva del corpo+cerchi mentre la sua larghezza è di 3,5 cm. L'altezza varia tra le estremità ed il centro, essendo questo di misure leggermente maggiori (lati: 3 cm, centro 3,4). Presenta inoltre due fessure laterali per permettere il fissaggio sui cerchi mediante bulloni ed un foro centrale dove sarà passata una vite filettata che andrà ad arrestare il piatto. Il peso dello strumento senza il piatto e supporto è di kg 3.

3.4 I *platillos*, caratteristiche e morfologia.

I piatti usati sulle grancasse da *murga*, sono due. Uno, in genere di diametro maggiore dell'altro, è fissato al centro di un supporto applicato al corpo dello strumento. Il secondo rimane libero in una mano del *bombista*. Fino agli anni '30/'40 del secolo passato le *murga* argentine ed uruguayane montavano sul fusto del *bombo* dei piatti di dimensioni molto grandi, *charleston* di batteria o piatti a mano orchestrali. Non era strano trovare su strumenti improvvisati anche coperchi di pentole o pezzi di latta di varie forme. Al contrario del vicino Uruguay, tra le *murga* argentine la figura dell'interprete di piatti fu scomparendo nel corso del passato secolo. Alcuni anziani suonatori affidano questa scomparsa a cause prettamente economiche: una sola coppia di piatti di bronzo o alpaca dello spessore di 3 millimetri e di grosse dimensioni (20 pollici all'incirca), pare equivalesse al prezzo di due o tre grancasse.

³⁹ Lo strumento descritto è un modello proveniente dalla fabbrica dei Nuciforo.

Questa spesa divenne insostenibile e causò l'implementazione di piatti di misure inferiori e/o riciclati⁴⁰. Il fattore economico fu forse una delle cause del cambiamento degli organici strumentali. ma ad ogni modo, questo è difficile da stabilire. Quel che pare evidente è che in questo graduale processo di ridefinizione si affermerà un nuovo tipo di strumento composto in cui le due parti saranno inseparabili. Questo verrà utilizzato nell'accompagnamento di una danza chiamata *murga* all'interno del rito del carnevale urbano bonaerense. Fu poi nei cosiddetti *Centro Murga*⁴¹ che le grancasse e piatti suonate da un solo interprete subirono una fondamentale innovazione: il cambiamento della tecnica di impugnatura del piatto.



Figura 14. In senso antiorario: suonatore di bombo con platillo, decennio del 1920, foto in Puccia 1974: 107. Percussionisti della murga “*Los Calaveras*”, 1924, foto in Romero 2006: 263. Suonatore di *chirigota*, Cadiz, 2007, foto dell'autore.

⁴⁰ È comunque accertato che durante la seconda mondiale la produzione di piatti divenne difficoltosa a causa della scarsità di stagno e rame nel mercato per il blocco delle esportazioni rispettivamente dall'Indocina e il Cile.

⁴¹ Ricordo che il formato dei *Centro Murga* degli anni '40 ebbe man mano più fortuna rispetto a quello dei gruppi umoristici e delle grandi *comparsas* (Puccia, 1974) del passato. Queste ultime erano generalmente accompagnate da musicisti, professionisti o meno, che possedevano il proprio strumento. Il tipo di *murga* che si affermerà nei carnevali post-crisi del '30 sarà invece espressione del sotto-proletariato urbano e ricorderà sempre di più i gruppi di carnevale infantili d'inizio del XX secolo. L'accompagnamento strumentale fu sempre più raro ed in genere costituito da strumenti imitativi che non richiedevano particolari doti per la loro interpretazione.

Nelle immagini di archivio dei primi decenni del 1900 si osservano piatti montati direttamente sulla grancassa. Il piatto superiore si sosteneva verticalmente⁴², come tutt'ora si suole vedere in gran parte dell'Europa e nei vari paesi nei quali si utilizza uno strumento con caratteristiche simili (fig. 14).

Questa modalità di sorreggere il piatto non permette, però, l'esecuzione di pattern ritmici estremamente elaborati. Dagli anni '40 in poi il laccio di cuoio con il quale si sosteneva il piatto si ridurrà di dimensioni raggiungendo le proporzioni di un anello⁴³: i suonatori di *murga* inizieranno a sorreggere l'idiofono con un solo dito, tenendolo dunque sotto il proprio palmo. L'impugnatura "orizzontale" offrì il gran vantaggio di avere sotto controllo gran parte dello strumento e favorì sia i movimenti di mano che quelli di polso. Questa presa preparerà all'avvento di nuovi modelli di piatti di minori dimensioni e denoterà il nascere di tecniche esecutive differenti. A mio avviso, in un certo modo le frasi ritmiche del *bombo con platillo* moderno inizieranno a supplire la mancanza di altri strumenti, come ad esempio il tamburo a cordiera o sezioni melodiche.

Nei primi anni del passato secolo la posizione del piatto inferiore sul corpo della grancassa sembra fosse stata indifferente: poteva essere fissato al centro su di un supporto, o meno, come anche su uno dei due cerchi. Dopo gli anni '40 si tenderà a collocarlo verso il centro, non direttamente sullo strumento, ma su di un ponticello di legno assicurato ai cerchi. All'incirca dagli anni 1960 in poi si iniziò a frapporre una molla metallica (il già citato *resorte*) tra il piatto inferiore e il suo supporto (vedi fig. 10). Il loro impiego evita il contatto diretto tra il piatto inferiore ed il supporto, favorendo la propagazione degli armonici. Attualmente si utilizzano molle abbastanza rigide, spesso riciclate, come quelle dei pistoni di automobile. Quelle che i Nuciforo fornivano durante gli anni della ricerca erano generalmente poco spesse, cosa che non favoriva l'esecuzione all'indurre una fastidiosa ondulazione del piatto inferiore al percuotere la grancassa⁴⁴. A detta dei suonatori, montare un piatto rialzato da molla sarebbe più adatto alle *performance* esterne, giacché permetterebbe eseguire particolari tecniche esecutive ed, in unione a piatti di maggiore spessore, raggiungere un maggior volume. Al contrario, fissandolo direttamente al supporto (a volte separato da rondelle di gomma o feltro) faciliterebbe l'esecuzioni in spazi chiusi e comunque un maggiore

⁴² Ossia con la mano a pugno perpendicolare alla superficie superiore dell'idiofono.

⁴³ Per il laccio sono usate spesso stringhe di cuoio o fascette di materiali sintetici impiegati per persiane o zaini.

⁴⁴ In una *murga* della provincia di Buenos Aires, gli "*Elegantes de Manuel Alberti*" si è osservato l'uso di molle di un'altezza superiore alla norma e molto spesse, saldate su una piastra metallica fissate direttamente sul corpo della grancassa mediante delle viti esagonali.

controllo del suono. A livello simbolico, il *resorte* è divenuto anche distintivo di alcuni “tipi” di *murga* (in genere i cosiddetti *Centro Murga*) ed è largamente utilizzato nelle *murga-comparsa* della provincia di Buenos Aires.



Figura 15. Murga “*Los Curdelas de Saavedra*”, anni 1960. Autore sconosciuto, foto concessa dalla pagina Facebook della *murga*.

Seppure la sperimentazione sia continua ed eterogenea, a grandi linee si può affermare che tre siano i modelli di piatti più comuni tra i gruppi di carnevale; questi possiedono differenze acustiche ed esecutive sostanziali.

- *campana*;
- *playos* (o *chatos*);
- *sempiplayos*.

Queste denominazioni derivano dalla diversa ergonomia dei piatti: più campanati i primi, con una campanatura poco accentuata i secondi e con caratteristiche intermedie l’ultimo. Spesso i piatti del tipo *playo* e *sempiplayo* sono di spessore e diametro più elevato ma è difficile generalizzare, poichè ogni gruppo di *murga* o suonatore (soprattutto quello più veterano), sceglierà le caratteristiche del proprio *platillo* e lo adatterà a suo piacimento. Tutti i modelli non sono standardizzati ma possono variare di peso, diametro, grandezza della campana e profilo. Come suggerisce il percussionista Lautaro Escola:

La diferencia [entre los diversos modelos] varía entre el ángulo que forma el ala con la caja

(dará el timbre y la duración del sonido) y la superficie de contacto del ala del plato superior con la del inferior. También el “cajón” de resonancia que se genera al juntar los dos platos, el tamaño de ese espacio que se genera entre ambos será crucial para el resultado de sonidos. Todas estas características darán diferentes resultados a la hora de hacer los golpes abiertos, cerrados, campaneos y arrastres. Inclusive hay una gran diferencia al golpearlos con la madera del maso⁴⁵.



Figura 16. Foto dell'autore.

Per tutti vale oltretutto la stessa regola: il piatto superiore sarà sempre di dimensioni minori di quello inferiore⁴⁶. Detto questo, anche se è probabile che i due piatti abbiano campana e spessore uguali, è molto comune osservare differenze tra profili e campanature, fattori determinati da variabili che sarebbe interessante analizzare in uno studio posteriore.

Nel piatto “campana” l'angolo formato dalla campanatura con la linea della cassa di risonanza è generalmente intorno ai 45 gradi. L'inclinazione delle estremità è varia, la campana può essere di dimensioni diverse e può cambiare nella sua curvatura (vedi fig. 16).

⁴⁵ Il testo è estratto da una bozza di pubblicazione inviata dallo stesso Escola nel dicembre 2013. Con il suo permesso ho deciso di utilizzare i suoi appunti essendo accurati e provenendo da un suonatore con anni di esperienza e ricerca sullo strumento.

⁴⁶ Entrambe le loro dimensioni però potranno variare a seconda dei gusti delle *murga*.

Generalmente si tende a lasciare una parte piana (di circonferenza diversa) sulla cima della campana per permettere un fissaggio più comodo al supporto nel piatto inferiore e la collocazione del laccio nel piatto superiore. La campanatura quindi può essere più o meno marcata (fig.16 a) in entrambi e il piatto superiore sarà di misura poco minore di quello inferiore. Di solito quando si utilizza questo tipo di piatti, l'inferiore non è montato insieme alla tradizionale molla (cosa comune per i piatti *playos* o *semiplayos*) ma direttamente sul supporto protetto in genere da una rondella concava e una guarnizione felpata (fig. 16 c). Il modello *campana* fu introdotto nel mercato dal rinomato suonatore Tetè Aguirre verso il 1995 e si diffuse in breve tempo tra le *murga* più giovani. In seguito lo stesso Tetè iniziò a vendere coppie di piatti di diverse grandezze, caratterizzati da spessori maggiori ed una finitura brillante ottenuta da un trattamento di lucidatura con rulli di cotone (fig. 16b e 16d). Una delle maggiori caratteristiche di questo tipo di piatti è che la campanatura è ben marcata, a differenza dei piatti in fig. 16a e 16c⁴⁷. Il contatto tra i due loro avviene solo tra le parti esterne, cosa che favorisce l'esecuzione dei colpi staccati oltre che il controllo del piatto e del suo volume mediante varie posizioni della mano. Anche per questo motivo si preferisce questo modello per esecuzioni al chiuso o in studio di registrazione e si cerca di montarlo direttamente sul supporto in modo da poter gestire meglio i colpi chiusi ⁴⁸. Da non dimenticare comunque che esistono svariati tipi di piatti con caratteristiche simili al modello descritto. Nella provincia di Buenos Aires, ad esempio, si sono osservati dei piatti di dimensioni molto diverse.

I piatti del modello chiamato *playos* (o *chatos*, fig. 17) e *semiplayos* (fig. 18) posseggono un angolo formato dalla campanatura con la linea della cassa di risonanza maggiore di 45 gradi.

Los planos son repujados de una manera tal que pueden hacer aumentar esta graduación haciendo que el contacto entre alas sea una superficie considerable (...). Los platos playos forman un cierre plano entre alas, la superficie de contacto parte desde el borde de ellas hacia la caja. La duración de la vibración es menor, y el ruido sale más seco para el campaneó; tiene un vibrato muy controlable por su cierre, es un plato, por así decirlo "más discreto". El semiplayo, debido al repujado más pronunciado forma una curva hacia afuera en los bordes de las alas, como "abriéndose", entonces la superficie de contacto que definida por una zona interior comprendida entre el borde del ala y el comienzo de la curvatura de la

⁴⁷ La coppia di piatti in figura 14/c mostrano la particolarità di essere

⁴⁸ Si discuterà in forma dettagliata delle tecniche esecutive nel capitolo successivo.

caja, pero que no las incluye. Suele tener una duración menor de la vibración en cuanto al plato mismo, pero juntos los dos realizan vibratos poderosos y casi uno campaneando puede percibir una pequeña vibración constante a cada digitación que va haciendo, tiran sonidos más agudos y son especialmente dóciles para repiqueteos (campaneos) rápidos (Escola 2013).

Figura 17.



Figura 18.



Anche in questo caso non ci troviamo di fronte a dei piatti con misure standard: essi variano in dimensione di diametro, campana, curvatura, spessori. Nella maggior parte dei casi sono sollevati dal supporto mediante una molla. In genere sono utilizzati dai *Centro Murga* che si considerano fedeli alla “tradizione” e si esibiscono in formazioni di soli *bombo* o in unione con tamburi a cordiera. Ciò non rappresenta però una regola, dato che le scelte dei tipi di piatti di ogni gruppo sono determinate da fattori eterogenei⁴⁹. Tutte queste differenze dichiarano un’attenzione e una ricerca sonora estrema e cosciente da parte dei suonatori e dei direttori della *murga*. Solo ultimamente i gruppi di carnevale hanno iniziato a lavorare sulle diverse intonazioni della grancassa o su vari tipi di membrane, battenti, o modi di percuotere lo strumento. La ricerca sul campo ha dimostrato che sono sempre più il suono e lo stile esecutivo del piatto a marcare la differenza tra le varie orchestre percussive, soprattutto ad un livello *emic*, giacché per il pubblico esterno queste differenze risultano spesso impercettibili.

3.4.1 Tecniche di realizzazione

I piatti utilizzati dalle *murga* non sono facilmente reperibili nei punti vendita abituali come invece lo è il *bombo*. Spesso i modelli che si trovano nei negozi di musica o che rivende Nuciforo non soddisfano la richiesta dei suonatori, i quali ricorrono a rivenditori come Tetè o incaricano la loro fabbricazione ad un tornitore di fiducia. Il secondo è sicuramente il metodo più diffuso e conveniente, anche perché il committente potrà acquistare il materiale (in lastre intere e quindi a minor prezzo) e scegliere il modello conforme ai propri gusti. I tornitori, comunque, non sono specializzati nella costruzione di strumenti musicali ed offriranno la propria manodopera spesso a titolo d’amicizia. Questo è un dato non secondario, dato che ci pone di fronte ad un tipo di strumento che sarà sotto molti aspetti differente ai piatti utilizzati nella musica classica e popolare occidentale. I materiali stessi sono diversi: per la fabbricazione di un *ride* di batteria della UFIP⁵⁰ si utilizzerà, ad esempio, una lega composta

⁴⁹ Questa è una scelta spesso determinata dai vari fattori che contraddistinguono i processi di apprendimento e le storie di vita di ogni suonatore. Se, ad esempio, si inizia a suonare nella *murga* del proprio quartiere molto probabilmente si userà il *bombo con platillo* che appartiene al gruppo e si impareranno le tecniche ed i ritmi che si interpretano nello stesso. Spesso solo più tardi i suonatori decideranno che strumento usare, apprenderanno nuovi stili e sceglieranno un modello di piatto che corrisponda alle proprie esigenze.

⁵⁰ Unione Fabbricanti Italiani Piatti, principale azienda produttrice di piatti musicali in Italia.

da stagno, rame ed argento in percentuali predefinite⁵¹, mentre i *platillos* di *murga* saranno di un bronzo con una percentuale di lega difficilmente identificabile. Non essendo fabbricati da artigiani dedicati a quest'arte non subiranno dunque processi di fusione, tempratura e battitura né seguiranno tutte le fasi necessarie alla realizzazione di un tipo di piatto abitualmente in commercio⁵². Questa non è però una limitazione, ma probabilmente è quel che rende unico questo strumento. Nessun tipo di piatto per batteria o piatto a mano possiede difatti le caratteristiche fisiche e funzionali dei *platillos* di *murga*⁵³. Una delle più grandi differenze e, allo stesso tempo, una delle caratteristiche più importanti dei *platillos* sono le ridotte dimensioni e lo spessore uniforme⁵⁴, nella maggior parte dei casi superiore ai 2 mm. D'altro canto non potrebbe essere altrimenti: i piatti di grandi dimensioni (che solitamente sono quelli con maggior spessori) sarebbero inutilizzabili su una grancassa di *murga*, data la poca maneggevolezza. Strumenti di spessori non uniformi e minori ai 1.75 mm non resisterebbero poi alla percussione diretta e alla forza dei colpi⁵⁵. La necessità di piatti più pesanti è dettata anche dall'uso di questi strumenti. Come suggerisce Facchin (2000: 65-66): “se il piatto è leggero, risponde rapidamente, ma il suono si affievolisce con altrettanta rapidità. Se invece è pesante la risonanza emerge più lentamente, ma dura più a lungo”. Sono giustamente piatti con grande risonanza che si necessitano per la corretta riuscita delle *performance* delle *murga*, le quali si realizzano quasi sempre in spazi esterni.

Luís: *Compramos la planchuela de bronce para hacer platillos grandes, porque el platillo original que viene es éste* [mostra un secchio pieno di vecchi piattini di modesto spessore e

⁵¹ Lega chiamata “B20”, cioè 80 parti di rame unite a 20 parti di stagno. Vedi, tra gli altri, Facchin 2000: 67, Sachs1981 [1913]: 522. Ovviamente i vari fabbricanti custodiranno i propri segreti sulle percentuali di metalli e processi di fabbricazione.

⁵² I sistemi di fabbricazione per i piatti musicali sono diversi. In genere possono essere suddivisi in tre categorie: sistema “da lastra” (metodo usato in Europa ed Oriente), “fusione” (metodo americano) e per “fusione centrifugata” (metodo brevettato in Italia).

⁵³ Ad eccezione forse dei cosiddetti di alcuni tipi di piatti cinesi o di *bell cymbal* usati in vario modo ma raramente a percussione diretta, spesso ottenuti dal taglio dell'ala di uno strumento di dimensioni maggiori, proprio per utilizzare la parte più spessa del piatto ed ottenere un suono più simile ad una campana.

⁵⁴ La differenza tra i vari modelli di piatto ed il loro suono, come abbiamo previamente descritto, è data dai fattori di peso, diametro, grandezza della campana e del suo profilo. I piatti musicali, inoltre, hanno uno spessore che diminuisce dal centro verso i bordi.

⁵⁵ Generalmente i piatti musicali hanno la caratteristica di avere uno spessore degradante dal centro all'esterno (ottenuta o per fusione o imbutitura e lavorazione al tornio). La particolare tecnica dei *platillos* richiede degli strumenti molto resistenti, soprattutto nelle parti esterne, essendo percossi tra di loro con movimenti verticali, orizzontali e laterali; una terminazione troppo sottile causerebbe sicuramente la rottura del piatto superiore in breve tempo. Anche se di spessori spesso elevati non è comunque raro vedere dei piatti inferiori incrinati verso l'esterno, questo a causa della costante percussione subita. Ciò fa riflettere sull'energia ed il volume che si richiede nelle sfilate di carnevale, dandoci dei suggerimenti sulle peculiari tecniche esecutive del *bombo con platillo*.

molto campanati]. *De tanto uso se termina rompiendo, porque es fino, a parte. Entonces nosotros cambiamos ese estilo por este* [mostra i due modelli]. *Este bombo tiene otro tipo de sonido* [colpendo il proprio piatto *semiplayo* con il battente della grancassa] *¿Viste? Sigue sonando.* [Colpendo l'altro] *Este con campana no suena igual, ¿te das cuenta? Este es un platillo de dos milímetros y pico y este tiene un milímetro, exactamente la mitad! Entonces, bueno, ahí está el gran gran gasto que se ocasiona, comprando materiales distintos para que dure más y para que suene mejor.* (Intervista a Luís Terlizzi direttore della *murga* “*Los Cometas de Boedo*” del 03/02/02)

Il volume e la ricchezza di armonici rappresentano un elemento sonoro fondamentale nella danza e nella creazione di una sonorità aperta e vigorosa, in linea con l'essenza stessa di quest'arte popolare negli ultimi anni, dove viene esaltata la forza fisica e l'energia creata della massa umana. Esiste dunque una necessità reale di dover possedere dei piatti con un suono definito e con molta risonanza per poter raggiungere l'udito di tutto il gruppo senza perdere di intensità e chiarezza. Allo stesso tempo, una coppia di piatti con maggiore risonanza è necessaria a controbilanciare il suono della grancassa che spesso, in esibizioni all'aperto, è percossa senza risparmio di forze. Questi elementi si sposano con la volontà di amplificare, con le sonorità delle due componenti del *bombo de murga*, i passi di una danza energica, basata sul contrasto definito e bilanciato tra i passi a “*tierra*”⁵⁶ (segnati dalla parte inferiore del corpo), che seguono il battito regolare della grancassa, ed i passi “*en el aire*”⁵⁷ (interpretati con tutto il corpo con una tensione verso l'alto), marcati o preparati dai *platillos*⁵⁸.

Un'altra differenza fondamentale tra i piatti di *murga porteña* e i piatti a mano (o i piatti doppi di batteria come il *charleston*) è che nei *platillos* il piatto superiore è spesso di dimensioni minori di quello inferiore. Come visto, oltretutto, questi possono anche avere forme di campana diversa tra di essi, caratteristica insolita in altre tipologie di piatti.

⁵⁶ Lett. “a terra”. La scansione regolare del tempo è caratteristica di questa danza. Il battito della grancassa è accentuato dai passi dei ballerini e marca il cammino della sfilata danzante verso il palco.

⁵⁷ Lett. “in aria”. Questi passi sono caratterizzati da salti e/o dallo slancio del corpo verso l'alto, spesso con movimenti di braccia esagerati. In genere non si interpretano in sfilata o solo in alcuni suoi momenti, a seconda del gruppo. Sono infatti passi che si effettuano sul posto e rallentano l'avanzamento del gruppo.

⁵⁸ Come si descriverà nel prossimo capitolo, i movimenti che marcano la *tierra*, ossia il battito regolare della grancassa sulla minima, possono anche realizzarsi in aria con salti aerobici. In generale però, durante la sfilata i piedi seguiranno il suono della grancassa. La relazione tra suono di membrana / corpo in tensione verso il basso, suono di piatti/corpo in tensione verso l'alto è particolarmente evidente durante l'interpretazione del ritmo di *rumba*. Qui il piatto libero nella mano del suonatore viene usato non per percuotere la pelle del *bombo*. Durante questa parte della *performance* i ballerini eseguiranno passi molto marcati, spesso con il corpo basso, le ginocchia inclinate, senza eseguire salti. Solitamente l'intermezzo strumentale di *rumba* prepara all'esplosione di un ritmo (la *matanza* o *bomba*) nel quale i piatti faranno da protagonisti. La danza cambierà nettamente di intensità ed i salti e i movimenti della parte alta del corpo si accentueranno.

Passerò a questo punto a descrivere le tecniche di costruzione di questi particolari idiofoni, indagine condotta nel maggio del 2002 presso il laboratorio del signor Juan Rojas.

All'epoca il Rojas aveva sessantasette anni ed era tornitore da più di quaranta. Il quartiere dove egli svolgeva la sua attività era quello di Parque Patricios, nella zona sud-est della Capitale. Gran parte della sua produzione era destinata all'impresa italiana Zanussi, mentre negli ultimi anni le richieste di lavoro gli pervenivano da privati o da altre imprese. Spesso varie *murga*, sia del suo quartiere che di altri, gli commissionavano anche dei piatti per bombo⁵⁹. Il signor Rojas è infatti stato un punto di riferimento per i *bombistas* della capitale argentina, grazie anche alla sua disponibilità nel preparare le matrici fatto non comune. Il committente in genere, infatti, porterà con sé un modello di riferimento da cui l'artigiano forgerà una matrice da montare sul suo macchinario (se diversa da quelle che lui già possiede), operazione più complessa rispetto alla sola tornitura. Nella maggior parte dei casi, come già accennato, il committente s'incaricherà anche di fornire al fabbricante le piastre di bronzo blande dello spessore che preferisce. Le fasi di scelta di materiali, misure e disegno dei piatti, dunque, non sono curate dal tornitore ma dall'acquirente.

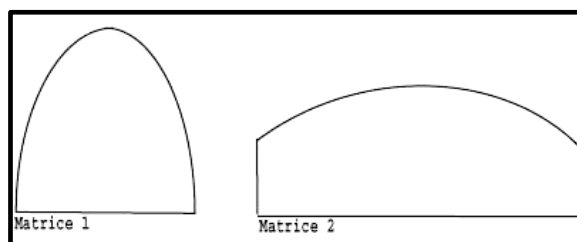
Luís Terlizzi: *Yo compro la plancha grande, de una plancha salen ocho juegos, o sea diez y seis platos. Cada vez que compro tengo que comprar dos planchas...hasta la provincia llevamos el material, llevamos la muestra del platillo que queremos y nos hace el platillo de la medida que nosotros queremos y del estilo que nosotros queremos...* (Intervista a Luís Terlizzi direttore della *murga* "Los Cometas de Boedo" del 03/02/02).

Per seguire tutte le tappe della lavorazione dei piatti ne ordinai personalmente due coppie, dopo aver recuperato informazioni sul luogo dove acquistare il materiale, di che tipo avrebbe dovuto essere, il suo spessore. Grazie alle indicazioni di Marcelo Fucchi, direttore della *murga* "Los Verdes de Monserrat", acquistai una lastra di bronzo duttile di cm. 50 x 50 dello spessore di 2 millimetri con l'intenzione di riprodurre due coppie di piatti della forma che la sua *murga* utilizzava. Il signor Rojas era già in possesso della matrice giacché non era la prima volta che costruiva piatti di quel modello, impiegato anche dalla *murga* del suo quartiere. Per la realizzazione dei piatti, l'artigiano utilizzò principalmente due macchinari: uno adoperato per centrare e tagliare la piastra di bronzo ed un tornio per metallo. Il primo faciliterà il taglio e donerà perfetta circolarità alle piastre; con il secondo si darà la profondità

⁵⁹ È da lui, ad esempio, che si fornivano tra gli altri "Los Atrevidos por Costumbre", *murga* storica del quartiere di Palermo.

di campanatura desiderata alla piastra di bronzo. Per ottenere dunque le due coppie richieste, il sig. Rojas rifilò quattro quadrati dalla lastra di bronzo, di cui due di cm. 19 x 19 e due di cm. 21 x 21. Dopo aver calcolato un raggio di cm. 8,75 per i primi due e di cm. 10 per gli altri, centrò i quadrati uno per volta sul macchinario e recise con precisione gli angoli, dando così alla piastra una forma circolare. Quest'ultima, fu fissata sul tornio sul quale in precedenza l'artigiano aveva inserito una prima matrice. Una volta acceso il macchinario, Rojas procedette a lubrificare la piastra man mano che si approssimava alla matrice. Raggiunto il contatto iniziò a spingere con forza la piastra con un'asta di ferro (*a pulmón*, come diceva egli stesso), facendo pressione su di essa fin che non si sarà sagomata una campana della stessa forma della matrice (figura 19). Terminato il primo processo di imbutitura a freddo montò un'altra matrice arcuata per modellare il resto del piatto. Al termine del lavoro diede una lieve smussata ai bordi dei piatti e, per renderli più brillanti, li cosparses con una pasta abrasiva sulla loro superficie. Questo modello è relativamente di semplice realizzazione, la campanatura è varia di poco tra i due piatti così come le dimensioni dei diametri (19,6 cm il piatto inferiore, 18,6 cm quello superiore). Ad alcuni tornitori sarà richiesta un'ulteriore fase di lucidatura che appianerà leggermente i solchi tonali della superficie dello strumento, donandogli più brillantezza, cosa che il Rojas non faceva⁶⁰, mentre non si è rilevato che si esegua in altri laboratori una fase di battitura a mano e la calibrazione degli strumenti.

Figura 19



3.5 LA DECORAZIONE DELLO STRUMENTO: FILETEADO, ADESIVI E COLORE COME DISTINTIVO DI IDENTITÀ

La decorazione dello strumento è, come la tecnica di costruzione, andata mutando nel corso degli anni. Non è realizzata nel laboratorio dei Nuciforo, ma da diverse persone secondo i casi

⁶⁰ Nella lavorazione dei piatti musicali si dà molta importanza alle diverse profondità e distanza dei solchi tonali, cosa che per i piatti di *murga* non sembra essere presa in considerazione.

specifici ed i contesti di utilizzo. Nella maggior parte dei casi, tra le *murga*, sono proprio gli stessi suonatori e/o componenti dei gruppi ad impegnarsi in questo compito. La ricerca ha dimostrato che la maggior parte di *murga* nell'ultimo ventennio puntano ad avere strumenti con ornamenti e colori simili. Ciò sarà un forte segno di riconoscimento tra i vari gruppi e, tra le altre cose, darà grande compattezza visuale alla propria formazione.



Figura 20. Suonatori del Centro Murga "Los Graciosos de Mataderos", anni 1980. Foto concessa da Sofia Marcela Ponfil.



Figura 21. Tino Avalos della murga "Los Curdelas de Saavedra", anni 1970. Foto concessa dalla web della murga.

Figura 22. Centro Murga "Los Ambiciosos de Palermo". Decennio del 1950, in *El Corsito* n.1, 1995.





Figura 23. Centro Murga “Los Bohemios de Palermo”, 1952. Immagine in *El Corsito* n. 7, 1996.

Figura 24. Centro Murga “Los Pegotes de Florida”, 1953. Immagine nella pagina Facebook della murga, <https://www.facebook.com/Lospegotesdeflorida1924?fref=ts> autore sconosciuto



Gli elementi di distinzione si cercheranno anche attraverso la personalizzazione globale dello strumento: la sostituzione di alcune parti fornite dal costruttore, l’uso di determinate pelli, diversi supporti per il piatto, modelli di *plattillos* ecc. Queste sono scelte maturate da parte dei direttori che, nel corso degli anni, denoteranno il consolidamento di un’ identità estetica.

È difficile fare un *excursus* dettagliato sui cambiamenti degli stili di decorativi delle grancasse nel corso del tempo. A grandi linee, dalle foto dei *Centro Murga* degli anni ’40 in poi, si evince che era comune decorare a mano le pelli dello strumento. Su di esse si poteva dipingere il nome del gruppo, il numero di anni di presenza nel carnevale, o un’immagine carnevalesca e/o

rappresentativa del gruppo (fig. 23). Il fusto poteva anche avere delle decorazioni geometriche (fig. 24) o essere adornato con vari oggetti (fig. 22), come trofei vinti nel carnevale passato.

Su alcuni strumenti fotografati negli anni settanta si notano scritte con il nome del *bombista* (fig. 20) o di propaganda commerciale. Prima degli anni '80 e '90 notiamo poi che non sempre gli strumenti dello stesso gruppo erano di colori uguali tra di loro. Allo stesso modo potevano anche non avere i colori della *murga* di appartenenza.

A partire dagli anni '80 -'90 sarà innanzitutto la colorazione a rappresentare un primo ornamento del *bombo*. Questa consuetudine si manterrà fino al presente, aggiungendosi ad altre tecniche decorative, in costante variazione. La dinamicità della pratica *murguera* degli ultimi anni si manifesta infatti anche nei cambiamenti delle modalità di caratterizzare gli strumenti e l'estetica globale del gruppo.

All'inizio della mia ricerca (2001-2002) era pratica diffusa dipingere i fusti ed i cerchi con i colori della propria *murga*. Questi potevano essere cambiati mediante l'applicazione di rivestimenti sintetici come, ad esempio, la formica. I gruppi di recente formazione spesso acquistavano gli strumenti dal Nuciforo e sceglievano tra i colori che la fabbrica forniva. Col passare del tempo, però, se la *murga* continuerà ad esistere, questi strumenti si sarebbero personalizzati. Era poi molto comune apporre sul corpo della grancassa delle guarnizioni fatte di carta adesiva riflettente (chiamate *stickers*, fig. 25 e 26). La carta adesiva veniva tagliata in forme o applicata lungo l'intero corpo del bombo, rendendolo più appariscente. Questa poteva essere incollata anche lungo i cerchi, sul supporto del piatto, sulle pelli e (se queste erano trasparenti) nella parte interna del fusto. Tra le forme più ricorrenti si trovavano: stelle, soli, cerchi, farfalle, cuori, uccelli, coccinelle. L'uso di adesivi era frequente anche per apporre sullo strumento il nome della compagnia⁶¹.

Tale soluzione decorativa fu introdotta dal veterano *bombista* Tetè Aguirre, il quale, oltre ai suoi famosi piatti a campana, vendeva *bombo* completi, estremamente rifiniti, già decorati con *stickers* o dipinti di un colore uniforme, spesso nero o rosso (fig. 26). Gli *stickers* ebbero successo per vari anni, probabilmente anche perché la loro lucentezza si coniugava bene con l'estetica dei costumi e gli ornamenti indossati dai componenti delle *murga*: vestiti di raso, toppe (*apliques*) di strass, brillantina. Anche se ancora utilizzati, avevano però perso popolarità già nel 2008. Una delle *murga* che continuò a usarli gli furono "Los Cometas de

⁶¹ Quando era il gruppo a decorare con adesivi questi si sceglievano e ritagliavano in relazione a colori, simboli e al nome della *murga*.

Boedo”⁶². Nel carnevale del 2002 i cerchi ed il supporto del piatto dei propri *bombo* erano di color rosso, il rivestimento del fusto di formica (rossa o bianca) decorato con *stickers* color argento, oro, rosso o bianco.

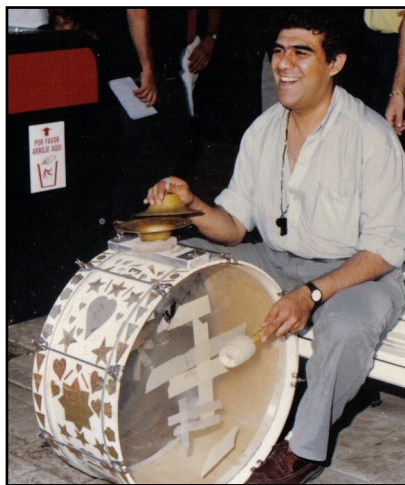


Figura 25. Grancassa decorata con *stickers*. Nella foto, Coco Romero, 1998. Foto concessa dallo stesso Romero, autore sconosciuto.

Figura 26.



Questi raffiguravano stelle, comete, farfalle, rombi, tondi, maschere, teste di toro, soli, triangoli, cuori. I cerchi erano decorati per lo più con adesivi con motivi geometrici e le pelli erano per la maggior parte di color bianco. Le grancasse che invece montavano pelli trasparenti venivano dipinte di rosso al loro interno. Le meccaniche, come i supporti del piatto, erano realizzate da loro; anche le molle venivano cromate. La personalizzazione dei *bombo* diveniva dunque frutto di una ricerca cosciente di un ideale estetico, oltre che sonoro e pratico.

⁶² Questi si dichiarano “la più antica *murga*” di Buenos Aires, essendo stata fondata nel quartiere di Boedo, nel 1959. La sua storia non è però stata continua. Pur essendo stata in attività negli anni 1970 cessò di esibirsi nel carnevale pochi anni dopo e fu riattivata da Luis Terlizzi e da ragazzi del quartiere solo nel 1996. I suoi colori sono il rosso ed il bianco. Si caratterizza generalmente per la ricerca di eleganza nel ballo e nei costumi, uno stile molto marziale nei ritmi di sfilata, un forte attaccamento alla “tradizione” ed al proprio quartiere (per approfondimenti vedi cap. 5). Più del ottanta per cento delle percussioni è occupato dal *bombo con platillo*. Raramente s’inserisce un *zurdo* nella batteria ritmica mentre dagli anni settanta in poi vennero inclusi alcuni rullanti tuttavia in uso. Tutti gli strumenti della banda erano conservati in un piccolo locale di proprietà della famiglia di uno dei direttori, il sig. Luis Terlizzi (deceduto nel 2013). In questo luogo i *bombo* si modificavano, decoravano, riparavano.

Luis: *Todo esto lo armamos nosotros (...) compramos la formica y lo forramos y después le ponemos stickers, o sea...es un material, son unos rollos de stickers que se compran por metro, que lo utilizamos para decorar ...Compramos la planchuela de bronce para hacer platillos grandes (...), hasta la provincia llevamos el material, llevamos la muestra del platillo que queremos y nos hace el platillo de la medida que nosotros queremos y del estilo que nosotros queremos, y después, bueno, le ponemos el resorte; nosotros se lo cromamos, para que quede más lindo, vistoso, ¿no?* (Intervista a Luis Terlizzi direttore della *murga* “Los Cometas de Boedo” del 03/02/02).

Sino al '96, la stessa *murga* però non utilizzava ancora gli adesivi e montava dei piatti diversi da quelli che avrebbe usato in seguito (cfr. fig. 27 e 28) La tendenza a ridefinire costantemente la propria identità estetica si rispecchierà anche in altri aspetti visuali del gruppo. A differenza degli anni '90, negli ultimi carnevali è aumentata la cura nel riempire il proprio costume con *apliques* di strass cuciti a mano. Il *traje* deve assolutamente brillare, incluso il cilindro.

Questa ricerca di un'eleganza burlesca, ostentosa, appariscente, non è solo prerogativa dei *Cometas* ma è tipica del carnevale *porteño* in genere: in questi giorni di festa il *murguero* ha la possibilità di essere protagonista, apparire nel corso con il suo vestito impeccabile, adornato dopo molti sforzi nell'arco di un intero anno, e sfuggire, almeno illusoriamente, alla realtà del quotidiano. Anche gli strumenti della banda si dovranno uniformare all'estetica della *murga*. Gli *apliques* ricordano gli adesivi brillanti sui *bombo*, 'vestiti' anch'essi con gli stessi colori dei ballerini.

*...Si el tiempo te condena
plantate en este curso
de levita y de galera
mirame simplemente
brillando entre la gente
encendiendo una quimera....
("Los Cometas de Boedo")*

Si evidenzia perciò una volontà di creare un'immagine omogenea del gruppo che rinforzano aspetti che vanno oltre la mera decorazione. I colori del gruppo appartengono spesso anche al

proprio club sportivo rionale e, rappresentando il quartiere, saranno protetti⁶³, cantati e indossati con orgoglio. Nei “Cometas”, oltretutto, tutti gli elementi visuali della *performance* appuntano all’ordine, alla cura, come si addice alla “*murga mas vieja de Buenos Aires*⁶⁴”. Nel corso degli anni l’eleganza è divenuta una delle caratteristiche principali del gruppo. Tale peculiarità è rimarcata sia dai discorsi dei suoi direttori che dalle opinioni che gli altri gruppi hanno di essa. Le *murga* dello stesso quartiere rivendicheranno quest’aspetto come ‘tipico’ di Boedo e lo includendolo come uno degli elementi di maggior distinzione dalle formazioni delle altre parti della città.



Figura 27. “Los Cometas de Boedo” (1982).



Figura 28. “Los Cometas de Boedo” (2005).

Altre *murga* porteranno i loro colori sugli strumenti in modo diverso. Non apporranno solo adesivi, vernici o rivestimenti monocromatici ma anche coperture felpate di diversi tipi.

⁶³ Le dispute per i colori rappresentativi delle *murga* era molto comune, soprattutto quando si iniziarono a formarsene nuove alla fine degli anni '90. Ci fu infatti la compresenza nello stesso quartiere di più gruppi i quali non volevano rinunciare ad indossare i colori rappresentativi del proprio club sportivo. Alcuni di essi oltretutto rivendicheranno i colori ed il nome di *murga* rimaste inattive per anni. Molte saranno infatti riportate in vita da vecchi integranti o gente del quartiere intenzionata a rivalersi del prestigio che esse avevano in passato.

⁶⁴ Questo ordine si manifesta anche nella rigida organizzazione del gruppo, nel modo di occupare lo spazio durante la *performance*, nella danza femminile e nella ritmica marziale delle percussioni. Cfr. cap. 5.

Questo è il caso dei “*Pasión Quemera*” del quartiere di Parque Patricios⁶⁵. Questa *murga* formata nel 1994 si distingue per indossare il bianco, il rosso ed il carminio (colore che dovettero aggiungere dopo una disputa con i “*Cometas de Boedo*”). Il bianco ed il rosso si scelsero perché propri del club di calcio rionale. Il nome per la passione verso il quartiere, dove passato si bruciavano i rifiuti della urbe.

*Yo soy de un barrio muy reo
mi cuna es Parque Patricios
la murga creció en sus calles
y un año nuevo marcó su inicio
(...) Señores llegó esta murga
Pasión Quemera vive otra vez,
Siguiendo la voz de Momo
que en carnavales la vio nacer
Bailando y dejando el alma
el rojo y blanco cubrió su piel
(Canzone Baldosa floja, “Pasión Quemera”)*

I *bombo* di questa *murga* sono ricoperti con tele confezionate su misura, rosse e con una linea di rombi bianchi nel mezzo. La copertura agisce anche da protezione rendendo più comoda l’esecuzione al *bombista*. I cerchi e l’interno del fusto sono bianchi.

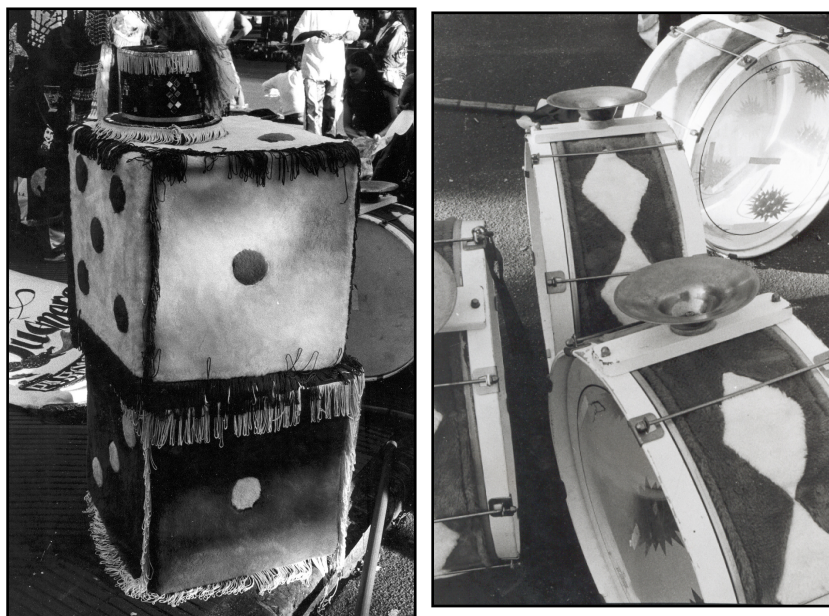


Figure 29 e 30. Bombos e oggetti decorativi. *Murga “Pasión Quemera”*.
Foto S. Roa (2002).

⁶⁵ Per maggiori informazioni su questa *murga* cfr. Canale 2002 e 2006.

Le membrane della maggior parte degli strumenti sono trasparenti, le quali lasciano intravedere gli adesivi luccicanti a forma di sole posti a distanza regolare l'uno dall'altro all'interno del fusto. Nelle meccaniche di tiraggio, dadi a testa arrotondata sostituiscono quelli originali e con gli stessi vengono anche fissati i supporti del piatto. Non viene usata la tipica molla tra il supporto e il piatto (del tipo fabbricato dal sig. Tetè Aguirre) ma questo viene fissato direttamente sul supporto di legno di fabbricazione propria.

Se i “*Cometas*” lasciano dei margini di differenziazione nell'adornare i propri strumenti i “*quemeros*” tipizzano un modello estetico e lo ripetono per tutti. Il richiamo della decorazione dei *bombo* dei “*Pasión Quemera*”, poi, non è rivolto ai vestiti dei ballerini o dei musicisti; con la stessa tecnica si ricoprono invece gli elementi decorativi mobili (una stella e due grandi dadi, fig. 29). Questo tipo di oggetti era più comune trovarli nelle *murga* di metà secolo. Attualmente, difatti, sono più diffusi ombrelli e le bandiere, oggetti usati anch'essi da questa *murga* e molto comuni tra le tifoserie sportive (fig. 33). L'uso di oggetti simbolici recuperati dal passato e l'utilizzo di soli *bombo* diviene un'ulteriore dichiarazione di “fedeltà” ad una ideale “tradizione”.

La decorazione con tela felpata è mantenuta sin ora da questa *murga* e si diffuse anche tra altri gruppi di carnevale. Ultimamente grande successo ha riscosso la pittura del *bombo* con immagini e frasi nello stile del *fileteado porteño*. Probabilmente questa pratica comunica l'intenzione dei nuovi protagonisti della tradizione di volersi avvicinare all'arte popolare porteña per antonomasia, oltre che alla poetica ed all'estetica del tango⁶⁶. L'estetica *tanguera* si esplicita anche nei ritratti del busto di Carlos Gardel o l'incisione di frasi di vecchi tanghi sui *bombo*. Ultimamente comuni sono anche le immagini legate all'ambito del rock e del mondo giovanile (fig. 31). In un momento in cui il *bombo con platillo* è sempre più utilizzato in ambiti diversi da quello del carnevale, il *fileteado* marca un'importante differenza estetica con i *bombo* non suonati nelle *murga*, come ad esempio quelli delle tifoserie (fig. 34). Qui saranno decorati con colori, adesive e scritte, ma raramente con disegni così complessi. Il *fileteado* è dunque divenuto prerogativa del mondo *murguero*, il quale paga artisti specializzati per decorare al meglio il corpo dei propri strumenti. Ciò che si evince da una osservazione generale delle decorazioni delle *murga* è che attraverso la scelta di un determinato modello estetico che ognuna propone si manifesta un modo di autorappresentarsi, e a volte, il ‘tipo’ preciso di *murga* a cui si fa riferimento. Questo, naturalmente, non si esterna

⁶⁶ Questa tecnica pittorica presuppone molta perizia, per questo spesso si paga un artista per realizzare la decorazione.

solo attraverso la decorazione degli strumenti. Anche con il vestiario, le scenografie, le coreografie, i testi delle canzoni, i *murgueros* ci indicano chi sono, cosa rappresentano, a che cosa aspirano. Già con uno sguardo generale verso una formazione in silenzio, un osservatore attento potrebbe cogliere molte informazioni su di essa, come ad esempio:

- 1- il tipo di messaggio che vuole lanciare al pubblico;
- 2- la sua provenienza;
- 3- la sua organizzazione;
- 4- qualcosa sulle sue tecniche esecutive.

Naturalmente con il tempo tutto ciò andrà a delineare un'identità ben definita, frutto della propria storia personale ed unica, pur all'interno di un genere comune.



Figura 31, 32 e 33. Bombos della murga "Los Angeles del Valle" (in <http://www.fotolog.com/pintobombos/60030789/>), stendardo (in <http://www.fotolog.com/pintobombos/60030789/>) e ombrelli areografati (in <http://delapeluca.blogspot.com.au/2011/02/banderas-murgas-angeles-del-valle-abasto.html>. Siti consultati il 20/01/10).



Figura 34. Bombos della tifoseria del Boca Junior. Autore sconosciuto su <http://www.delirioxeneize.com.ar/la12/fotos-la12/bombos.jpg>, consultato il 22/01/10)

CONCLUSIONI

In questo capitolo ho voluto fornire una panoramica sullo strumento come oggetto sonoro, descrivendo la sua morfologia ed i processi relativi alla sua fabbricazione e decorazione. Da un lato ho analizzato il *modus operandi* della fabbricazione del *bombo* ed il suo inserimento nei processi socio economici del paese; da un altro ho osservato i cambiamenti nel tempo dei vari modelli di grancassa e di piatti ed il processo di fabbricazione di entrambi. Ho trovato rilevante poi osservare come la principale impresa produttrice di grancasse, quella della famiglia Nuciforo, abbia saputo affrontare i vari momenti di crisi economica. Essa ha infatti continuato ad ampliare il proprio mercato, divenendo la principale fornitrice di strumenti musicali a basso costo della regione, sia al dettaglio che al maggiore. Ciò ovviamente ha influenzato la metodologia di produzione della fabbrica, che, pur mantenendo un'essenza artigianale, ha dovuto adattare i suoi processi alle richieste del mercato. Allo stesso tempo politiche culturali urbane come il *Programa Cultural Barrios*, l'aumento del numero di gruppi di carnevale della città grazie ai vari *talleres* di percussioni e di *murga* nei centri culturali e la crescita delle strutture scolastiche pubbliche, favorirono la diffusione dello strumentario prodotto dai Nuciforo. Queste variabili (insieme ad altre qui non considerate) hanno favorito l'affermazione delle percussioni in generale e del *bombo con platillo* in particolare. Ai fini di questa ricerca questi dati sono salienti per la comprensione delle dinamiche di affermazione dello strumento analizzato.

Ho poi evidenziato le differenze tra i modelli di piatti attualmente in uso tra i gruppi di carnevale di Buenos Aires. Essi possono variare in peso, diametro, grandezza della campana e del profilo oltre alla misura relativa tra il piatto superiore e l'inferiore. Diversi possono essere anche i criteri di lucidatura o le forme di montaggio del piatto inferiore. L'insieme di queste variabili, denota un'elevata attenzione al risultato sonoro e rappresenta un chiaro messaggio di adesione ad un modello di *murga* a cui far riferimento (o da cui distanziarsi). La scelta di un tipo di *platillos* comunica, infatti, non solo una preferenza estetica e sonora, ma diviene parte di un processo discorsivo che comprende l'identità territoriale, di gruppo e personale. Obiettivi simili sono perseguiti dalla decorazione degli strumenti, sulla cui "pelle" si imprime i segni esteriori della propria forma di vivere il genere popolare.

Nel capitolo a seguire si considereranno i diversi contesti di uso dello strumento ed alcune dinamiche di interazione tra di essi.

CONCLUSIONES

En este capítulo he ofrecido una visión sobre el instrumento como objeto sonoro, describiendo su morfología, los procesos de fabricación y sus técnicas de decoración. Por una parte he analizado el *modus operandi* de la construcción del bombo y su papel en los procesos socioeconómicos del país; por otra, he observado los cambios en el tiempo de los modelos de bombo y de platillos y los procesos de fabricación de ambos. He encontrado relevante observar cómo la principal empresa productora de bombos, la de la familia Nuciforo, ha afrontado los diversos períodos de crisis económica. Dicha familia, en efecto, ha seguido ampliando su mercado, convirtiéndose en la mayor proveedora de instrumentos musicales de bajo coste de la ciudad, tanto al detalle como al por mayor. Esto obviamente ha afectado a la metodología de producción de la fábrica, la cual, aun manteniendo una esencia artesanal, ha debido adaptar sus procesos de construcción a las exigencias del mercado. Al mismo tiempo, algunas políticas culturales urbanas como el Programa Cultural Barrios, el aumento del número de compañías de carnaval gracias a los talleres de percusión y de *murga* en los centros culturales y el crecimiento de las estructuras escolares públicas, favorecieron la difusión de los instrumentos producidos por los Nuciforo. Estas variables (entre otras aquí no consideradas) han contribuido a la afirmación de las percusiones en general y del bombo con platillo en particular. Estas variables (entre otras aquí no consideradas) han contribuido a la afirmación de las percusiones en general y del bombo con platillo en particular. En esta investigación estos datos son sugestivos y contribuyen a la comprensión de las dinámicas de afirmación del instrumento analizado. Sucesivamente he puesto en evidencia las diferencias entre los modelos de platillos actualmente en uso entre los grupos de carnaval de Buenos Aires. Éstos pueden variar en las diferencias de medidas entre ambos platillos, en el peso, diámetro y dimensiones de la campana y del perfil. Varios pueden ser los criterios de pulido o las formas de sujetar el platillo inferior. La conjunción de estas variables denota una elevada atención al resultado sonoro y representa un claro mensaje de afiliación a un modelo de *murga* al cual referirse (o del cual diferenciarse). Objetivos similares son perseguidos en la decoración de los instrumentos, sobre cuya “piel” se imprimen los signos exteriores de la propia forma de vivir el género popular. En el capítulo sucesivo se consideraran los diversos ámbitos de uso del instrumento y algunas de sus dinámicas de interacción.

CAPITOLO 4

CONTESTI DI UTILIZZO E SIMBOLOGIA

INTRODUZIONE

La centralità assoluta raggiunta oggi dal *bombo de murga* in specifici rituali urbani, praticati in alcuni settori della società bonaerense, è il frutto del singolare percorso dello strumento all'interno della storia della città e degli accadimenti socio-politici degli ultimi cento anni. Se alla fine del '800 la grancassa e piatti nel carnevale di origine europea era soltanto uno strumento burlesco usato dalle *murgas*, *comparsas* e *agrupaciones humorísticas* di Buenos Aires, col passare del tempo e con i mutamenti sociali che la città ha vissuto, si è assistito all'affermazione del *bombo con platillo*, strumento americano che si definisce nei *Centro Murga* del carnevale porteño. Esso sarà un "soggetto" sonoro iconico e protagonista in tutti gli spazi nei quali sarà impiegato.

Anche se diversi, oggi, sono i suoi contesti d'utilizzo, noteremo però che questi saranno spesso collegati tra loro. Lo ritroveremo, infatti, connesso ad ambiti di militanza (politica o calcistica)¹ ed alla festa del carnevale; spazi fortemente interdipendenti, tant'è che non è raro rinvenire gli stessi esecutori sia allo stadio che in strada, per manifestazioni politiche o carnevalesche. Sarà forse per questo che le tecniche esecutive, le poetiche ad esso collegate, o l'accettazione dello strumento risentiranno della convivenza tra i differenti campi d'utilizzo. In questo capitolo si discuterà allora del protagonismo che ha assunto lo strumento nella città, approfondendo le dinamiche che lo hanno convertito in un soggetto sonoro generatore di reazioni spesso conflittuali nell'ambito della società porteña.

INTRODUCCIÓN

La centralidad absoluta alcanzada hoy por el bombo de murga en específicos ritos urbanos, practicados en algunos ámbitos de la sociedad bonaerense, es el fruto del recorrido singular del instrumento en la historia de la ciudad y sus cambios socio-políticos de los últimos cien años.

¹ Con il termine militanza s'intende l'attività continuata di un gruppo di persone che si riuniscono per affinità di vario tipo - calcistiche, politiche, eccetera - e rispondono a codici identificativi predefiniti.

Si al final del siglo XIX el bombo y platillo de origen europeo era sólo un instrumento burlesco usado por las distintas murgas, comparsas y agrupaciones humorísticas de Buenos Aires, con el paso del tiempo se asistió a la afirmación del *bombo con platillo*, instrumento americano que se define en los Centros Murga del carnaval porteño. Este se convertirá en un “sujeto” sonoro, icónico y protagonista en todos los espacios en los que se ejecutará.

Si bien hoy son diversos sus contextos de uso, notaremos que éstos estarán a menudo interconectados. Lo encontramos, en efecto, relacionado con ámbitos de militancia (política o futbolística) y con las fiestas del carnaval; no es raro, por ejemplo, hallar los mismos intérpretes tanto en el estadio como en la calle, en manifestaciones políticas o carnavalescas. Será probablemente por esto que las técnicas de ejecución, las poéticas que se crean a su alrededor o la valoración del instrumento reflejarán la convivencia entre los diversos espacios de uso. En este capítulo, en definitiva, se discutirá sobre el protagonismo que ha asumido el bombo con platillo en la ciudad, analizando las dinámicas que lo han convertido en un sujeto sonoro capaz de estimular reacciones conflictivas en la sociedad porteña

4.1 BOMBOS DE BUENOS AIRES²

A la hora de analizar los diversos ámbitos de uso del bombo con platillo en la capital argentina es importante considerar como éste ha tenido que compartir territorios comunes con el bombo solo, con el cual ha sido a menudo comparado en los ámbitos lingüístico y semiótico. Es por esto que considero importante analizar cómo y dónde ambos han participado en la vida social de la ciudad, llegando a ser considerados como dos caras de la misma moneda.

La investigación de campo ha sugerido que la capacidad de distinguir entre bombo y bombo con platillos varía según grupos sociales y competencias: quienes no comparten (o no conocen) las dinámicas culturales de sus intérpretes o las prácticas en las cuales éstos son un elemento catalizador, pueden reaccionar de forma conflictiva a su sonido, percibiéndolo a veces como molesto o amusical. La misma reacción puede generarse si no se reconocen los códigos musicales de los instrumentos, ya que, como apunta Varela (1991), la escucha diferenciada entre los distintos receptores puede ser en general filtrada por una experiencia

² Ricordo che paragrafi 4.1, 4.1.1 e 4.1.2 saranno redatti in spagnolo per aderire alle richieste del regolamento del Dottorato Internazionale. Parte del paragrafo 4.1 comprende riflessioni pubblicate in Rossano 2014.

vivida y mediada por el propio cuerpo.

Listeners acquired habits of assimilating sensory experience to musical systems affect them viscerally, and lived bodies are fashioned by patterns of acting in relation to music at the same time that they are responsive to sonic textures. (Shayna Silverstein 2010: 783).

Una audición que no estimula una reacción corpórea y, por ende, una comprensión, puede depender también de un desconocimiento de los códigos de su lenguaje musical y reglas, llevando a identificar instrumentos que pueden parecer similares pero que son, entre otras cosas, acústica y morfológicamente diferentes. Es verdad que la palabra bombo puede definir (también para los *insiders*) tanto el instrumento doble usado por las murgas como los bombos chatos presentes en otros ámbitos urbanos. No es raro además que a la palabra se le agreguen otros términos modificadores (directos o indirectos) que detallen su contexto de uso, su técnica de ejecución o su significado político: bombo *de marcha*, bombo *con manguera*, bombo *peronista*. También en estos casos, las diversas significaciones pasan por asociaciones heterogéneas, variables en el tiempo y en función de los distintos grupos sociales. Pero es más probable que para los *insiders* estos modificadores lingüísticos remitan a un bombo que no comprende los idiófonos mientras que para los *outsiders* lo hacen a un indiferenciado bombo chato de grandes dimensiones, con o sin platos.

Lo que me parece más interesante señalar es que los que conocen las funciones y comparten los códigos corporales, musicales y/o extra musicales de las murgas reconocerán también las diferencias entre los dos instrumentos y nunca lo confundirán. Lo contrario sucederá con los que no participan corporalmente en las prácticas asociadas a ellos, considerándolos a menudo intercambiables: confundir los dos instrumentos puede llevar a igualar sus espacios sonoros, los cuerpos que lo disfrutan, alimentando la creación de generalizaciones, a veces denigratorias.

La diversas percepciones acústicas de los dos instrumentos se asocia también a las diferentes maneras en las cuales los cuerpos ciudadanos intervienen colectivamente en el espacio público, “con-movidos” o no por sus sonoridades. La respuesta corporal además, varía sensiblemente según los ámbitos y las ocasiones en los cuales se los utiliza. De manera particular, entre las agrupaciones de carnaval, la presencia o no del bombo con platillo es determinante, ya que sólo a través de su acompañamiento se puede realizar la danza de la murga. En efecto, como se verá en este capítulo, los platillos, son fundamentales para el correcto funcionamiento de las performances murgueras ya que, entre otras cosas:

- Marcan las frases rítmicas principales y características de cada agrupación. Estas frases serán respetadas por los otros instrumentos (si están presentes).
- A menudo su morfología diferencia estilística, visualmente y a un nivel identitario las distintas murgas de la ciudad.
- Su uso correcto define los niveles de competencia de los bombistas.
- Balancean acústicamente las frecuencias del membranófono.
- Conceden variedad rítmica al discurso musical de los grupos de percusiones, dejando gran espacio a la improvisación individual.
- El diálogo rítmico parche/platillos, platillo sobre parche, parche/aro/ platillos, produce los cortes y ritmos fundamentales para la ejecución de pasos específicos, marcando tiempos e intenciones de los movimientos de los cuerpos, el acompañamiento del canto y en general la subdivisión temporal de las performances en todos sus momentos.

El bombo solo podrá entrar en las baterías de percusión de estos grupos, pero nunca podrá sustituir al bombo con platillo, ya que los idiófonos son un elemento central en las prácticas corporales y en el discurso musical e identitario del género. Fuera de las prácticas de las murgas, su intercambiabilidad será posible y a un nivel simbólico el uso de los platillos marcará la asociación con lo festivo.

La confusión perceptiva entre los dos instrumentos puede pasar también a través de las asociaciones simbólicas que se han procesado alrededor de quiénes han sido los grupos que los han utilizado, en ámbitos que se han pensado como exclusivos de éstos. Si bien a veces ambos han ocupado los mismos espacios (reales o imaginados) o han sido interpretados por las mismas personas, los códigos en los diversos contextos de uso son muy diferentes, así como las técnicas de ejecución, funciones, competencias de los intérpretes, tipos de instrumentos etc.

A continuación propondré algunas hipótesis relativas a los modos en que los distintos ámbitos de uso (las murgas, las manifestaciones políticas - en especial modo las peronistas - y las

hinchadas³ de fútbol), han elegido al bombo (con o sin platos) como elemento icónico y pilar de sus performances, creando procesos variables de significación en los cuales los diferentes instrumentos serán sujetos a constantes interpretaciones por los diferentes usuarios (pasivos o activos).

4.1.1 Bombo y política

A mi juicio, fue durante los procesos de transformación de la sociedad urbana de la época del primer gobierno de Perón cuando se introdujo sistemáticamente el bombo sin platillos en los actos políticos. A raíz de esto probablemente empezó un proceso que produjo un significativo cambio en la percepción *etic* del instrumento en la sociedad argentina. Esta percepción persistió durante un largo período de la historia argentina, a tal punto que todavía se reconoce al bombo (incluso con platillo) como un instrumento en fuerte relación con la reivindicación política, principalmente de matriz peronista.

Los eventos del 17 y 18 de octubre del 1945 marcaron un antes y un después en la vida sociopolítica del país⁴, creando la base para la inserción de sonidos, estéticas y músicas pertenecientes al carnaval en el futuro sistema simbólico peronista (James 1984). Luego de aquellos días en los que el bombo entró en el discurso político del Coronel, acompañando los eventos de masa y convirtiéndose en símbolo sonoro del peronismo y el apoyo de la clase obrera al gobierno. Los relatos míticos en torno a la aparición del instrumento en las marchas

³ Como recuerda Castro Lozano (2010: 133) “La palabra hincha se utilizó por primera vez en América Latina en Prudencio Miguel Reyes, quien se encargaba de inflar o hinchar los balones, con la fuerza de su pulmón, para el equipo Club Nacional de Football de Montevideo, Uruguay. Cuando este equipo competía, Reyes lo animaba con palabras de aliento, desde los límites del terreno de juego. Al parecer desde ese momento se llama hincha a aquel que acompaña y alienta a un conjunto deportivo, especialmente de fútbol. El hincha es un seguidor de un equipo, aunque también lo puede ser de un jugador, él se caracteriza por la efervescencia con la cual atiende las actividades de su conjunto y hace lo necesario para que este se entere de que está presente y le apoya, es decir, se hace visible ante los demás.” La hinchada es un grupo organizado de hinchas de un equipo deportivo. En una entrevista en el periódico *La Nación* el sociólogo Pablo Alabarces (2007) describe muy claramente sus diversas facetas: “La hinchada tiene tres componentes: un núcleo muy duro, que es la barra; uno más amplio, al que llamamos la militancia, y un núcleo más periférico: los hinchas comunes (...) Las relaciones entre estos tres sectores son complejas. Los hinchas militantes son capaces de participar en hechos de violencia, pero no de volver eso una mercancía. La diferencia con los barrabravas es que ese aguante [apoyo físico que incluye actos de violencia, cfr. nota 52] ellos lo venden y obtienen dinero. La barra participa de un sistema corrupto. Como todos los dirigentes deportivos, e incluso los jugadores, hacen pingües negocios con la televisión, los pases, los contratos; la barra lo que dice es: nosotros ponemos pasión, ponemos color y cuando hace falta también ponemos aguante, a cambio queremos una parte del negocio.”

⁴ Cfr., entre otros, Luna 1975, Ciria 1983, Torre 1990.

que reclamaron el regreso de Perón son varios⁵; uno de estos proviene da Eduardo Perez, viejo protagonista de la tradición murguera, el cual establece un origen no individual, sino mediado por la murga.

El bombo de Perón sale el dieciocho de octubre, no el diecisiete de octubre, sino el dieciocho de octubre de 1945. Es el primer bombo que sale a la calle. Y yo lo digo directo ¿por qué? Porque nosotros sacábamos la murga de Cerviño y Malabia, y de ahí sale el bombo. El bombo no tenía platillo' puesto, no tenía platillo', estaba sólo el bombo, el bombo y la maza (...). Bueno, el asunto es que me lo puse yo, y salimo'. Dos cuadras, y arriba del tranvía 63, arriba del techo iba. Cerviño y Acevedo en aquel entonces, hoy Cerviño y República de la India, la reja del Zoológico, y yo viajaba arriba del techo. Y Perón...y yo vivía un carnaval. Si era un carnaval, una cosa apoteótica, agarraba el bombo, así, y todo el mundo a seguirlo. Lo único que había delante del bombo eran banderas, las banderas argentinas. (Entrevista en Marangoni 1998).

El relato de Nariz corrobora lo que James (1987) discute en torno al componente carnavalesco presente en las marchas de estos días. Este autor, luego de un análisis profundizado sobre el movimiento obrero del momento evidencia la 'iconoclastia laica' de las manifestaciones multitudinarias de aquellos días: la transgresión a los símbolos de lo autoritario asume la forma de la burla, de un carnaval colorido y semi-serio⁶.

La mayoría de los hombres que desfiló en las diversas columnas por la calles lo hacía en mangas de camisa. Vióse a hombres vestidos de gauchos y a mujeres de paisanas, (...) muchachos que transformaron las avenidas y plazas en pistas de patinaje, y hombres y mujeres vestidos estrafalariamente, portando retratos de Perón, con flores y escarapelas prendidas en sus ropas, y afiches y carteles. Hombres a caballo y jóvenes en bicicleta, ostentando vestimentas chillonas, cantaban estribillos y prorrumpían en gritos⁷.

Una protesta irreconocible que contradecía el ideal de marcha solemne, o del 'noble trabajador', que los partidos de la izquierda clásica tenía. Esta 'horda animalesca' pobre y sucia con semblanzas de murga que irrumpía en el corazón de Buenos Aires, no podía

⁵ Cfr. Galasso 2005.

⁶ En aquellas marchas fueron atacados los lugares emblemáticos del poder opresivo como la universidad y los órganos de prensa.

⁷ *La Capital*, 19 de Octubre del 1945, cit. en James 1987: 454

pertenecer al mundo económico y productivo de la capital⁸. María Rosa Oliver, intelectual de izquierda y colaboradora de la revista *Sur* (tradicionalmente antiperonista) recordaba en sus memorias:

No sólo por los bombos, platillos, triángulos y otros improvisados instrumentos de percusión [esa gente] me recuerda las murgas de carnaval, sino también por su indumentaria: parecen disfrazados de menesterosos. Me pregunto de qué suburbio alejado provienen esos hombres y mujeres casi harapientos, muchos de ellos con vinchas que, como a los indios de los malones, les ciñen la frente y casi todos desgredados. ¿O será que el día gris y pesado o una urgente convocatoria, les ha impedido a estos trabajadores tomarse el tiempo de salir a la calle bien entrazados o bien peinados, como es su costumbre ¿ O habrán surgido de ámbitos cuya existencia yo desconozco ⁹(Oliver 1981: 343).

Si en las palabras de Naríz aquel evento se convierte en un sueño hecho realidad (vivir “un apoteótico Carnaval”), para la Oliver fue una invasión imprevista e incomprensible de gente

⁸ La presencia de obreros y murgas de la provincia de Buenos Aires en aquellas marchas está documentada. La mayoría de éstos venían de Berisso y Ensenada, importantes centros industriales en la época. Señalo aquí una entrevista al señor Clidas, trabajador de la carne en Berisso: “Juan Clidas es un pionero de la manifestación argentina. Hizo sonar bombos y tambores en Berisso y en La Plata. Arrancó por las calles Trieste, Génova, en un campito al lado del río y adentro del barrio, cuando le daban al parche con los ‘pibes’ de la murga “Los Martilleros” y la gente sola se reunía y salía a la Montevideo, chocaba con la policía, iba y venía, en los pañuelos agua de zanja para los gases.(...) Juan trabajaba de cuchillo en la matanza del Swift y vivía en la orilla del río. Se dispuso a consumir un ritual que ya había funcionado en la zona. El 12 de octubre festejó sus 20 años y preparó los bombos, desarmados después del carnaval. “Nos llevó más de 10 horas, porque teníamos 17 bombos y 25 tambores”. Y salió de casa, con los pibes de la murga. “Te voy a decir, yo vivía enfrente de los bomberos, cruzando el río, calle Génova, de ahí salimos y nos juntamos en un campito y empezamos a tocar en media hora el bombo y ya se juntaba gente, salíamos a la Montevideo y la gente se venía sola atrás de nosotros”. El 12 de octubre no salimos porque era mi cumpleaños. Salimos de acá de Berisso el 13 de octubre y llegamos a la comisaría, calle Guayaquil, y nos para la policía, entonces fuimos todos para la Nueva York y después vinimos para acá”. La calle cosmopolita “era una jauja, era un corso”. Se juntaron con otros barrios, anduvieron por el centro. “Y qué se yo, esas cosas que tiene acá, qué se yo, ¿y vamos para La Plata? y vamos para La Plata, y la gente te seguía, venía atrás de nosotros. Ya venía la gente del sindicato adelante”. Era el día: “Exploó todo, fue algo impresionante”. Unos iban con armas, los pibes con ramas y palos. Los de Villa San Carlos no escondían las pistolas: “Fuimos a La Plata a pie, con todo’ lo’ instrumento”. Caminando, ¿eh? Salimos de la Montevideo, agarramos por Río de Janeiro, llegamos a Trieste y nos atacó la policía con gases lacrimógenos, y había uno que se llamaba el chileno, que agarraba las bombas y se las tiraba de vuelta a los policías. Seguimos. En el puente Roma nos juntamos con parte de Ensenada -otra descarga más-, seguimos todos juntos a pie, llegamos a la cancha de Ginasia, pasando ahí el Bosque está la caballería, el coso de la policía. Pensamos que nos iban a atacar, y todo lo contrario, sacaron la foto de Perón de una ventana y la gente se emocionó, veníamos por el medio de la calle, y la gente de los dos lados nos aplaudía y nos besaba (...). Nosotros llegamos a la Casa de Gobierno con los instrumentos”. Juan no “vació” negocios, como los muchachos que se llevaban “mortadelas y fiambres” de la casa Penna y otras, porque estaba meta darle a su función patriótica, instrumento en mano: “Si no, también me llevaba. Seguro, la franqueza ante todo” (...) Además de su murga – “la más grande de Berisso, una comparsa impresionante”-, salieron la “Estrella de Oriente” y “La Terraza”, de Los Talas. Él iba adelante, “con los Reyes, Cufre, Giovanelli, Alfara, Buyán, la gente principal del sindicato de Berisso de la carne del Swift y de Armour”. Kocik 2008. Cfr. también Romero 2006: 138-139.

⁹ Después de la prensa, la literatura argentina no tardó en recordar estos días, recalando los elementos grotescos, carnavalescos, circenses, bárbaros de estos “obreros lumpen” que buscaban con sus rituales una satisfacción animalésica impulsiva a sus necesidades. El ejemplo más conocido es la novela de Borges y Bioy Casares *La fiesta del monstruo* o, con diferentes perspectivas, *La Murga* de Pedro Ogambide (1976). Cfr. Rossi 1998, Royo 2003.

“disfrazada de menesterosos”. Son diferentes percepciones que apelan ambas, de maneras opuesta, a la fuerza transgresora del carnaval, que para quien lo ha vivido personalmente puede representar lo anhelado mientras para el otro lo incomprensible o indeseado. Los insultos hacia los obreros “desclasados” y luego los estereotipos - vistos como “prácticas significantes que “reducen, esencializan, naturalizan y fijan las diferencias” (Hall 1997: 258) - que surgieron a raíz de la afirmación del peronismo, fueron funcionales al separar lo normal (o aceptable) de lo anormal (o inaceptable). A través de estas practicas semánticas se reintrodujeron estos ‘otros’, (los que se llamarán ‘cabecitas negras’, ‘negros’, ‘descamisados’...) en sus límites simbólicos, temporales y espaciales. Los términos ofensivos usados por los antiperonistas (como ‘descamisados’, ‘grasitas’, ‘chusma’) fueron asimismo incorporándose en los discursos del presidente, como lo fue el sonido de un instrumento que históricamente había encontrado sus intérpretes en la fiesta del carnaval. A partir de ahí, el bombo (al principio sin platillo), deberá contar con una especie de afiliación partidaria, prohibiciones (como en la Revolución Libertadora del 1955) y el desprecio de algunos literatos y conservadores.

Los “Centros Murga” debieron vivir sucesivamente esta ulterior estigmatización. Se exhibían también en clubs y espacios de socialización barriales, a menudo funcionales y fomentados por el peronismo¹⁰, aunque compuestos por jóvenes afines o no al partido justicialista. Desde que el bombo solo empezó a acompañar los actos peronistas, frente a cierto tipo de público, sus prácticas ya no fueron inocentes. Si bien las murgas utilizaban principalmente bombos con platillos, estos se fueron asociando discursivamente con los instrumentos de las marchas.

“Naríz”:...porque ser murgueros en la década del 40 y parte del 50 era no ser bien mirado por parte de la sociedad, no así de los vecinos de clase obrera de cada barrio de donde salía la murga” (entrevista en Marangoni 1998).

El “ruido” de la fiesta del barrio se fue identificando con el “ruido” del *auténtico pueblo argentino*, aquella “masa sufriente y sudorosa que elabora el trabajo y la grandeza de la Patria”, como proclamó Perón aquel mismo 17 de octubre¹¹. No faltó mucho para que el bombo se transformase también en “la voz del pueblo”, del “pueblo trabajador y peronista”

¹⁰ Cfr. Acha 2004.

¹¹ El discurso de Juan Domingo Perón en la Plaza de Mayo del 17/10/45 se puede escuchar en http://www.pjbonaerense.org.ar/Peron_Discursos_17101945.aspx

que el caudillo quiso poner en un mismo plano semántico.

También la famosa marchita de origen carnavalesco “Los muchachos peronistas”¹² recuerda esta voluntad del líder, identificando al pueblo con el “pueblo peronista”: “ese gran argentino / que se supo conquistar / a la gran masa del pueblo”; “el pueblo entero esta unido / y grita de corazón: / ¡Viva Perón! ¡Viva Perón!”. Tomando prestado melodías y estéticas del carnaval, los actos justicialistas se transformaron en una *fiesta del pueblo*¹³, de donde el bombo no supo ya salir.

Aunque los ámbitos se hayan podido mezclar, el carnaval no le cantaba a Perón y el bombo con platillo quedó como prerrogativa de las murgas hasta por lo menos el final de la última dictadura¹⁴. Las murgas no se convirtieron en una expresión masiva durante el primer gobierno del caudillo, sino que perduraron relegadas a los espacios barriales y periféricos, tanto para el poder como para las dinámicas de la industria cultural y discográfica.

El poder simbólico del “bombo peronista” perduró a lo largo del tiempo en la ciudad hasta ser reclamado por partidos de diferentes partes políticas. En las primeras elecciones democráticas del 1983, como ya citado, el bombo fue adoptado por la mayoría de los partidos políticos, algo hasta entonces impensable.

Su sonido rompió un silencio que había durado años en las plazas: centenares de bombos salieron a la calle como sinónimo de fiesta, de “pueblo”. Entre ellos se distinguían a través de los colores; los eslóganes remarcaban estas diferencias: “No son iguales / no son iguales /

¹² Tema interpretado ya en los años '20 por la agrupación humorística “El Rosedal” del barrio de la Boca con letras y melodías que han hido cambiando según la ocasión. Bajo el nombre de “Los muchachos peronistas” fue grabado por primera vez por Hugo del Carril en el 1949. Cfr. Llistosella, Jorge. *La marcha peronista: el enigma de su origen, la resolución del misterio y el papel decisivo de Evita en esta historia: una historia de plagios y vanidades*. Sudamericana, 2008.

¹³ Cfr. Amaya Dal Bó, Gisele. “La fiesta del monstruo” desarticulación paródica del discurso y del mecanicismo de representación populistas”. <http://amayadalbo.blogspot.com.au/2011/03/la-fiesta-del-monstruo-desarticulacion.html>. Consultado el 23/11/13.

¹⁴ Romero recuerda (2006:197) la murga “Los Descamisados de Liniers” de la década del '70, conformada por jóvenes de la juventud peronista, agrupación que participaba activamente en los actos políticos justicialistas. Otra murga también, “Los Graciosos de Mataderos” grabó, en los mismo años, en el LP “Primer festival de la canción peronista” interpretando una “Salutación” y “Coplas populares” (Ed. de la reconstrucción. ER 9007).

estos son los bombos / los bombos radicales”, coreaban los sostenedores de Alfonsín¹⁵.

En los años sucesivos los partidos llegaron a contratar con regularidad bombistas para animar sus manifestaciones (práctica todavía vigente). El caso más conocido es el de Carlos Pascual Tula, líder de los hinchas del equipo del Rosario Central, presente con su bombo en la mayoría de los desfiles peronistas durante años¹⁶. Ese rol le valió un lugar de honor en el Partido Justicialista y la fama en todo el país. Aunque haya siempre negado su afiliación al partido, es innegable su estrecho contacto con líderes como Carlos Menem, del cual ha apoyó repetidamente las campañas electorales.

El reconocido personaje afirma haber sido el primero en llevar el instrumento a los estadios de fútbol en el mundo. Llegó a encontrarse con Perón¹⁷ y hasta con el papa Francisco¹⁸, el cual recientemente bendijo su instrumento.

A mi parecer “El Tula”, denominado a menudo el “hombre bombo”¹⁹, de alguna manera ha contribuido a difundir en los medios de comunicación masivos una imagen del instrumento como un dispositivo musical trivial, básico y funcional a cierto tipo de manifestaciones. La asociación con este personaje controvertido, casi grotesco y extremadamente popular relega las características sonoras del instrumento en segundo plano. En sus manos, el bombo se humaniza: se convierte en un “bombo hombre”. No es un sólo un objeto sonoro sino una entidad viva, que muchas veces se (con)funde con el mismo interprete. El mismo Tula dice:

¹⁵ La fiesta que celebró de la victoria de Alfonsín fue descrita así en un artículo del diario *Clarín*: “Parece un carnaval de hace cincuenta años”, comentó un hombre mayor, con un gesto de positiva nostalgia, mientras su señora agregaba algo de ‘la alegría de las fiestas de fin de año’, pero fue su hijo, un adolescente flaco, cubierto de banderas argentinas y radicales, quien pareció lograr la síntesis: “Pero, viejo, es la fiesta de la democracia”. *Clarín*, domingo 11 diciembre de 1983.

¹⁶ Cfr. García Lerena 2010.

¹⁷ En e1971, mientras Perón estaba en exilio en España, Carlos Tula viajó para regalarle un bombo firmado por todos sus sostenedores de Rosario, así como explica Lucero: “Es cosa sabida que El Tula se largó un día de hace un par de años a Madrid para llevarle a Perón el bombo veterano de mil batallas, con la firma y rúbrica de todos los orres del “Central” que habian ganado el campeonato por muerte. Al llegar a Puerta de Hierro, no tubo necesidad de golpear. Le alcanzó dar – con la maestría consabida y consagrada – unos cuantos golpes a la lonja para que el teniente general. dijera sorprendido “Ese,...no puede ser otro que El Tula. No me lo hagan esperar. Ábranle enseguida”...En retribución a la fineza y sacrificio de El Tula, Perón le hizo un regalo de lujo. Porque para El Tula quedarse sin el bombo es como quedarse sin un brazo. Y el regalo fue un bombo alemán de esos que tocan solos, porque apenas lo golpeabas tenía una sonoridad que parecía hasta que hablaba. O que apenas lo golpeabas cantaba solo ‘Lo muchachos peronista’”. Lucero 1996: 2.

¹⁸ Cfr. “Cómo hizo el Tula para llegar con su bombo a saludar al Papa”. *Clarín*, 14/08/13 http://www.clarin.com/deportes/Tula-Papa_0_974302871.html , consultado el 21/12/13.

¹⁹ En España se encuentra un personaje parecido, el señor Manuel Cáceres Artesero, o “Manolo el del Bombo”, animador de las tribunas en los partidos de la selección española.

Yo soy el primer bombo de la historia del mundo: '74 en Alemania el primer bombo que tocó fui yo (...) ahora todos tocan el bombo, yo soy el inventor²⁰.

El bombo es inseparable. Yo y el bombo somos una persona sola²¹.

Es el instrumento que ha sufrido miles de batallas y vive acompañando su interprete en sus andanzas.

El bombo del Tula (...) tiene los parches gastados y le duelen las clavijas: el paso del tiempo, los miles de kilómetros recorridos, los palos recibidos. Las caras de Perón y Evita pintadas sobre el celeste y blanco de la armazón, calcomanías de un lado y la leyenda “Alemania 74 – Alemania 2006” del otro. El bombo del Tula sale poco; algún actito por allá, un homenaje por acá. Eso sí: cuando sale no hay bombo que le haga sombra. Su latido atronador mete miedo²².

El Tula lo ha llevado por el mundo depositando en él su propia forma de entender la realidad. Sin embargo, el mismo bombo ya traía un “carácter” que a su vez marcará la personalidad del interprete.

Tula: Era chiquito y mi viejo me llevaba a ver el Rosario Central, y la hinchada era peronista y se cantaba la marcha. Entonces un día (...) me llevaron en un tren que iba el 17 de octubre a Buenos Aires para el festejo del día de la lealtad, entonces yo llego allá y vi uno que tocaba un bombo y agarré y se lo pedí, que me dejara tocar unos golpecitos. Bueno toqué y ya de ahí quedé prendido. Bueno, el bombo ya es inseparable, es parte de mi vida. Yo y el bombo somos una persona sola. Es mi estampilla²³.

En este relato se juntan los comienzos de su amor por el fútbol y su acercamiento al peronismo en su festejo más representativo: el 17 de octubre. El encuentro con el bombo

²⁰ Entrevista en Perfil Tv (2010): “Soy el primer bombo mundialista” en https://www.youtube.com/watch?v=Rr2puWu_cgk (Subido a la web el 23/06/10, fecha de emisión no especificada), consultada el 22/04/11.

²¹ Entrevista en el programa “Dicen que dicen” <https://www.youtube.com/watch?v=yoYuah5BErQ> (subido a la web el 28/10/10, fecha de emisión no especificada), consultada el 22/04/11.

²² Alarcón, Cristian. “El hombre bombo”, disponible en http://aguilashumanas.blogspot.com.au/2009/08/el-hombre-bombo-martin-ale_31.html, consultado el 24/11/13. (Blog del escritor y periodista Cristian Alarcón, profesor de la Facultad de Periodismo y Comunicación de la UNLP).

²³ Entrevista citada en el programa “Dicen que dicen”, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yoYuah5BErQ> (subido a la web el 28/10/10, fecha de emisión no especificada) 22/04/11.

afectará a su vida futura, dándole sentido, juntando aquellas que serán sus pasiones más grandes. Es el bombo que en parte definirá su persona (“es mi estampilla”), su propio ser (“yo y el bombo somos una persona sola”).

Sin el bombo, Tula pierde su razón de ser. Cuando presencia algunos actos políticos sin su instrumento los diarios comentan:

Con el Tula presente, aunque sin su bombo, el ex-Presidente que quiere volver efectuó además otra reivindicación ...²⁴

En las mesas se distribuyeron los ex ministros Jorge Rodríguez y Jorge Domínguez, (...) el ex ministro Erman González y hasta Tula, quien llegó de traje pero sin su bombo ni sus bronces [sic]²⁵.

Durante la época menemista, es éste el “tipo” de bombo que alcanza la notoriedad, a menudo asociado a una forma de hacer política basada en los punteros²⁶ y en el clientelismo. Cuando la situación política cambie, Tula y su instrumento ya no participarán en los actos oficiales²⁷. ya encarnarán una vieja forma de hacer política, condenada por gran parte de la opinión pública y por la retórica del “modelo K”²⁸.

No podemos dejar de mencionar que ya desde el 1996 “otros” bombos habían aparecido en la escena pública. La afirmación de los movimientos piqueteros²⁹ llevó al bombo a participar

²⁴ “Duhalde y Das Neves Largaron Con Críticas Al Gobierno”, disponible en <http://rawsonline.net/pag/noticias.asp?Idnoti=3788&id=3788&pageposition=3> del 09/06/2011, consultado el 24/10/12.

²⁵ Este es un ejemplo más de “confusión” entre el bombo solo y el con platillos. El Tula usa sólo instrumentos sin platos y no hay noticias de él tocando en el carnaval o con instrumentos diferentes. Shurman 2000.

²⁶ “Con el nombre de punteros se conoce a dirigentes locales del Partido Justicialista con estrechos vínculos con el gobierno municipal, que se convierten en figuras claves tanto en el control de los conflictos cotidianos del barrio como en los momentos electorales”. Vásquez y Vommaro: 57. Cfr. también Auyero, 2002.

²⁷ Tula apoyará el ex presidente Duhalde (2002-2003), vicepresidente durante el primer mandato de Menem (1989-1991) y gobernador de la Provincia de Buenos Aires (1991-1999).

²⁸ A propósito del nuevo modelo denominado “modelo K” Donot comenta: “El modelo de sociedad que Néstor Kirchner quiso imponer en la Argentina de principios del siglo XXI se opuso diametralmente a aquel puesto en marcha por Carlos Menem. Si este último le otorgó un lugar central al peronismo histórico, a sus figuras más representativas y a una clásica valorización de los más humildes, Néstor Kirchner se presentó como el símbolo de un nuevo orden: “Por mandato popular, por comprensión histórica y por decisión política, ésta es la oportunidad de la transformación, del cambio cultural y moral que demanda la hora. Cambio es el nombre del futuro” (25 mayo 2003). De esta forma, desde su investidura, Kirchner afirmó su intención de hacer tábula rasa del pasado e instaurar un nuevo modelo de sociedad ubicado en las antípodas o, al menos, en claro desfasaje respecto del menemista. Cfr. Donot 2012: 215.

²⁹ Cfr. entre otros: Svampa y Pereyra 2003, Svampa 2000, Benclowicz 2011.

activamente en sus protestas. Junto con otros elementos sonoros “ruidosos”, cantos y elementos visuales desafiantes³⁰ su presencia se hizo cada vez más “molesta”.



Figura 1. Carlos Tula y Perón, foto en la web, procedencia y fecha incerta, <http://centralyperonunsolocorazon.blogspot.com.au/2010/06/el-tula-el-heroe-del-bombo.html>, consultada el 22/04/11.

El corte de las calles, el estruendo de bombos y bombas, los cantos desafiantes, son comportamientos juzgados por el orden policial como “anómalos” porque amenazan la paz social, aquella que solo por un efecto ficcional puede asumirse como un logro “evidente” de la

³⁰ Cfr. entre otros, Ledesma y Siganevich 2008.

democracia, como una supuesta armonización de los intereses de todos, como una especie de sutura de lo social que eleva a natural lo que solo es una pura contingencia: la creencia de la igualdad como un hecho dado. Este ruido pasa a ser discurso por la fuerza de la argumentación, por la que se fundamenta racional y emocionalmente la acción política: “ser piquetero refiere a un método de lucha (...) de no renunciar al sueño que es luchar contra algo que te oprime”. Experiencia de lucha que engendra subjetividades políticas: “nosotros existimos, estamos, vivimos”. “Quien carece de nombre no puede hablar”, dice Rancière (op. cit. p. 38)³¹. En esa dirección, dotarse a sí mismo de la identidad piquetera opera efectos subjetivantes, autoriza a investirse de la cualidad de ser digno de decir, de formar parte con pleno derecho de una comunidad de seres parlantes, incluso al punto de oponer un “¡basta...!”, un límite a la opresión, al atropello, al maltrato. (Bonvillani 2012: 198)

Estos bombos golpeados con fuerza (a “manguerazos”) por hombres armados de palos y la cara tapada ya no eran los instrumentos de las marchas sindicales o peronistas. Eran la voz de los sin voz, el grito de los desempleados, víctimas anónimas del fracaso de las políticas neoliberales de Menem. En manos de los piqueteros el bombo es tocado al par de una lata de aceite o una caja de cartón: no hay sutilezas, sus parches exponen la violencia de los golpes, propinados con un trozo de manguera, fustigados sin piedad. Más importante que el sonido en



Figura 2. El Tula en el estadio con su bombo decorado. Foto su <http://tn.com.ar/todapasion/lo-que-no-se-mostro-tula-hizo-bendecir-su-bombo->

sí es el mensaje sonoro-visual, un mensaje que apela a la “bronca” del pobre, cansado de los abusos del sistema.

³¹ Bonvillani atribuye esta referencia al texto de Rancière *A bordo de la política*. Gallimard. París, 2003. Creo que hay un error, ya que la edición de Gallimard es en francés (*Aux bords du politique*) y es del 2004, y que esta frase se encuentra en Rancière en su texto en castellano *El desacuerdo: política y filosofía*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1996: 38.

Estos hombres que cortan calles y queman gomas de auto, en efecto, no reflejan la idea del “pobre honesto”³² que acepta su condición pasivamente, si no la de los “pobres piqueteros”, figuras que atraen y a la vez producen rechazo en la sociedad civil.

[Los pobres piqueteros aparecen] en el sentido común desplazándose, con un movimiento pendular entre el pobre honesto, en su condición de trabajador aunque desocupado, y el pobre chorro, por sus acciones que lo colocan en los límites de la legalidad. (Pratesi 2003: 4).

Su lucha infundía miedo³³, como da miedo la misma pobreza o la represión policial, similar a la que ocurrió en el “argentinazo”³⁴. Ya he citado como, movilizada también por el temor a un nuevo estado de sitio, a la indigencia y la rabia, miles de ciudadanos en diciembre 2001 ocuparon las plazas protestando contra las medidas de los bancos y del gobierno De la Rúa. Estos no eran los piqueteros, sino un sinnúmero de gente de precedencia social heterogénea (acusada posteriormente de ser de “clase media”), que prefirió salir a la calle con las “cacerolas”³⁵ y no con el “bombo”. El latido de aquel(los) instrumento(s) ya era muy vinculado con las marchas gremiales, partidistas (y luego piquetera), formas de luchas por las cuales no se sentían representados ³⁶.

Las cacerolas (...), contienen una carga simbólica relativa a la alimentación, pero portan

32 Según sugiere Ana Pratesi (2003:4), el pobre honesto “es aquel a quien se le adjudican fundamentalmente tres atributos:

Es trabajador/a, en las frecuentes situaciones de desocupación se dedica a buscar trabajo y/o a prestar servicios por subsidios.

Es limpio/a, cuida su higiene, su salud y fundamentalmente la de sus hijos.

Es participativo/a, en tanto toma parte en las actividades que se le proponen”.

³³ Cfr. Moreno 2003.

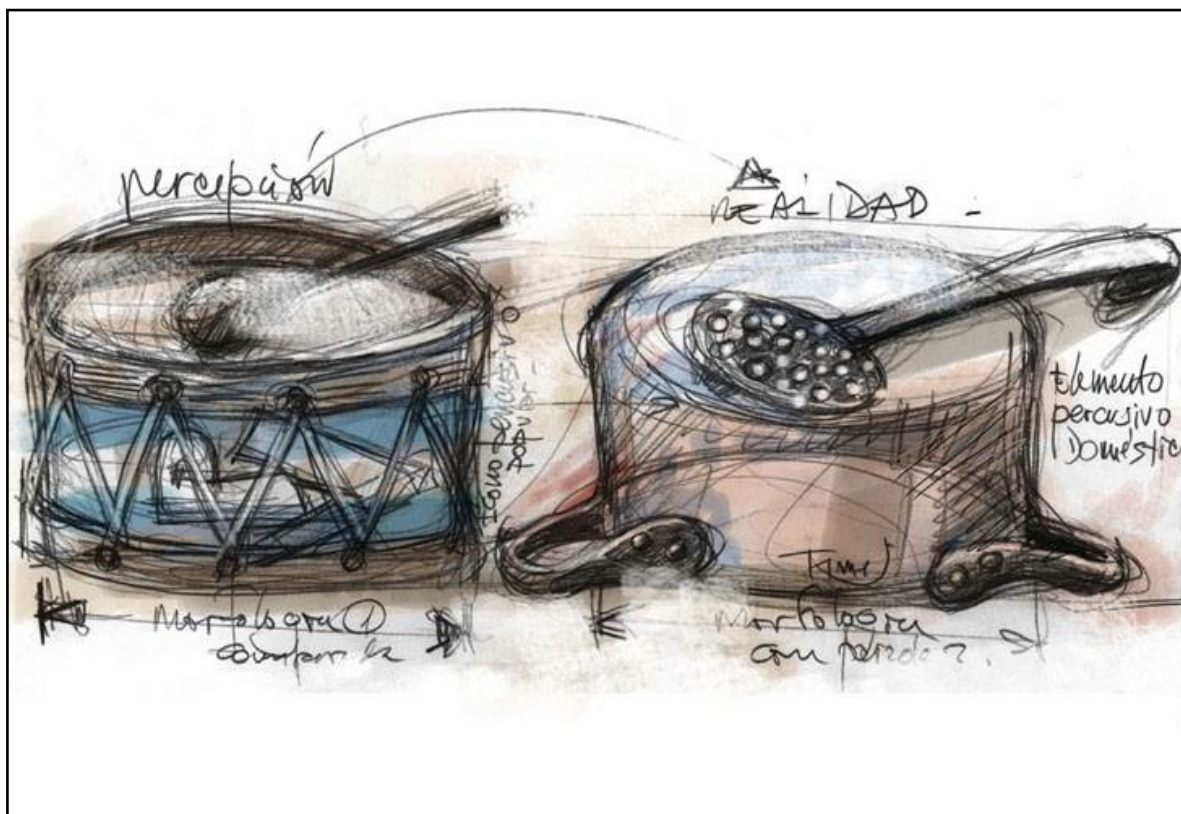
³⁴ Término con el cual se refiere a los eventos de plaza y la represión policial del 20 y 21 diciembre del 2001.

³⁵ Mowitz (2002) ha discutido ampliamente sobre el valor social de la percusión. Respecto al tema de la *Rough Music* y su relevancia puede ser de interés al lector la consultación de Thompson (1992). En este texto encontramos unas sugerencias que reflejan bien el sentido de los cacerolazos argentinos y su pedido de justicia: “*Rough music belongs to a mode of life in which some part of the law belongs still to the community and is theirs to enforce. To this one may assent. It indicates modes of social self control and the disciplining of certain kinds of violence and antisocial offence*”. (Thompson 1992: 20).

³⁶ Cfr. Nelson 2012. Notamos sin embargo que en los cacerolazos se empezó a corear rimas como: “¡piquetes y cacerolas, la lucha es una sóla!”, uniendo dos formas de protestar y demandas muy disimiles. Barbeta y Bidaseca proponen que esto se debió al cambio de la subjetividad en las disimiles vertientes de lucha y de la percepción de la noción misma de ‘pueblo’: “(...) pensamos que las movilizaciones del 19 y 20 permitieron sentar las condiciones de posibilidad para soldar aquellas identidades fragmentarias y heterogéneas en una identidad totalizante, la del pueblo-nación, que permitiría, a través del “nosotros”, la constitución de nuevas reglas de vida en común. Esos días, las personas que confluyeron en Plaza de Mayo, que golpeaban las cacerolas en las esquinas de su barrio, que realizaban piquetes en calles y avenidas, sentían estar representando—encarnando al pueblo”. Barbeta 2004: 82.

consigo, además, ominoso atributo simbólico de la opresión femenina, particularmente en lo que a la división sexual del trabajo respecta. Sin embargo, como instrumento político, devino en su contrario: buena parte de las movilizaciones que se iniciaron a partir de cacerolazos contaron con una alta dosis de participación femenina, y reintrodujeron los rudimentarios enseres domésticos para la totalidad de los ciudadanos, incluyendo obviamente a los hombres. De la organización sindical tradicional, se ha pasado, sin necesariamente excluirla en su totalidad, a la territorial, de la huelga casi excluyente, al piquete, al partido político, a la organización social múltiple y diversificada. Consecuentemente, del sujeto social mayormente homogéneo, se pasa a los sujetos más diversos laxamente articulados, y del varón adulto como principal protagonista de la vida política y sindical, a mujeres y jóvenes en primera fila de la protesta y movilización. Por lo tanto, se resemantizó ahora la olla como instrumento de un nuevo tipo de insurrección, completamente diferente al cordobazo o al santiagazo. Sin dirigentes, ni promesas políticas, sin sujetos sociales preestablecidos, ni alianzas constituidas a priori. Una insurrección revocatoria de la sociedad civil contra la clase política, que somete al ciudadano a una relación social de subalternidad. Uno de los símbolos de la hegemonía patriarcal, puesto en acción política ciudadana, despatriarcaliza la lucha. Familias enteras, inclusive con niños en brazos, salen a la calle en pie de igualdad y sin jerarquías manifiestas entre sus miembros. Y a la vez, con semejante masividad, desalientan la represión. (Cafassi 2002: 681)

Figura 3. Dibujo de Pablo Temes en http://www.perfil.com/fotogaleria.html?filename=/contenidos/2012/06/15/noticia_0034.html, consultado el 21/03/13.



Sin embargo el cambio en las protestas callejeras de estos años se había ya experimentado con éxito con las murgas, en donde se encontró a menudo una forma de acción política desvinculada de las formas de protestas clásicas y piquetera. Sus marchas eran una explosión de baile y colores: peleando por el recupero de la alegría como una herramienta de cambio social ya se habían consolidado como una alternativa a las instituciones fraudulentas. Su presencia en los “escraches”³⁷ y otras marchas de reivindicación (como aquella del “día de la memoria”) había dado otro enfoque a la manera de participar en las cuestiones públicas. Anteriormente a los eventos del 2001, las marchas para el feriado del carnaval habían visto jóvenes, niños y mujeres en primera fila, de alguna forma “despatriarcalizando” la lucha. De hecho unos de los puntos fuertes de su la difusión de las murgas fueron la inclusión libre en sus actividades y la gran presencia de mujeres, las cuales se apropiaron de unas prácticas tradicionalmente masculinas.



Figura 4. Bombos con manguera en una marcha “piquetera” en Buenos Aires. Foto de Natalia Reyes, 2011.

Luego de los eventos del 19 y 21 de diciembre el bombo con platillo “carnavalero” podrá ser

³⁷ El *escrache* es una práctica surgida en Argentina en 1997 empezada por la asociación H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y consiste principalmente en la un acto publico callejero que señala el lugar de sobre un agente del terrorismo de estado, a quien se nombra públicamente como “genocida” en un acto callejero que señala su lugar de residencia o trabajo.”

sea “piquetero” que aliado de las asambleas barriales. En el carnaval del mismo año, por ejemplo, la murga “Los Verdes de Montserrat” cantó en el corso organizado por la asamblea popular del barrio de Floresta:

Estamos sufriendo, estamo’ aguantando
Siempre resistiendo, seguimos luchando
La vida es dura lo dice esta murga
Que sigue peleando con bombo y con tacho
Pido pueblo, pido ver
Peleando en la calle verte amanecer
Y que nadie se olvide
De los que luchando aquí han caído (...)
Dijimos lo que sentimos
Con el corazón latente,
No queremos mas injusticias.
Peleamos con la gente.
Bailaron las mascotas
Pibas y pibes del baile
Pero ahora escuche a la banda
Ya se va, ya se va
Pero escuche bien
Que esta murga ahora se retira
Para siempre volver
Ya se va, ya se va
Que va a hacer, que va a hacer
Tiremos para el mismo lado
No nos van a poder.

(Canción de despedida “Pido pueblo” sobre el tema “Quiero ver amanecer” de “Los Fabulosos Cadillacs”. Las negritas son mías).

Particular sentido adquiriría esta canción aquella noche: el mes anterior un policía había asesinado tres adolescentes de este barrio³⁸ y sus familiares estaban presentes en el corso.

³⁸ Como se lee en la sinopsis (en <http://www.madresdeldolor.org.ar/documental-fusilados-en-floresta>, consultado el 23/05/11) de la película de Diego Ceballos *Fusilados en Floresta* (2006): “En el contexto de la violencia policial del ‘argentínazo’ la madrugada del 29 de diciembre, ocurre una de las muestras más salvajes de brutalidad policial. Un policía federal asesina a sangre fría y a quemarropa a tres jóvenes en el barrio de Floresta. Como muchas otras veces se activan viejos mecanismos para garantizar la impunidad. Se simula un robo, se planta un arma, se amenaza testigos. Sin embargo esta vez algo distinto pasa. A partir de ese día todo un barrio se une y empieza a reclamar justicia”. La película se puede ver en https://www.youtube.com/watch?v=rDJmaCdzl_c

Todavía recuerdo vívidamente la ansiedad de “Los Verdes”³⁹ y la respuesta entusiasta del público amontonado en la estrecha calle, aplaudiendo calurosamente en una intensa euforia general. La murga, en sus palabras, quería asumir las consignas de la resistencia contra las injusticias “con bombo y con tacho” de los piqueteros, pero con estéticas y metodologías diferentes. El espíritu de la lucha debía surgir desde la alegría, el baile, la solidaridad: “tiremos todos para el mismo lado/no nos van a poder”.

Los pibes viven la explotación, el trabajo en negro, viven la falta de vivienda, viven del gatillo fácil, viven que la única solución que tienen los gobiernos o la clase alta es hablar de la seguridad y no se hacen cargo de la distribución de la riqueza, de un sueldo digno...y la murga es la voz del pueblo. Yo no critico de que hable de la frivolidad, de los artistas contemporáneos... la murga puede ser poética y arrabalera, pero tiene que hablar de la realidad, aunque sea cruel y dura. Aunque diga alguna murga que la ya televisión te inunda de malas noticias... sí, te inunda de lo que te vende, no te inunda de la realidad. La realidad es que hoy por hoy, un pibe o cinco pibes se ponen en una esquina en cualquier avenida y la policía viene y los hecha. La realidad es que vos vas a un lugar y no estás vestido de una determinada forma, quedas afuera. La realidad es que el pibe trabaja de doce a catorce horas y gana 700 pesos y no le alcanza para comprar una casa, por que no le dan un crédito a ningún lado. Entonces ¿cómo no vamos a hablar de eso? Cuando en carnaval se hablaba de lo feliz que era cuando uno tenía la mesa completa, y también cuando las ausencias, ¿o no? Cuando el tipo salía disfrazado y se gastaba toda su plata en un disfraz para la comparsa o la murga es por que sentía que el trabajo era digno para él y tenía el derecho al festejo, al ocio, al ocupar espacios. Y era trabajador. Ahora no se puede. Bueno, no se puede por qué? Por la violencia? O por que falta educación, justicia... ¡eso hay que decirlo! (Entrevista a Miguel “el pelado” Ávila, director de “Los Verdes de Monserrat” del 23/02/08).

No todas las murgas pensaban de la misma manera que los “Verdes” o tenían letras de denuncia tan explícitas, pero es relevante como, en la práctica, la mayoría estaban actuando como protagonistas en la vida social cotidiana de sus barrios. Muchas asumieron este rol de “voz del pueblo”⁴⁰, reclamando el cambio social.

³⁹ Durante el carnaval del 2002 tube la oportunidad y suerte de integrar esta murga, tocando con ellos durante varias actuaciones durante los fines de semana del mes de febrero. Todavía no se ponían las vallas de protección en los corsos y recuerdo que en Florida la gente literalmente saltaba encima a la murga, bailando e alentando a tocar más fuerte los bombos. “Tocar en Floresta fue especial. Nunca he vivido más de cerca la sensación de estar en el medio de una revolución popular como ayer por la noche...”. Diario de campo del 03/02/02.

⁴⁰ La definición de murga “como voz del pueblo” es común también entre las murgas de Uruguay, las Islas Canarias y Andalucía. En Argentina asume, según mi parecer, una connotación muy política.

Cumplimos diez marchas con el objetivo de sumar a la gente a volver a disfrutar del carnaval. Queremos un carnaval donde los vecinos se junten en el club del barrio para organizar el corso, el baile de carnaval y los disfraces. Queremos un pueblo feliz, pleno de algarabía, unido en la fuerza y en la creatividad. Parafraseando a Arturo Jauretche buscan que seamos un pueblo triste para fácilmente dominarnos, porque un pueblo pleno de alegría jamás será sometido⁴¹.

Ya para la época de la presidencia de Néstor Kirchner el bombo con platillo había entrado profundamente en las marchas de reivindicación social.

El instrumento ya estaba ampliamente difundido entre los jóvenes de la ciudad y del país. La experimentación rítmica y la búsqueda de nuevas sonoridades por manos de los nuevos interpretes se estaba dando constantemente. Su presencia en el paisaje sonoro de la ciudad se hizo cotidiana y a menudo el bombo del murga se había sumado o había substituido al bombo solo en sus ámbitos de uso. El instrumento fue cada vez mas “popular”.

Tato: Yo creo que el bombo tiene una impronta popular que va más allá de la hegemonía de las murgas. Está internado en la calle, como un pulso colectivo, como una pertenencia de la gente, del reclamo de la gente. O sea, cuando tenés que hacer un reclamo gremial, está el bombo. No hay nadie que convoque así a la distancia como un bombo, el resto de los instrumentos de percusión. El bombo, es más, ni siquiera te digo el bombo con platillos, el bombo solo, pelado, ya tiene una cosa de llegada que es mucho más...(…). Llega más allá...Hay un reclamo en el aire cuando suena un parche. O una alegría. (Entrevista a Tato Serrano del 10/01/10).

Es este tipo de bombo que Cristina K. querrá incluir en su liturgias. Un instrumento joven, carnavalero, y antagonista, diferente del bombo del Tula o de los piquetes. Gracias a la restitución del feriado del carnaval en el 2010, la exitosa inclusión masiva de las murgas en los desfiles del bicentenario de la independencia ⁴², la presidenta se hizo madrina de las agrupaciones del carnaval, llevando a su discurso las consignas que los murgueros venían

⁴¹ Comunicado de prensa de la marcha para el feriado carnaval de las murgas independientes y autogestivas de Mar del Plata del 02/12/06. <http://argentina.indymedia.org/news/2006/11/467833.php>, publicado el 29/11/06 y consultado el 22/03/2012.

⁴² Las murgas representan en el desfile del 25 de mayo 2010 “La vuelta a la democracia”. En la web se pueden apreciar los programas emitido por Canal 7. “Las murgas en el Bicentenario de la Argentina - parte 1” <https://www.youtube.com/watch?v=olh5vIe9ESU> (subido en la web el 30/12/10). En el video “Murga bicentenario 2” se ve la presidenta al lado de su marido y Hugo Chavez bailando al rito de murga, haciendo el gesto de la V peronista con la mano y exhibiendo una galera de murga regalada por alguna murga. <https://www.youtube.com/watch?v=qmTKUBs5IZw> (subido a la web el 27/05/10), desde el min 1.20. Videos consultados el 10/01/11.

reclamando desde más de una década⁴³. La “marcha peronista” será cantadas en sus actos multitudinarios⁴⁴ por “sus” jóvenes, acompañada por bombos con platillos y trompetas, como una gran *carnestolendas*. La murga oficialista “Los Dandys de Boedo” declara desde su blog:

Somos la primer murga que cuenta con una casa cultural donde se difunde lo que nosotros entendemos como carnaval, la fiesta del pueblo, para el pueblo !!!!! En Los Dandys casa cultural podés encontrar cosas [sic] de murga abiertas para todos, para todas las edades, pero también se encontrarán con un trabajo social en nuestro barrio el cual queremos y es ese amor al barrio lo que nos lleva a participar de espacios político-culturales donde encontramos realmente la forma y la herramienta de participar, por eso decidimos marcar una diferencia entre la vieja política y la nueva, por que el país cambió y nos sentimos parte de ese cambio [sic] somo[sic] una murga que hace todo lo que debe hacer una murga pero también milita en un espacio político feliz y democrático como La Cámpora !!!!!⁴⁵.

Una vez más el peronismo acude al mundo sonoro-visual del carnaval, sus protagonistas y sus símbolos para dar fuerza a su discurso. Los kirchneristas en el intento de marcar “una diferencia entre la vieja política y la nueva”, se dirigen a los jóvenes por medio de sus mismas

⁴³ En el discurso de cierre del carnaval del 17 de marzo del 2011 la presidenta se apropia de la frase de Arturo Jaureche (Nada grande se puede hacer con la tristeza), palabras que los murgueros habían repetido durante catorce años durante sus marchas para el feriado carnaval: “A los pocos días, del 24 de marzo del 1976 (...) no había pasado un mes del golpe y ya habían...fijense que cosa tan simbolicas, tan fuerte, que significación, no? no habían pasado treinta días y bajaron como primera medida la fiesta del carnaval. Era porqué para sujar a la gente ,entre otras cosas, lo primero que hay que hacer es sacar la alegría (...).” A continuación recuerda su pasado en los carnavales y añade: “La verdad es que me encanta ver a la gente alegre, ver a la gente feliz...además en un profundo hecho cultural no es solamente festejar y alegría. Es cultura también!”. A seguir la presidenta se pone una galera de murga. “Cristina cerr  los Carnavales con una murga”. <https://www.youtube.com/watch?v=TyiKKNujkUo> [las cursivas son mías]. Ver también el reportaje del mismo día del canal “Prensa Politica” en https://www.youtube.com/watch?v=WszS06_7Ik8 (subido a la web el 21/03/11) donde se muestra el apoyo a la presidenta por parte de los murgueros. Cfr. “A ritmo de murga por el Bicentenario”. *La Republica.pe*, 25/05/10, <http://www.larepublica.pe/25-05-2010/ritmo-de-murga-por-el-bicentenario>, consultado el 28/05/10.

⁴⁴ Ver, por ejemplo, el himno cantado en la cancha de Vélez el 27/04/ 2012: “27 de Abril, La Cámpora canta la marcha peronista en Vélez”, <https://www.youtube.com/watch?v=YIFyibWZsaQ>, publicado en la web el 04/05/12 en el Canal de La Cámpora, consultado el 03/04/13. La asociación reúne gran parte de la sección juvenil de los seguidores de la presidenta. Según afirman desde su pagina Facebook: “La Cámpora es un espacio destinado a la participación política de la juventud. Buscamos fortalecer desde la militancia la independencia económica, la soberanía política y la justicia social defendiendo el proyecto iniciado en 2003 por Néstor Kirchner y continuado desde 2007 por su compañera, nuestra presidenta Cristina Fernandez. Estamos presentes en las provincias, en los barrios, en diferentes secundarios y universidades de todo el país”. <https://www.facebook.com/lacamporatuc/info>, consultado el 20/06/12.

⁴⁵ En <http://casaculturaliluna.blogspot.com.es/p/los-dandys-de-boedo.html> , blog de la murga, el cual se encuentra en el mismo de “La Cámpora”. “Los Dandys” dirigen gran parte de la animación musical de esta asociación; a la vez, en carnaval, cantan canciones que apoyan al gobierno. Ensayan y dan talleres en la sede de “La Cámpora”.

prácticas, haciendo de la alegría una consigna política⁴⁶, como las murgas ya habían hecho.

Esta es una reivindicación que es un fenómeno cultural profundo, no solamente urbano a través de las murgas que alegran la vida, sino que también tiene fuertes connotaciones con la cultura de nuestro país, el Carnaval en Gualeguaychú, en Corrientes, en la Quebrada de Humahuaca, son patrimonio cultural. (...) El primer año del tercer centenario vuelven los carnavales a la República Argentina. *Vuelve la alegría*. (Fragmento del discurso de la presidenta de la Nación, Cristina Fernández de Kirchner, el día 13 de septiembre de 2010, la cursiva es mía. Cit. en Salvi 2011: 88)



Figura 5. Protesta callejera en Buenos Aires. Por la decoración y la calidad de los platos podemos afirmar casi seguramente que el bombo con platillo pertenece a una murga, Foto in http://www.clarin.com/ciudades/Bombo-redoblante-Trabajadores-Legislatura-TELAM_CLAIMA20121214_0057_4.jpg (consultado el 12/02/14).

El estado, de esta manera, vuelve a participar en los espacios de socialización anteriormente abandonados y ocupados por las murgas.

(...) es un trabajo muy grande porque las murgas ensayan durante todo el año, todas las murgas tienen distintos estilos pero todas tienen un laburo muy grande, que en un momento también cumplió el rol del Estado, cuando el Estado no se hacía cargo de los chicos ni de los adolescentes, siempre las murgas estaban ahí, trabajando para estos grupos de personas. Y este

⁴⁶ Salvi (2011) separa el carnaval de las murgas (definido el ‘micro-carnaval’) desarrollado en los circuitos barriales, con aquello creado en este momento histórico por el estado (el ‘macro-carnaval’): “Bajo la noción de macro-carnaval se entiende al carnaval como política federal del gobierno kirchnerista, que incluye múltiples expresiones de festejos a lo largo del país y por diversos actores culturales. Los sentidos del carnaval corresponden así a un nivel macro, ya que se celebra su misma nacionalización. Comprendiendo la lejanía y la representación, la nacionalización del carnaval no está en la escena misma, sino que es construida artificialmente por el Gobierno Nacional mediante sentimientos nacionales e imaginarios de nación enmarcados dentro un modelo de desarrollo y diversidad cultural” (Salvi 2011: 98)

momento para nosotros es un momento de alegría, junto a Cristina y a Néstor encontramos un espacio de felicidad, de contención, volvimos a encontrar un país con un rumbo, que antes, para nosotros por lo menos, no lo tenía. Y el carnaval es una fiesta popular a la que cada vez concurre más público.⁴⁷

En una política carnavalizada⁴⁸, el bombo de murga, rey de la fiesta del “mundo al revés”, es reivindicado tanto por quienes detentan el poder material y simbólico como por quienes apuntan a subvertirlo. Hoy, el nuevo “bombo peronista”, lleva platillos⁴⁹.



Figura 6. Murga “Los Dandys de Boedo”. En los parches de los bombos con platillo las imágenes de Néstor K. (a la izq.), Perón y Evita (en primer plano). Foto anon. in <http://www.lacampora.org/2013/05/28/decadas> (consultado el 13/02/14)

⁴⁷ Entrevista a Zalo de los “Dandys de Boedo” en Fernández Lisso 2012: 14. En la misma revista (p. 39), la Presidenta escribe sobre la fiesta del 25 de mayo (aniversario de la vuelta de la democracia) definiéndola “Una verdadera fiesta popular de alegría y amor”.

⁴⁸ Cfr. Williams 1980.

⁴⁹ Como sucede en otras culturas, la piel del tambor se convierte en espacio privilegiado en el cual condensar la iconografía de los símbolos culturales. Véase en las imágenes n. 6 y 7, las representaciones del Eva Duarte y Perón abrazados y de la presidenta C.K. sosteniendo un bombo con la imagen del ex presidente Néstor Kirchner.



Figura 7. La presidenta C.K. con un bombo con platillo en un acto político del 16/11/12 en Calafate. Sobre el parche la imagen de su difunto marido, Nestor Kirchner (2012). Foto anónima en <http://conviccionmasideas.blogspot.com/> (consultado el 12/02/14)

4.1.2 Bombo, fútbol, barrio y murga

*El bombo es “uno de nosotros”, es “el alma de la murga”
y por eso el dueño del carnaval
el bombo es el rey de la alegría
de la marcha, de la cancha
del encuentro popular*

(Jose María Berrud “Homenaje al bombo con platillo”,
poema para la murga “La Bufona Carpocasa”).

Si el bombo con platillo de las murgas porteñas se ha convertido en el protagonista de las

nuevas marchas peronistas y, más en general, de la reivindicación de plaza, no podemos olvidar de citar que, en los últimos años, el instrumento ha logrado un gran éxito también en los estadios de fútbol. En este párrafo se analizarán los puntos de contacto entre el mundo de las hinchadas con el de las murgas del carnaval.

Es necesario recordar que en Buenos Aires la mayoría de los clubes de fútbol gozan generalmente del soporte de los habitantes del vecindario en donde este se ha fundado. Es a partir de los años '30 del pasado siglo que la relación con el barrio se fortalece. En un momento en el cual la identidad relacional de los habitantes de la Capital empezó a estructurarse alrededor del territorio vivido, el fútbol comenzó a profesionalizarse y a representar una parte importante de la red de socialización barrial (Frydenberg 2011, Archetti 2008)⁵⁰. Con el pasar del tiempo la pasión hacia el equipo del propio barrio, se empieza a reivindicar a la par de la pertenencia territorial.

La tradición oral de la vida futbolística en el barrio se hace cara a cara, y se desarrolla en un circuito que comprende la puerta de calle, la esquina, con su barra, el café con billar, el almacén con despacho de bebidas, la peluquería, el kiosco de cigarrillos y golosinas, el puesto de diarios y revistas, el cine, la junta vecinal. Es muy difícil para el vecino de esos barrios liberarse de la red, que lo priva de toda intimidad, pero al mismo tiempo lo libra de la soledad y le otorga el sentimiento de identidad que tanto necesita....Generalmente los habitantes de un barrio donde se levanta el estadio de un club, adhieren al mismo. No ser de Boca Juniors para un vecino del barrio de la Boca, exige un alto grado de disconformidad y de tolerancia a la marginalidad que no son frecuentes. Por eso también las mayores rivalidades, la identificación negativa más violenta se da cuando dos clubes coexisten en el mismo barrio, es cómo un conflicto interno dentro de la propia identidad. La clásica competencia entre Boca y River surge de que, en un comienzo ambos clubes residían en el barrio de la Boca, y en realidad constituyeron productos de la división de un mismo club. También existe una marcada identificación negativa entre los hinchas de Independiente y Racing, ambos de Avellaneda, y entre los de San Lorenzo y Huracán ubicados en los barrios cercanos de Boedo y Parque Patricios, entre Chacarita Juniors y Atlanta, ambos también en barrios próximos de Chacarita y Villa Crespo. Otras veces la identificación negativa se da dentro de una misma ciudad; Rosario Central y Newell's en Rosario, Gimnasia y Estudiantes de la Plata, o en ciudades vecinas, Lanús y Banfield... (Sebreli 1998: 45).

Este discurso puede valer también para las murgas barriales ya que ser hincha del equipo del

⁵⁰ Cfr. también: Archetti 1995 y 2008.

proprio barrio o participar en la murga o comparsa implica seguir dinámicas muy parecidas:

- un fuerte apego a los símbolos y colores del club (o murga);
- el respeto de la “camiseta” del propio equipo (o el traje de la murga), y el escudo (o el estandarte);
- una actitud defensiva y a veces ofensiva respecto a los hinchas de clubes (o murgas) de otros barrios;
- la creación de un “nosotros” basado alrededor de emblemas territoriales;
- espacios de socialización parecidos y a veces coincidentes.

Así como los hinchas exponen bufandas y camisetas del club, las murgas visten (o se tatúan cfr. fig. 9 y 10) los símbolos y colores del equipo y del barrio con el mismo orgullo. Los espacios de socialización de la “barra futbolera”⁵¹ y del murguero son los mismos: la plaza, la esquina, el quiosco, el bar. No debe sorprender entonces que los antagonismo barriales causados por el fútbol se sentían también entre las murgas.

Estas, sobre todo a partir de los años '60, a veces se desafiaban “a las trompadas” entre un corso y el otro o durante los mismos concursos de carnaval. Dichas prácticas violentas se sumaban a la característica “topada” (o “tapada”), donde dos grupos que se encontraban accidentalmente durante el recorrido del carnaval empezaban un duelo de resistencia sonora y corporal. Los bombos con platillo se desafiaban tratando de “taparse” mutuamente mientras los bailarines demostraban su superioridad en la danza, entablado luchas sonoras y corporales que terminaban a menudo causando heridos y la intervención de las fuerzas policiales⁵².

Estos incidentes recuerdan códigos del “aguante” futbolero⁵³: tal como lo era para los hinchas,

⁵¹ La barra es el núcleo más “duro” de la hinchada, el que sigue a todas partes el equipo y muchas veces se enfrenta usando la violencia contra otras agrupaciones similares o las fuerzas del orden.

⁵² Alicia Martín cita la canción “Murgas de otros tiempos (1947-1954)” de Guigue Mancini que recita “(...) Recuerdo que en Villa Urquiza, en Palermo y en Saavedra/ siempre las mejores murgas salían en carnaval/ Y si algunas se topaban se daban como en la guerra /Terminando muchas veces en el hospital (...)”. Martín 2010: 138.

⁵³ El aguante es *poner el cuerpo*. “(...) poner el cuerpo significa mostrar una conducta que se debe cumplir a través de los puños con el enfrentamiento físico, que sirve para derrotar al otro porque es el enemigo por portar una camiseta diferente de la propia. Según Alabarces y Garriga (2006), el aguante aparece en el ambiente de los hinchas a principios de la década de los ochenta y su explicación es sencilla: el aguante es soportar, es apoyar. Aunque, para los autores, este capital simbólico se ha cargado de un significado muy fuerte en los últimos años, lo cual se traduce en la violencia física.” (Castro Lozano 2010: 148). Cfr. Alabarces 2004 e 2006, Castro Lozano 2010.

también para los murgueros era fundamental defender “con el pecho” el honor de los colores del barrio que llevaban en su traje. Los enfrentamientos violentos confirmaron la imagen negativa de los grupos de carnaval, aumentando la discriminación social por parte de un público ‘instruido’ que prefirió durante muchos años otras formas de diversión.

En una entrevista el bombista Tato Serrano refiere a estos incidentes durante los años setenta.

Salvatore:¿Había rivalidad con las otras murgas?

Tato: Si claro, había mucha rivalidad, en algunos casos se llegaba a las manos.

S.:¿Y de donde surgía la rivalidad?

T.:La rivalidad surgía por una cuestión barrial, cuestión de hinchadas; ahora, estamos todos basicamente (...) contenidos y nos escuchamos un poco más y tenemos el cuidado de no entorpecer el trabajo de los demás.

No creo erróneo afirmar que la relación discursiva entre murga e hinchadas se formó en los años de los primeros gobiernos peronistas, período que coincidió con el aumento de la concurrencia de los sectores sociales bajos y medios a los espectáculos deportivos y el comienzo de la transmisión televisiva de partidos de fútbol⁵⁴. Fue en aquel tiempo cuando la Marcha Peronista empezó a ser cantada en los estadios y las hinchadas empezaron a adoptar el bombo de banda en sus prácticas, estableciendo un connubio con el peronismo y el carnaval urbano. Las rivalidades entre barrios y las llamadas “barras fuertes” (o “bravas” después de los ’80) se formalizaron en este mismo periodo, degenerando en los ’60, década en la cual se registraron las primeras víctimas de estos conflictos.

Aunque las cosas hoy han cambiado, las murgas siguen compartiendo con las “bandas” futboleras estéticas, movimientos corporales, melodías, instrumentos, la pasión hacia el propio barrio/grupo.

El espectáculo en las tribunas es, además, una especie de carnaval, tal como cantan las mismas hinchadas.

La Boca es alegría, la Boca es carnaval
vamos a correr a River en el monumental.
(Canto de “la 12”, hinchada del Boca Junior)

⁵⁴ Sobre la relación entre fútbol y peronismo cfr. Alabarces 2002: en este texto Alabarces cita, entre otros: Rein 1998 y 1998b, Senén González 1996, Rodríguez 1996 y 2002.

Ya llegó la Gloriosa
Banda de Boedo, viene a alentar
Llega la caravana
Bombo y bandera, es carnaval.
(Canto de la barra 'Butteler' de Boedo)



Figura 9. Tatuaje de un hincha del Boca Junior. Foto en <http://www.tattooset.com/tattoo/6011-el-bombo-de-boca-juniors> (consultado el 13/02/14)



Figura 10. Tatuaje de un murguero. Foto en http://www.fotolog.com/murga_ladescarga/63883019/ (consultado el 13/02/14)

Es justamente a través del contraste amargo/alegre que se define la superioridad de la hinchada, la cual debe alentar el propio equipo con una explosión constante de colores y cantos. El equipo mismo es una forma de alegría y expresión. Es así que objetos típicamente carnalescos como papel picado, serpentina, sombrillas, entran en las canchas de fútbol y serán elementos indispensables al desarrollo de la fiesta deportiva. Por otro lado no es solo la fiesta que define a las barras, sino también el combate, el enfrentamiento con las hinchadas rivales. El “carnaval” y la lucha corporal, como sugiere Castro Lozano (2010), forman las dos caras del “aguante” deportivo.

El aguante es la palabra afirmada que apoya al equipo de fútbol con cantos y es el avance físico en los enfrentamientos. Es el objetivo que debe ser alcanzado para ser una hinchada de fútbol y proclamarse como tal (...). El aguante es carnaval y combate. El carnaval es la forma con la cual los hinchas desbordan sus sentidos y sus límites y se acercan a la alegría por el

solo hecho de ser hinchas del equipo y poder apoyarlo desde la tribuna. Sin embargo, el carnaval es efímero, pero sin importar que lo sea, el tiempo que dura es suficiente para romper todo tipo de limitaciones normativas. (Castro Lozano 2010: 149)

En el 1998 el secretario de deporte Fernando Galmarini, como medida contra la violencia, prohibió que se ingresaran bombos en las canchas y exhibieran las banderas robadas a otros equipos⁵⁵. Esta prohibición, sin embargo, no interrumpió esta costumbre, sino que coincidió con un acercamiento de los bombos de murgas a una participación más activa en las hinchadas.

En el proceso de reactivación de los grupos de carnaval varios clubes pusieron a disposición sus espacios a los “pibes” de la murga para los ensayos semanales. La murga “Los Fortineros del Corazón”⁵⁶, por ejemplo, nació como actividad recreativa gestionada por la misma sociedad deportiva del club atlético Vélez Sarfield. Estos empezaron a animar con sus bombos los partidos en el estadio José Amalfitani en Liniers.

Obi, uno de los directores, decía a propósito:

[La murga] La fundamos con el objetivo de incluir a las familias: todos los integrantes son socios de la sociedad y es una actividad coordinada por el Departamento de Cultura (...) Hay muchas relaciones entre las dos cosas. El fútbol y el ser murguero son pasiones incomparables...y en nuestro caso las unimos. (Entrevista del 21/02/02).

El de “Los Fortineros” no es un caso aislado; por eso no sorprende ver a menudo a la murga “Los Comodines de la Paternal” en los partidos del “Argentinos Juniors”, o “Los Chiflados de Boedo” en los de “San Lorenzo F.C.”, o los bombos con platillo de “Los Caprichosos de Mataderos” acompañar los cantos del “Nueva Chicago”. El etnomusicólogo Lorenzo Tarducci tuvo un interesante entrevista con el director de “Los Caprichosos”, “El Chino”, en la cual declara:

Nosotros teníamos una murga que era antes “Los Graciosos de Mataderos” que era *una murga que correspondía a un cuadro de fútbol*. Como en todos lados, como “Los Amantes de La Boca”, La Boca, nosotros acá... no yo, porque yo siempre traté de desvincular lo que es la hinchada de un cuadro... *pero es un barrio en donde inconscientemente el mismo murguero, el*

⁵⁵ Una de las mayores victoria para una barra contra la hinchada rival es el robo de “los trapos”, es decir, las banderas, los estandartes de propiedad de las barras. Cfr. Aragón 2007.

⁵⁶ Murga del barrio de Liniers, integrada en el 2002 por 120 personas.

mismo pibe tiene ya en la sangre no solamente ser murguero si no ser hincha de un cuadro como el “Nueva Chicago”. Es muy popular acá en el barrio, y esto hace llevar de que a veces nosotros tengamos que dividir y compartir la misma emoción. (Entrevista del 22/02/02, inédita, las cursivas son mías).

Aunque no todas las murgas tengan relación con el mundo del fútbol, el bombo con platillo ha entrado con fuerza en los estadios, expandiendo su práctica también en este ámbito conflictivo⁵⁷. La relación entre el mundo del carnaval y el del fútbol, como se verá, ha llevado también a un intercambio de repertorios, melodías, instrumentos musicales⁵⁸ y gestos, que se encontrarán además en las marchas políticas.

La complejidad del campo del carnaval se muestra en este flujo constante de estéticas, prácticas y poéticas donde el bombo con platillo asume uno rol protagónico y de referencia.

En los estadios, en el carnaval y las marchas el bombo ordena el espacio y el movimiento de los cuerpos. Sus interpretes son respetados y constituyen un punto de referencia. No es sólo un objeto o un símbolo identitario como una bandera o un estandarte, sino un sujeto que tiene voz propia, parte integrante y fundamental del grupo. Como recuerda Aragón (2007: 60-61):

El bombo es el que indica a los de la Buttler qué hay que hacer durante el desarrollo de un partido. Sin él no hay coordinación, pues el bombo ordena las acciones: cuándo comenzar los cantos y gritos, cuando cambiar de canto, cuando saltar. (...) Su manejo implica un status especial especial entre los barrabravas, y de esa manera se reconocen los líderes. En momentos de euforia, por ejemplo, cuando el equipo hace un gol y los hinchas se pierden lo que está haciendo en este momento, es el bombo el que los vuelve a ubicar y los pone en situación. Cuando el bombo va entrando a la tribuna acompañado de quienes lo protegen y los primeros sonidos llegan al interior del campo, la hinchada entera se pone de pie porque sabe que el bombo está haciendo un llamado a los suyos. Este instrumento se reconoce como el corazón de la banda: *“Perder un bombo es como perder a uno de nosotros”*, comenta uno de los miembros de la Buttler.

⁵⁷ Después del éxito del instrumento entre las hinchadas argentinas, “barras” de otros países latinoamericanos como Chile o México también ha empezado a utilizarlo. La influencia argentina se refleja también en los cantos. La melodía de la Marcha Peronista, cantada por muchos años por la barra de Boca, por ejemplo, ha sido adaptada en México por la hinchada de los “Pumas”, la cual usa regularmente bombo con platillos porteños. Cfr. Magazine 2007.

⁵⁸ En su investigación sobre la hinchada del club de Huracán, García Zugal (2007: 124) describe las complejas relaciones entre la barra y “los pibes” de la murga del barrio (“Pasión Quemera”). Los directores de esta murga, para asegurar que no haya violencia en su curso barrial regalaron un bombo con platillo a los hinchas. Según el autor “existe una relación de dependencia mutua entre las partes que hacen posible una relación duradera y estable. Las relaciones personales son aquí el punto que mantiene viva la interacción. Todos se conocen, algunos se aprecian, otros se desprecian, algunos son amigos, algunos son enemigos, pero todos se pueden ayudar”.

4.1.3 Canti de cancha e de colectivo



Figura 11. Bombos e hinchada de la “12” <http://www.taringa.net/posts/deportes/10787892/Los-bombos-de-La-12.html> (consultado el 13/02/2014).

Altri importanti punti di contatto tra le *murga* e le tifoserie sono rintracciabili nel massiccio *corpus* di canti che entrambe producono nel tempo. La semiologa Lelia Gandara, ha messo in luce le modalità di composizione degli inni da stadio, le quali non si distanziano di molto da quelle dei gruppi di carnevale della città di Buenos Aires:

Las melodías son tomadas de marchas políticas (típicamente la marcha del partido peronista y la del partido radical), jingles publicitarios, canciones de moda pegadizas, jingles políticos y de campañas diversas, programas de televisión, etc. Pero hay también algunas melodías que se identifican como “originales de la cancha”, es decir que aparentemente surgieron en ese contexto. La música puede ser tomada de los más diversos géneros: desde el tango hasta el rock. En particular el rock ha ido adquiriendo una presencia creciente en las tribunas no sólo desde lo musical sino también desde la reivindicación de cierta cosmovisión en común (la reivindicación de la rebeldía, el sentimiento de marginalidad, el odio a la policía, la reivindicación de la droga, etc.). En las letras aparecen elementos que tienen que ver con contextos sociales más amplios, es decir no sólo con lo que sucede en el estadio, sino con sucesos de actualidad que pueden estar relacionados al fútbol o no. (Gandara 1997: 50).

Ascoltando i temi cantati sui palchi del carnevale, potremo facilmente renderci conto del forte legame con il mondo del tifo calcistico. L'emissione gutturale della voce o i movimenti delle braccia, ad esempio, rievocano estetiche e forme chiaramente comuni. Si è notato oltretutto che questo tipo d'interpretazione vocale si accentua in special modo nell'interpretare melodie del repertorio da stadio⁵⁹. Riporto qui parti di alcuni di questi:

Teque teque, toca toca
esta murga está reloca!
Esta noche se presentan ,
Los Amantes de la Boca.
(*Los Amantes de la Boca*)

Teque teque, toca toca
esta hinchada está reloca!
La Copa Libertadores
la tenemos en La Boca.
(Inno da stadio della "12")⁶⁰.

Orecchiabilità e semplicità dei temi, canto collettivo "a cappella": intere melodie scivolano da un campo all'altro confondendosi, rinunciando ormai a riconoscere chi, per primo, ha inventato, proposto o adattato a proprio gusto quella determinata canzone. La versione originale scompare dalla memoria collettiva lasciando il posto a centinaia di re-interpretazioni. Questa melodia si unirà alle tante altre apprese in situazioni comunitarie. Cambierà di essenza, diventando un canto ripetuto in momenti di condivisione collettiva, con rime semplici e cangianti a seconda dell'occasione.

⁵⁹ Durante gli anni si sono registrate nel campo più di 200 canzoni di diversi "Centro Murga" e "Agrupación Murguera". L'analisi delle scelte musicali e delle melodie su cui adattare i propri canti nei vari gruppi meriterebbe sicuramente uno studio a parte. A grandi linee si è notato che molti "Centro Murga" utilizzano maggiormente uno stile di canto simile al coro *a cappella* degli stadi, con una scelta di melodie che spesso si ritrovano anche nel patrimonio comune di inni da stadio o piazze. Le "Agrupación Murgueras" hanno una tendenza a cercare arrangiamenti vocali a più voci su melodie che provengono dalla musica popolare urbana (rock, cumbia, tango...). Anche se queste sono solo delle generalizzazioni, si è osservato nella ricerca sul campo che il modo di cantare (saltare, agitare ritmicamente le braccia e le mani) che si utilizza negli stadi si ritrova anche in particolari momenti delle *performance* o delle prove di entrambi i tipi di *murga*. Questo tipo di espressioni corporali considero siano collegati alla cultura del "aguante", cultura che trascende i territori del tifo sportivo e che arriva sino al rock, la *murga*, la militanza politica. Cfr., tra gli altri, Garriga Zucal y Salerno 2008, Salerno y Silba 2005; Barassi, Garat, Navarro, Scharager, Zajac, 2011.

⁶⁰ Appellativo della tifoseria del Boca. Si trascrive qui l'esempio della melodia del testo riportato (Es. 1). Non si forniranno in questa sede altre trascrizioni, anche se l'argomento meriterebbe di un approfondimento analitico esso trascende gli obiettivi di questa tesi.

Esempio 1

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: "Teque Te que toca toca esta murga está reloca esta". The second staff starts with a measure rest marked with a '4', followed by a treble clef and the same key signature. The melody continues with eighth and quarter notes. The lyrics are: "no che se presentan Los Amantes de la Boca".

La prossimità tra i due campi la ritroviamo ancora maggiormente nei cosiddetti canti *de colectivo*⁶¹. Questi sono canti più o meno estesi che si eseguiranno durante il carnevale esclusivamente sugli autobus che trasportano i *murgueros* da un *curso* all'altro attraverso la città. Sono relazionati intimamente con i canti di *aguante* sportivo (Garriga Zucal e Salerno, 2008), dove la voce, la capacità di gridare e saltare, si converte in veicolo di autenticità del sentimento verso la propria *murga*. È l'esaltazione della resistenza fisica, la forza, l'allegria "popolare". Cantati reiteratamente, ogni volta con un'intensità maggiore, finiscono in un *climax* di voci, grida battiti di mani, fischi, rumori: il loro fine è quello d'incoraggiare il gruppo che dovrà affrontare la fatica di danzare anche in quattro quartieri diversi in una sola notte.

Ben pochi sono i cambiamenti testuali del repertorio, come in questo esempio:

Esta es la banda de los Amantes
Está bailando de la cabeza
Se mueve para acá
Se mueve para alla
¡Esta es la banda mas loca que hay!
(Los Amantes de la Boca)

Esta es la banda de los bosteros
está bailando de la cabeza
se mueve para acá
se mueve para allá
¡esta es la bada mas loca que hay!
(La "12")

I testi, comunque, subiranno continuamente micro-variazioni per adattarsi all'occasione.

⁶¹ *Colectivo* o *micro* = autobus adatti al trasporto pubblico. Solitamente le *murga* affittano per i giorni di Carnevale vari autobus dato il grande numero dei partecipanti.

Sia nelle tifoserie che nelle *murga* si trovano canti relazionati al bere vino, fumare marijuana, usare cocaina, festeggiare, essere “sballato”, saltare. Negli stadi si canteranno ad esempio:

*Yo soy de una banda loca
muy conocida en el mundo entero
que sigue siempre a Racing
le chupa un huevo si no es primero
este año estamos re-locos
vamo a copar
toda la Argentina
con bombos, con estandartes
tomando vino y cocaína.*

(Tifoseria del Racing Futbol Club, testo su melodia di “*Tuta Tuta*”, de *Los Auténticos Decadentes*)

Negli autobus delle *murga*:

*Llegaron los Verdes
¡Que locos que están!
Esta murga está re-locas
¡Los Verdes de Monserrat!
Vamos con los Verdes
que yo ya quiero murguear
Si no salgo con los Verdes
¡se termina el Carnaval!
Llegaron Los Verdes...
(Murga “Los Verdes de Monserrat”)*

Se emblematici (Ayats 1999) sono i canti di denigrazione tra tifoserie avversarie, anche tra le *murga* esistono dei cori che, oltre a essere auto celebrativi, si prendono gioco dei gruppi antagonisti.

*Los Verdes de Monserrat
¡¡lo mejor del carnaval!!
Aunque quieran imitarnos
nunca lo van a lograr
tenemos algarabía
y parate de emoción*

*y tenemos de hijos bobo
a “Arrabales de Ilusión”
yo soy así...
yo soy murguero
y “Mala yunta”
que nos chupe bien los huevos.
(Murga “Los Verdes de Monserrat”)*

Non è raro che i canti di *colectivo* e da stadio siano molto simili a quelli intonati nelle manifestazioni politiche, spesso con testi molto diretti contro la polizia o le istituzioni⁶².

Ascoltiamo, per esempio:

*Baila **la gente** Baila
Baila de corazón
sin policías, sin militares
vamos a vivir mejor.*
(canto di protesta, anonimo)

o

*Baila la **murga** baila
Baila de corazón
sin policías, sin militares
vamos a vivir mejor.
(Los Verdes de Monserrat).*

Negli stadi ritroviamo lo stesso inno:

*Baila **la hinchada** baila
Baila de corazón
sin policías sin militares
vamos a vivir mejor
(il grassetto è mio e indica la differenza tra i tre testi).*

Come ricorda ancora la Gandara,

⁶² Sul tema dei canti e slogan delle manifestazioni fondamentale è il lavoro di Jaume Ayats. Si veda ad esempio Ayats 1999.

(...) es interesante señalar que en marchas y manifestaciones políticas también se corean cantos que presentan una gran similitud o paralelismo con los cantos de cancha. Todo parecería indicar que muchos cantos de cancha pasan, modificando su contenido, a las consignas de los grupos políticos.⁶³

Difatti, seguendo Alabarces, la cultura del *aguante* sportivo negli ultimi anni si è trasformata in una retorica, estetica ed etica sempre più diffusa tra i giovani dei settori popolari⁶⁴. Trascendendo gli spazi delle tifoserie, *el aguante*, e ciò che esso rappresenta⁶⁵, si ritrova anche in ambiti di militanza politica. Anche qui il cantare diviene un modo per rivendicare le proprie idee in modo festivo, appoggiare il proprio gruppo con allegria. Ciò si realizza appellandosi ai simboli e la “mistica” di un “popolare” che per attivarsi deve includere i suoi simboli consacrati.

E1: Sí... Sí... Nosotros lo ejercemos... O sea, Lo practicamos. Cantar, hacer canciones, hacer un cancionero, nosotros tenemos hacemos un cancionero, o sea cantamos, componemos temas, en contra de otra agrupación o defendiendo nuestras ideas, o reivindicado nuestras ideas, forma parte de la mística y me parece que... de lo popular. Esa idea del bombo, el redoblante, las banderas. No sé, eso surgió del fútbol, y bueno se trasladó a la política,
(...)

*E6: Sin eso, [el “agite”] para mi sinceramente **no hay política, sin una bandera, sin un bombo, le falta vida, color, le falta mística que se lo da todo esto. Sin eso le falta lo popular.***

P: ¿Esto es propio de la militancia de izquierda?

E7: No, lo hace todo el mundo. Andá a una marcha, un acto de la CGT y también tienen bombos y cantan. (Intervista a rappresentanti di un'organizzazione politica studentesca universitaria in Barassi et al. 2011: 10, il neretto è mio).

⁶³ Idem: 52

⁶⁴ Cfr. Semán y Vila 2008, Silba 2012. Argomenta Alabarces che *el aguante* “es una retórica porque se estructura como un lenguaje, como una serie de metáforas, y hasta titula un programa de televisión. Es una estética porque se piensa como una forma de belleza, como una estética plebeya basada en un tipo de cuerpos radicalmente distintos de los hegemónicos y aceptados, de los que aparecen en la televisión o en la tapa de las revistas: cuerpos gordos, grandotes, donde las cicatrices son emblemas y orgullos. Una estética que tiene mucho también de carnavalesco, en el despliegue de disfraces, pinturas, banderas y fuegos artificiales. Y es una ética, porque el aguante es ante todo una categoría moral, una forma de entender el mundo, de dividirlo en amigos y enemigos cuya diferencia puede saldarse con la muerte. Una ética donde la violencia, como dijimos, no está penada, sino recomendada.” Alabarce 2008.

⁶⁵ La grande differenza con *el aguante* sportivo risiede nell’etica, giacché in altri campi l’esaltazione della violenza è spesso solo a livello verbale. Rari sono al giorno d’oggi, ad esempio, i casi di scontri fisici tra fazioni politiche diverse.

4.2 *BOMBOS DE NEGROS*: TRA ORGOGLIO, INVISIBILITÀ, STIGMA E RUMORE

Nei paragrafi precedenti ho voluto tracciare i punti di contatto tra i vari ambiti di uso dello strumento in analisi. Si è visto come il *bombo* agisca nella strutturazione di identità urbane eterogenee, acquisendo una soggettività forte nei vari ambiti considerati. Spesso questo suo essere protagonista non corrisponde però ad un apprezzamento generalizzato. In questo paragrafo voglio rimarcare come ancor oggi il *bombo de murga* (e della grancassa sola) sia spesso icona di un mondo marginale, con tutto quel che ciò comporta ad un livello di apprezzamento del sua sonorità e del suo spazio sonoro. Ciò ha causato a mio avviso dei fenomeni di invisibilizzazione e svalutazione dello strumento in se e delle pratiche ad esso connesse, come anche a dinamiche di rivendicazione da parte dei nuovi interpreti del carnevale.

Nel corso della ricerca si è notato infatti che in una società che si definisce in termini di classe, lo strumento è spesso visto come appartenente ad una classe (medio)-bassa: i cosiddetti *negros* o *cabecitas negras*⁶⁶. In una visione superficiale sono loro quelli che si agitano negli stadi, ballano *cumbia* o *murga*, gridano nelle piazze per ricevere un panino con la salsiccia dal sindacalista di turno. Visti come violenti, animaleschi, sono soggetti considerati in modo simile agli afrodiscendenti sino ai principi del secolo XX. Frigerio suggerisce infatti:

Los rasgos negativos atribuidos a los negros porteños durante las primeras tres décadas del siglo XX, se corresponden –con algunas resignificaciones– con los rasgos que, en la década de 1940 y 1950 se les atribuirá a los “negros” (cabecitas negras) venidos del interior. Ambos grupos subalternos son considerados el opuesto absoluto a la gente de bien, mal educados, poco confiables, indolentes, poco afectos al trabajo. Ambos sobre todo, están compuestos por individuos más oscuros que la gente decente y representan una amenaza (...) a la Argentina moderna, europeizada... (Frigerio 2006: 16).

Nella storia della musica *folklórica* argentina la suddivisione per etnie e per classe fu importante, come ricorda Vila (1996).

(...) no sólo fueron importantes por su alusión directa a temas étnicos, sino también por sus continuas referencias implícitas a temas políticos y de clase, ya que ser un “cabecita negra” en los cuarentas significaba automáticamente ser clasificado como siendo “obrero” y “peronista”, ya que “¡todo el mundo sabe que los negros son peronistas! (Vila 1996: 8).

⁶⁶ Sulle queste categorie cfr.tra gli altri Frigerio 2006, Gruber 1999.

In questa logica “logica transitiva” anche i cosiddetti *negros murgueros* divengono “altri” culturali e sociali collegati (come abbiamo visto) all’immaginario delle “*patotas*” peroniste e, successivamente, delle “*barras bravas*”. Questi nuovi *negros* spesso stenteranno ad essere considerati artisti o persone capaci di riuscire a creare una forma di canto e di danza “decente” o, almeno, attrattiva. Le classi alte e medie argentine (e anti-peroniste) si sono al contrario mostrate più proclivi a considerare “migliori” altre espressioni artistiche popolari⁶⁷.

La considerazione negativa delle pratiche dei gruppi di carnevale e del loro strumento principale l’ho potuta accertare personalmente durante gli anni della ricerca. Al di fuori dall’ambiente del carnevale la maggior parte dei *porteños* che ho conosciuto non comprendeva il mio interesse verso questo strumento “primitivo” e molesto. Non tardai molto a rendermi conto che i giudizi di valore erano molto più profondi del poco apprezzamento che hanno in genere gli strumenti di percussione. Al rispetto fu illuminante un’intervista realizzata ad una coppia di anziani signori del quartiere di Pompeya⁶⁸. La signora, parlando dei suonatori di *bombo de murga* diceva: “¿Tocan? ¡Pero si no tienen ritmo, no tienen nada! Bum, bum, bum... ¡Eso no es un ritmo!”. Anche dopo aver imitato vocalmente la pulsazione degli strumenti, non la riconosceva come una successione periodica ed ordinata di suoni. In questo modo inferiva che gli interpreti non possedessero neanche la facoltà di organizzare temporalmente il suono: il percuotere regolarmente, cioè, non significava creare un ritmo o suonare. Non è inusuale che i *bombistas* non siano riconosciuti come musicisti. Gli stessi interpreti a volte sono reticenti a definirsi come tali. L’affermazione che non fossero capaci di un’azione musicale intenzionale mi risultò comunque esagerata. Questo significava che, per la signora e suo marito, l’atto di percuotere un *bombo* rappresentava solo produrre una serie inarticolata e confusa di suoni, ossia, rumori. In molte altre conversazioni informali ho potuto osservare reazioni simili, comprovando come, alle orecchie di un certo pubblico, il *bombo* smettesse di essere uno strumento musicale, trasformandosi in una fonte di rumore. Certamente l’interpretazione del suono suppone una valutazione soggettiva: il suono articolato ed organizzato è accettabile; il rumore, al contrario, è qualcosa di non desiderato,

⁶⁷ Mi riferisco ad esempio, alla vicina *murga uruguayana* o alle manifestazioni del carnevale del Brasile o del nord argentino. Nell’intervista realizzata a Pompeya il 17/02/2008 (<https://www.youtube.com/watch?v=KTPsLcgC50I>) un intervistato commenta ad esempio “*para ver murgas hay que ir a Uruguay*”, o “*si querés ver algo mejor tenés que ir al norte o a Gualeguaychú*”.

⁶⁸ Intervista del 17/02/08. Cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=KTPsLcgC50I>.

non musicale⁶⁹, cacofonico, fastidioso, scomodo, “sporco”⁷⁰. Anche se la percezione del rumore è soggettiva, come suggerisce Tablero Vallas (2006), questo non significa che la sua valutazione debba essere anarchica. Il giudizio di disapprovazione può dipendere sia dall’età o dal genere, ma anche dal tessuto storico, politico, economico e culturale (Tablero Vallas 2006: 859-60). La ricerca a Buenos Aires ha indicato che suoni creati da gruppi stabiliti socialmente e culturalmente sono accettati, codificati e reinterpretati da individui che hanno affinità verso le dinamiche socioculturali da essi generati. Gli stessi suoni potranno essere appresi ed interpretati diversamente da chi non condivide (o non conosce) tali dinamiche, instaurando, a volte, reazioni conflittuali. Quel che per qualcuno è un suono gradevole per altri sarà un rumore molesto. Non percepire questo suono come musicale può anche significare differire con chi lo abbia prodotto, non accettando le sue forme di interagire nella società. Spesso si creerà una relazione di intolleranza: io, cittadino silenzioso *X*, sono differente e migliore di te, cittadino fastidioso *Y*. In questa sorta di “razzismo sonoro”, *X* si distanzierà da *Y*, respingendo i suoni generati dalla sua pratica musicale, che allo stesso tempo non stimerà. In mancanza di una vera intenzione di ascolto (prendendo le parole di Schaeffer), *X* non discriminerà le componenti di quel che sta ascoltando, non riconoscendo — o non riconoscendo-si — nel messaggio sonoro di *Y*⁷¹.

(...) a ciertas edades se aceptan sonidos que se rechazan en otras. El estrépito causado durante la transmisión de un partido de fútbol puede ser valorado de distinta forma según el género del oyente. El gusto acústico está estratificado: la elección de uno u otro sonido puede indicar distinción de clase. Distintas subculturas en una misma sociedad (...) se identifican con una estética acústica que oponen a otras. (Tablero Vallas 2006: 861).

Anche la stampa locale durante anni ha sostenuto spesso un tipo di ascolto “pregiudizioso” o classista, denigrando, in molte occasioni, le attività musicali dei gruppi di carnevale ed infra valorizzando il suono del *bombo de murga*. Ultimamente, per esempio, l’antropologo Marcelo Pizarro ha dichiarato dalle pagine del *Clarín*:

Hay que ver a los tipos que tocan los bombos. El bombo se golpea con la misma precisión ausente

⁶⁹ Cfr. Schaeffer 1966.

⁷⁰ “Sporco” inteso come opposto a “pulito” (ideale di bellezza del suono per la musica classica occidentale) e anche come un’interferenza ai processi di comunicazione.

⁷¹ Ovviamente lo stesso suono potrà in qualche momento risultare molesto a *Y*, dipendendo dal suo stato fisico o psicologico. Il messaggio sonoro, comunque, sarà riconoscibile e decodificabile.

*en el curso, en la marcha sindical, en el acto político, en la tribuna de la cancha. [...] El modo de ejecutar el instrumento musical es tan rutinario que estremece. (...) las murgas son sólo otra forma de nombrar a los fastidios cotidianos*⁷² (Pisarro 2013).

Pisarro ha riunito in poche sentenze alcuni dei più comuni stereotipi legati alle *murga*:

- Il suonatore di *bombo de murga* è “un tipo”.
- Questo “tipo” suona male.
- La sua tecnica è “imprecisa” e si osserva sia nel carnevale che nelle manifestazioni sindacali e politiche o sugli spalti.
- La forma di suonare lo strumento è rutinaria e noiosa.
- I suoni delle *murga* sono una fonte di contaminazione acustica urbana come il traffico, le sirene dell’ambulanza, ecc.

Il “*bombo*” se converte in una sorta di astrazione mentale. La visione di Pisarro riflette l’*idea* di esso che un certo tipo de stampa cerca di trasmettere: un oggetto fastidioso, suonato senza perizia, relazionato con pratiche, spazi e “tipi” sociali ben definiti, spesso stigmatizzati. In questa visione, lo strumento si interpreterà allo stesso modo nei vari campi di uso. I suoi interpreti, poi, saranno generalmente agitatori (possibilmente peronisti o *kirchneristi*), *barrabravas*, *negros murgueros*. Questo discorso sulla presupposta omogeneità esecutiva nei vari ambiti di uso dello strumento contribuisce al processo di occultamento della gran varietà che esiste nella sua interpretazione. Ricordo come invece le *murga* fondino proprio nelle differenze sonore gran parte della propria identità di gruppo. Allo stesso modo Pisarro pone sullo stesso piano manifestazioni che implicano codici, attori e funzioni differenti: anche se effettivamente esista uno scambio costante tra i diversi campi e si utilizzino estetiche affini ciò non significa che si possano unificare.

In un ascolto che non discrimina le differenze, il risultato musicale verrà percepito allo stesso modo. Non importa che ci siano uno o cinquanta suonatori, se le grancasse useranno *platillos*

⁷² Questo tipo di articolo contro le *murga*, comunque, non è così frequente come negli anni precedenti. Si inserisce in una serie di interventi della stampa locale verso l’uso democratico dello spazio pubblico e dei problemi derivati da situazioni come le interruzioni del traffico in manifestazioni politiche, incidenti, carnevali, eccetera. Ciò che qui si vuole evidenziare è che questa provocazione arrivò dal mondo accademico, utilizzando un vocabolario molto duro. L’articolo suscitò molto scalpore, provocando reazioni sia dalla comunità del carnevale che da riviste online, quotidiani, siti web universitari. Ricordo anche che i moltissimi commenti sul sito di *Clarín*, dove esso fu pubblicato, furono cancellati dalla redazione. Cf. Daskal 2013, Casas 2013, González Leni 2013, Giganti 2013 e vari articoli nel blog <http://pensarcarnaval.blogspot.com.ar>.

o no, se questi siano di diverse dimensioni o forma, di che tipo siano le pelli, se queste siano accordate o meno, se vengano percosse con un battente felpato, un palo di scopa o un pezzo di tubo di plastica (la famosa “*manguera*”): tutto è rumore. Il *bombista* di *murga* (anche quello che avrà un’esperienza ventennale sullo strumento) si trasforma in un individuo molesto e senza alcuna competenza musicale. L’ “uomo *bombo*” si converte in un’icona di alterità ed imperfezione, dissonante con la società “bene”⁷³, istruita e tranquilla. Nella sua retorica, Pizarro appella all’immaginario grottesco che abitualmente avvolge gli interpreti di *bombo*: individui di classe bassa, violenti, pigri e, molto probabilmente, grassi⁷⁴. “*Un tipo con un bombo, ¿por qué gasta tanta energía? ¿Por qué no va a laburar?*”, commentava il marito della signora prima citata dopo aver definito il *bombo* come uno strumento “denigrante”. In questo panorama nebuloso non c’è spazio per il tecnicismo: il *bombista* diviene nulla più che un dispensatore di rumore, quel rumore oscuro che compiace le masse.

La simbologia e valorizzazione dello strumento, il suo uso e la stessa percezione del suo suono, come visto nel corso del capitolo, hanno seguito un percorso non lineare. La sua valutazione sociale non sarà statica ma muterà nel tempo. Come ricorda Shaffer (1983) suoni e rumori accettati in un momento storico potranno conquistare o meno approvazione, come anche cambiare di significato in un altro. Ad un livello così ampio, bisognerà considerare anche il ruolo non indifferente delle relazioni di potere. I significati simbolici, infatti, saranno definiti anche da chi (quando, dove, come e per che proposito) li modella o si appropria di essi (Bordieu 1984). Non mi riferisco qui solo ai casi citati nei paragrafi precedenti ma anche ai fenomeni di rivendicazione di quella negritudine tanto disprezzata da una parte della società argentina. Nel processo di ri-funzionalizzazione del genere *murga* degli ultimi anni imbracciare un *bombo* o danzare può anche significare voler compiere un atto di

⁷³ Il pensiero che gli uomini possano distinguersi secondo la diversa percezione del rumore risale al secolo XVII. Promosso dai filosofi moralisti francesi giunge sino alla critica della società moderna. Al principio del 1800 Schopenhauer scriveva: “Sono stato per lungo tempo dell’opinione che la somma di rumori che un individuo può sopportare indisturbato sta in proporzione inversa alla sua capacità mentale e può, perciò, essere considerata come una certa unità di misura...”. Cfr. Schopenhauer 1989[1818-19]: 199.

⁷⁴ Il parallelo tra le dimensioni dello strumento e l’apparenza fisica del suo interprete si ritrova spesso nel linguaggio comune. Su un articolo di *Página 12*, ad esempio, Juan Sasturain, ricostruisce la storia della celebre marcia militare “San Lorenzo” facendo appello all’immaginario legato ai gruppi di carnevale. La descrizione grottesca è chiara nella sua evocazione: *Es la experiencia, también de pibes y ya no tanto, de haberla visto y oído tocar / pasar en vivo, por alguna banda de regimiento, de la cana, de bomberos o simple retreta, con pilchas de milico o no, pero coloridas y marchando. Es sólo la melodía [...] a puro bronce salvaje y percusión –con el platillo arriba del bombo con un ejecutante gordo, por favor–, y con el inconfundible, maravilloso final, en que el bombo irrumpe con un solo toque a solas, marca la pausa, la coma en el aire antes de la explosión del nombre que cierra y significa, el protagonista absoluto de la marcha: “Ho-nor / ho-nor / al-gran... (silencio de bronces, golpe en el parche y/o platillos) ¡¡Ca-bral!!” Y el “chan / chara-rán” del final. ¡Qué bárbaro!*” Sasturain 2004 [il neretto è mio].

rivendicazione sociale e/o identitaria. L'esaltazione quasi militante della *negritud* entra nei discorsi quotidiani ed accademici, plasmando identità personali e del genere. Essere un *negro murguero* è qualcosa di cui essere fiero. È l'opposto di essere un *cheto*, un *careta*⁷⁵. Cercare delle origini mitiche nel patrimonio culturale africano (sia a livello di interpreti, simboli, delle ritmiche o della danza) significa anche opporsi ad un modello "bianco" ed europeizzante promosso nel corso della storia del Paese.

CONCLUSIONI

Ho presentato qui uno studio diacronico e sincronico sui diversi ambiti di utilizzo del *bombo* e del *bombo con platillo*, per aiutare a decifrare i processi di interscambio tra di essi e le poetiche del vivere tempi e spazi di un certo tipo di riti urbani. Nel secondo capitolo avevo evidenziato che il carnevale porteño contemporaneo, anche dopo aver perso il suo *continuum* temporale, non pare soffrire completamente l'effetto collage dei *cityscapes* postmoderni. Questa cioè non è una festa "diluita"; i suoi segni ed i suoi referenti non si dissociano completamente, almeno ad un livello ideale. Anche se le sue maschere non occultano o sovvertono una posizione sociale, molte volte si convertono nel suo simbolo⁷⁶. Ho voluto qui rimarcare che, allo stesso modo, il *bombo con platillo* è adesso più che mai il re della "festa del popolo", contenuto e contenitore: sopra e dentro di esso si iscrivono passioni, colori, desideri, convinzioni politiche, religiose, sentimenti nazionalistici e calcistici, amori e odii. Anche se i significati assegnati allo strumento siano mutati dinamicamente, l'associazione con il rumore e la marginalità è però ancora molto profonda. I segni cambiano però lasciano impronte: quelli depositati nel *bombo* hanno generato marche che, come ferite, anche curandosi o cambiando di aspetto, sono rimaste in qualche modo sul suo corpo.

Il suo suono, se lo è ma stato, non è più innocente. Può essere grido, voce dei senza voce o cassa di risonanza per quelli che pretendono di parlare per loro. I suoi ritmi muovono i corpi di migliaia di giovani, rinforzando pratiche in cambio costante. È un dispositivo sonoro potente che già non si può fermare e difficilmente si può ignorare. Se lo ripudi o no, il potere

⁷⁵ Appellativi dispregiativi verso una persona di classe alta.

⁷⁶ Difatti, per il *murguero*, il suo costume non è un travestimento. Indossarlo indica una affiliazione a un modo differente di vivere la città e una festa non giunge ad essere massificata, giustamente perché è ancora socialmente relazionata a una certa classe sociale e politica.

del *bombo* (o dei *bombos*) é enorme, connesso intimamente a un numero enorme di situazioni relacionali. Nel mezzo di una selva di pregiudizi e desideri di apropiazione, questo strumento “invisibilizzato” e dispregiato, adesso più che mai, sta partecipando da protagonista nei discorsi e i processi della vita sociale di Buenos Aires.

CONCLUSIONES

He presentado aquí un estudio diacrónico y sincrónico sobre los diversos ámbitos de uso del bombo y del bombo con platillo, para ayudar a descifrar los procesos de intercambio de estéticas, o las poéticas de vivir tiempos y espacios de cierto tipo de rituales urbanos. En el segundo capítulo había evidenciado que el carnaval porteño contemporáneo, aunque haya perdido su *continuum* temporal, no parece sufrir completamente el efecto collage que puede afectar a los *cityscapes* posmodernos. Es decir, no es una fiesta “diluida”; sus signos y sus referentes no se han disociado completamente, por lo menos en un nivel ideal: si bien sus máscaras no ocultan o subvierten una posición social reconocible, muchas veces se convierten en su símbolo⁷⁷. Aquí he querido remarcar que, de la misma manera, el bombo con platillo es ahora más que nunca rey de la “fiesta del pueblo”, contenido y contenedor: sobre y dentro de él se inscriben pasiones, colores, deseos, credos políticos, religiosos, sentimientos nacionales y futbolísticos, amores y odios. Aunque las significaciones asignadas al instrumento hayan mutado dinámicamente, la asociación con el ruido y lo marginal es muy profunda. Los signos cambian pero pueden dejar huellas: aquellos depositados en el bombo han generado marcas que, como heridas, aunque se curen y cambien de aspecto, han permanecido en cierta forma en su cuerpo.

Su sonido ya no es inocente, si es que alguna vez lo ha sido. Puede ser grito, voz de los sin voz o caja de resonancia de quienes pretenden hablar por ellos. Sus ritmos mueven los cuerpos de miles de jóvenes, fortaleciendo una práctica en constante cambio. Es un dispositivo sonoro poderoso que ya no puede ser detenido y difícilmente pasa desapercibido. Se lo repudie o no, el poder del bombo (o “los bombos”) es enorme, conectado íntimamente a un sinnúmero de situaciones relacionales. En el medio de una selva de prejuicios y deseos de

⁷⁷ De hecho, para el murguero, su traje no es un disfraz. Llevarlo puesto indica una afiliación a un manera diferente de vivir la ciudad y un festejo que no llega a ser masificado, justamente porque todavía es de alguna forma socialmente referenciado.

apropiación, este instrumento “invisibilizado” y denostado está participando ahora más que nunca de manera protagónica en discursos y procesos muy dispares de la vida social porteña.

CAPITOLO 5

IL BATTITO DEL CARNEVALE: TRASMISSIONE MUSICALE, PERFORMANCE E TECNICHE ESECUTIVE DEL BOMBO DE MURGA

INTRODUZIONE

In questo ultimo capitolo mi concentrerò sulle dinamiche collegate all'esecuzione del *bombo con platillo* nell'ambito del carnevale di Buenos Aires. Proporrò quindi sia un'analisi dei processi di apprendimento che delle tecniche d'interpretazione, dando spazio alla descrizione della struttura degli organici strumentali e della *performance* delle *murga*. Particolare enfasi verrà posta sul cambiamento del campo della festa e su come questo abbia inciso sulle identità musicali e performative delle *murga*. Descriverò i principali modelli ritmici interpretati nella città e in alcune orchestre percussive, evidenziando ritmi caratteristici, dando uno sguardo alle differenze tra i gruppi. Fornirò, inoltre, alcune indicazioni su alcuni aspetti legati all'improvvisazione e l'interpretazione collettiva del *bombo de murga*.

INTRODUCCIÓN

En este ultimo capítulo me concentraré en las dinámicas relacionadas con la ejecución del bombo con platillo en el ámbito del carnaval de Buenos Aires. Proporcionaré tanto un análisis de los procesos de aprendizaje como de las técnica de ejecución, dejando espacio a la descripción de la estructura de los conjuntos instrumentales y de la *performance* de las murgas. Describiré los principales modelos rítmicos interpretados en la ciudad y en algunas orquestas de percusiones, evidenciando sus ritmos característicos y sus principales diferencias. Finalmente, proporcionaré indicaciones sobre algunos de los aspectos conectados a la improvisación y la interpretación colectiva del *bombo de murga*.

5.1 TRASMISSIONE MUSICALE O APRENDER MIRANDO

Teté: ...*Mi primer salida fue con “Los Locos del Cuarto piso” de Palermo en el ‘48. En el ‘50 salí en otra murga con mi hermano, el tocaba el bombo y yo miraba, miraba... Yo aprendí mirando, después salí con un bombista bueno, con Guigue en “Los Chiflados de Almagro.* (Teté Aguirre¹, intervista del 12/02/02)

Teté: *En el 47 ó 48 vinieron “Los Locos del Cuarto Piso”... ahí miré cómo se tocaba el bombo y aprendí de la gente grande².*

Le parole di Teté Aguirre, rinomato *bombista* ormai pluri settantenne, sono simili alle numerose interviste tenute con interpreti attivi prima degli anni '80 del passato secolo: l'iniziazione alle arti della *murga* avveniva sempre in modo informale: osservando. *Aprender mirando*, significava, per gli aspiranti suonatori, stare attenti, imitare, senza lasciarsi sfuggire nulla delle *performances* dei più grandi. Spesso i bambini iniziavano come *mascotas* o in gruppi infantili, cantando, danzando e suonando strumenti imitativi. Il cantore Carlos Paltrinieri (nato nel 1935) ricorda appunto:

A los siete años formamos con otros chicos del barrio una murga. Allí pusimos nuestro ingenio para armar el bombo con un tacho de lavar ropa. Compramos los cueros e hicimos los tientos y una vez armado, prendíamos una fogata para templarlo. (Intervista in Romero 2012: 9)

Dalle interviste con gli interpreti più anziani è emerso che il rapporto che s'instaurava tra l'adulto-maestro ed il bambino-allievo si basava su due fattori: l'attesa ed il rispetto. Il primo, sapendo di essere investito della responsabilità di tramandare l'arte carnevalesca e lo stile del proprio gruppo, svelava lentamente il suo sapere; il secondo, pur nell'entusiasmo di voler esibirsi al fianco dei grandi, era conscio di doversi prima guadagnare un posto nella compagnia e rispettare le decisioni degli adulti. Il ruolo del *bombista*, così come quello del direttore della danza, era di grande prestigio e responsabilità, soprattutto sino agli anni '80, dove in genere i gruppi erano strutturati gerarchicamente. Varie volte lo stesso Teté mi ha ricordato come passassero anni prima di aver il permesso di poter suonare nel carnevale,

¹ Teté Aguirre nasce a Buenos Aires nel 1935, inizia a integrare *murgas* sin dal 1943, dove è *mascota* nei “*Dandys de Palermo*”. Oggi è considerato dalle nuove generazioni un'importante figura di riferimento per l'interpretazione del *bombo con platillo*.

² Intervista in Massarino 2009: 54

affermando quanto riuscire ad imbracciare lo strumento nella festa divenisse un momento speciale, una conquista straordinaria.

L'apprendimento si svolgeva in genere a fianco di qualche familiare o amico intimo del vicinato. Teté, ad esempio, iniziò osservando il fratello maggiore, così come Jorge “Guigue” Mancini³, aveva imparò con lo zio:

Teté: *Yo era chico y me gustaba verlo tocar. En los descansos yo agarraba el bombo de él y me hacían tocar un poco, les gustaba...* (Intervista del 10/01/10)

Guigue: *Mi tío era bombista de Los Pan Rayado y aprendí mirando. Teniendo un poco de oído se puede llevar el compás...*(Intervista in Romero 1998: 4).

L'iniziazione ai segreti del *bombo con platillo*, non avveniva lontano dall'ambiente della *murga*, ossia le prove in strada, il ritrovo al bar o al circolo sportivo del quartiere e lo stesso carnevale.

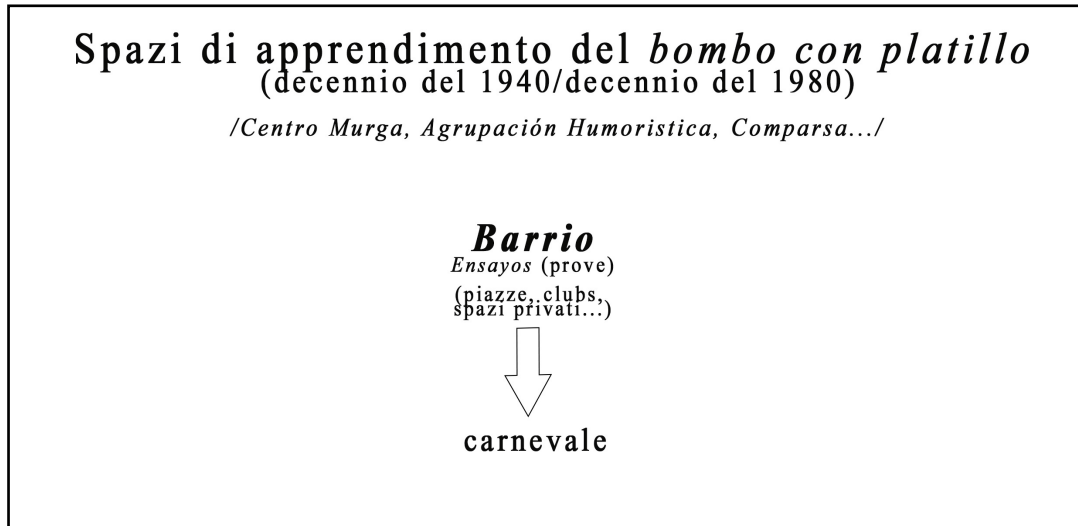
La prova costituiva sicuramente il momento privilegiato per avvicinarsi allo strumento ed alle arti del carnevale: era qui che il gruppo lavorava alla sua coesione ed alla preparazione del nuovo repertorio. In genere le prove avevano luogo un mese prima della festa, nelle case o nelle piazze del proprio *barrio*. Difficilmente si creavano altre occasioni nelle quali si potesse imparare a suonare lo strumento il quale, oltretutto, si utilizzava solo in quel periodo e quasi sempre era di proprietà dei direttori della *murga*.

Nella Tavola 1 ho riportato schematicamente gli spazi di apprendimento prima degli anni '90. Si tratta di uno schema generale nel quale si evidenzia la centralità del quartiere come luogo fisico di trasmissione e condivisione di saperi. Lo stesso carnevale (la festa in strada) è segnalato come lo spazio rituale dove i futuri interpreti avevano occasione di osservare i suonatori più esperti⁴. La trasmissione musicale avveniva dunque all'interno dei gruppi di appartenenza (*murga, agrupación humorística, comparsa...*) tendenzialmente chiusi e restii alla condivisione con persone al di fuori del proprio ambiente.

³ Figura di rilievo nell'ambito del carnevale, ormai deceduto, fu tra le altre cose direttore di *bombo* dei “*Chiflados de Almagro*” ed un sapiente paroliere. Spesso Teté mi ricordava come Guigue fosse stata una figura molto rilevante durante il suo apprendistato, essendo più grande e “più serio” di lui.

⁴ Non sono citate qui le manifestazioni politiche. Considero che solo in seguito esse siano divenute uno spazio di apprendimento informale della grancassa e piatti. Difatti, sino agli anni 1990, era più comune l'uso di grancasse sole.

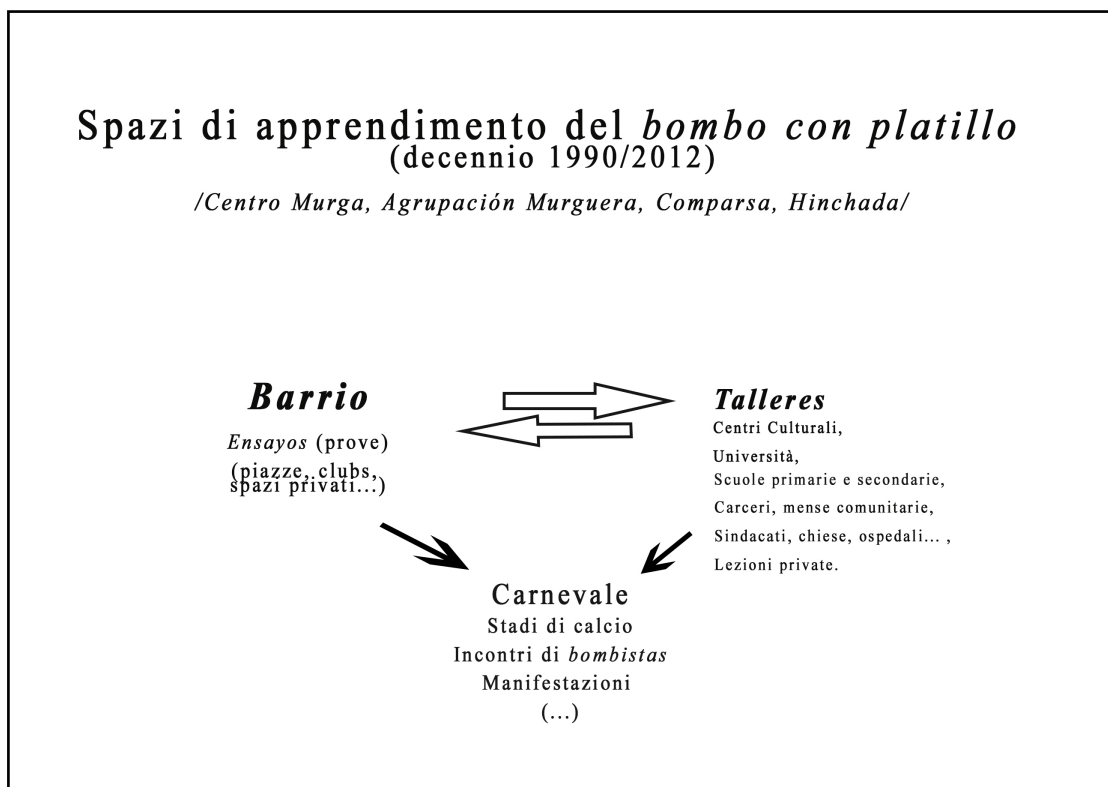
Tavola 1



In seguito alla ri-funzionalizzazione del genere questo scenario cambiò drasticamente. Seppure l'osservazione dei più grandi negli spazi di azione delle *murga* continuò ad essere il modo privilegiato per avvicinarsi al *bombo* (e alla danza), negli ultimi 20 anni si genereranno nuove modalità e ambiti di apprendimento. Già a partire del 1988 iniziarono i corsi di *murga* del centro culturale Ricardo Rojas⁵, dove furono convocati alcuni danzatori, cantori e *bombistas* veterani, per insegnare ai più giovani le arti della *murga*. Successivamente i *talleres* si diffusero anche presso associazioni culturali, sindacati, gruppi di carnevale in formazione e molti altri spazi che trovarono in questa pratica un mezzo perfetto per soddisfare necessità più disparate. Come già osservato, questi corsi facilitarono la proliferazione di nuovi gruppi e stimolarono la riattivazione di altri rimasti inoperanti per anni. La struttura stessa di queste formazioni, il suo significato ed il modo di accedervi cambiò fortemente rispetto al passato: quello che prima era un gruppo maschile⁶ chiuso composto da un numero non elevato d'integranti (tra 10 e 45) che si riuniva un mese prima del carnevale, divenne un insieme (spesso numerosissimo) di gente di diversa età e sesso (soprattutto femminile) che si incontrava durante tutto l'anno. Oltretutto, in pochi anni, il numero di persone coinvolte nel nuovo movimento aumentò in modo esponenziale e, con questo, anche la presenza dello strumento in ambito urbano.

⁵ Il primo fu condotto da Coco Romero e l'antropologo Ricardo Santillán Güemes (Romero 2006: 228).

⁶ Già a partire dalla fine degli anni '60 le donne entrarono ad integrare questi gruppi occupando però dei ruoli secondari. Solo a partire degli anni '90 iniziarono ad essere in numero molto maggiore degli uomini e a rivestire un gran protagonismo. In generale, però, la pratica rimane comunque legata a codici fortemente maschilisti e sono poche le eccezioni. Sono rari i direttori donna così come ancora poche sono le suonatrici di grancassa e piatti. Cfr. Martín 2009.



Ai fini della pratica e dell'apprendimento del *bombo con platillo*⁷ ciò comportò, tra le altre cose:

- una possibilità maggiore di veder suonare lo strumento;
- la possibilità di apprenderlo in modo condiviso e incoraggiato dai più grandi;
- la possibilità di esercitarsi sullo strumento nel corso di tutto l'anno;
- la proliferazione di stili diversi e una costante sperimentazione strumentale.

Tutta la schiera di ragazzi appena usciti dai corsi dei centri culturali cercarono di trovare una propria casa nei diversi quartieri della città, dove iniziarono a diffondere le arti carnevalesche e a praticare politiche di condivisione comunitaria. Gli stessi gruppi che si formarono si prodigarono a insegnare in diversi *barrios*, soprattutto in quelli più marginali (le cosiddette *villas miserias*). Le lezioni dalle nuove *murga* (definite per l'appunto "*de taller*") rappresentarono un nuovo modo per entrare nei rioni più umili. Si crearono dunque spazi di aggregazione nel quale praticare un' arte urbana a volte sconosciuta ma che divenne in breve tempo fortemente sentita.

⁷ In questo studio non ho analizzato le dinamiche di apprendimento del *bombo* tra le tifoserie dei *clubs* di calcio rionali. Quello che qui si punta a sottolineare è che i suonatori che si esibiscono nel carnevale e negli stadi molto probabilmente avranno iniziato a suonare in spazi che fanno riferimento ad un particolare quartiere e/o *murga*.

S: *yo, cuando empecé a estar con “Los Guardianes”⁸ del bombo no conocía jota, o sea no conocía nada y cuando nosotros estuvimos... cuando venían a ayudar pibes de los Kilmes⁹, nos venían a dar taller de murga... o sea ellos enseñaban a tocar y... después, bueno, fui a los talleres de Los Verdes¹⁰ que lo hacían en el centro cultural “el Señero” que quedaba acá en Belgrano y Santiago del Estero... a la base de esto yo empecé a tocar; o sea, aprendí a tocar el bombo...* (Intervista in Di Cesare 2004: appendice)

Il metodo d'insegnamento dei corsi era comunque ancora basato sull'oralità e stimolava l'imitazione, non essendoci un metodo scritto da seguire¹¹. La modalità di lezione formalizzata rappresentò però una grande novità nella trasmissione di questo strumento popolare.

Sarà comunque durante le prove che i nuovi suonatori si troveranno a esercitarsi ed imparare collettivamente, cercare nuovi ritmi, creare uno stile proprio.

Salvatore: *¿Quién te enseñó a tocar el bombo?*

Miguel “el Pelado”: *La misma gente de la murga, yo te enseñó un día, otro otro día... los bombos los enseñamos entre todos, no importa si tocas hace mucho o hace poco...son horas, ensayos y ensayos y te sale.* (intervista a “Los Pizpiretas de Liniers” del 02/03/10)

L'antropologa Alicia Martín ricorda a proposito:

El aprendizaje y la reproducción de los centro-murga se produce de acuerdo con los patrones folclóricos de la experiencia, la imitación y la repetición. Durante los ensayos, niños y jóvenes, componentes mayoritarios de las murgas, ocupan su tiempo de receso escolar en una práctica en la que son iniciados por sus mismos padres, que fueron generalmente murgueros en su juventud. A su vez, los mayores participan de esta actividad acompañando a sus hijos.

⁸ “Los Guardianes de Mugica”, murga nata nella villa 31 di Retiro nell'ottobre del 1999 grazie ai talleres dati dai “Verdes de Montserrat” e “Los Kilmes”. Murga indipendente, tutt'ora attiva, ha ispirato anche il cantautore Leon Gieco che nel suo album “Por favor, perdon y gracias” (EMI 2005) inserisce una canzone chiamata appunto “Los Guardianes de Mugica”. Per uno studio più approfondito confronta Di Cesare 2004.

⁹ Una murga del quartiere di Quilmes formatasi il primo maggio del 1998, dopo un corso del MTD (*Movimiento de Trabajadores Desocupados*) di Villa Corina, Buenos Aires.

¹⁰ “Los Verdes de Montserrat”.

¹¹ Il metodo di Garín (2003) è conosciuto ed usato come riferimento sia in parti dell'Argentina che all'estero, grazie ai suoi esempi audio ed alle sue trascrizioni sia per *bombo con platillo* che per tamburo a cordiera di alcuni ritmi tradizionali. Non era molto utilizzato però per l'insegnamento nell'ambito della capitale. Il libro di esercizi di Poggi e Brusca (...) viene impiegato dagli stessi autori nelle loro lezioni ed è scaricabile on line. Come commenta lo stesso Poggi: “El libro sigue caminando, con descarga libre y gratuita...no creo que se use tanto, los pibes siguen aprendiendo, desarrollandose en la calle y eso está muy bueno y no debe cambiar. Algunos se van interesando por empezar a entender de lectoescritura rítmica y también a valorar más al instrumento”. (email del 01/03/13).

(Martín 2009: 27).

A differenza del passato, però, lo stesso principiante poteva anche frequentare corsi dedicati così come apprendere ed esercitarsi nelle occasioni più disparate.

Le prove durante tutto l'anno divennero lo spazio privilegiato sia per la formazione e inclusione di nuove "reclute" che il miglioramento della batteria strumentale. Questa pratica darà la possibilità di lavorare a fondo sulla coordinazione musicale e corporale dei percussionisti, sentita necessaria per affrontare esibizioni di lunga durata¹²: si perfezioneranno diversi ritmi, creeranno una gran varietà di stacchi, anche per rendere lo spettacolo¹³ più dinamico. Allo stesso modo s'inclusero sempre più i bambini (spesso figli di qualche elemento del gruppo) ai quali si comprerà un proprio strumento di dimensioni ridotte. I più grandi useranno in genere quelli della *murga*, cosa che non comportò una limitazione all'apprendimento, dato che le occasioni per esercitarsi erano molteplici.¹⁴

Sarà generalmente proprio sui *bombo* della propria *murga* che l'aspirante suonatore inizierà ad esercitarsi nella coordinazione delle due mani.

S: (...) *cuando yo entré con Los Guardianes yo no sabía tocar el bombo, sabía el ritmo, pero no me salía con las manos los tiempos, digamos, mayormente los hacía con sonido de la boca y así bueno me fui memorizando el ritmo, el ritmo, el ritmo, el ritmo hasta que una vez le pedí prestarme a Nely¹⁵ el bombo que nosotros no teníamos, el primer bombo que tuvimos fue con el parche de cuero y ahí en mi casa me lo probaba una, dos horas tratando de sacar el ritmo, el ritmo, el ritmo hasta que, bueno, me salió.* (Intervista in Di Cesare 2004: appendice).

In sua assenza, a volte, come si pone in evidenza in questo caso, l'apprendista farà ricorso alla memoria, praticando il ritmo con i "sonidos de la boca" o ad altri espedienti. Ricorda Ariel Poggi:

¹² Ricordo che la durata di una sfilata può essere molto estesa a causa del gran numero dei componenti del gruppo, i quali spesso occupano uno spazio di più di 50 metri. Lo spettacolo in sé può prolungarsi con varie esibizioni sia di danza che di percussione.

¹³ Bisogna poi aggiungere che il solo fatto di possedere un numero elevato di bombo iniziò a divenire qualcosa di ricercato, un segno di prestigio: la massa sonora, insieme alla varietà ritmica, diverranno a mio avviso alcuni dei fattori determinanti nella definizione dell'identità sonora dei gruppi e della nuova festa.

¹⁴ Le prove si svolgeranno almeno una volta a settimana durante quasi tutto l'anno (o a volte più, con incontri dedicati solo alla batteria ritmica) e molto frequenti saranno le esibizioni pubbliche, le riunioni tra *bombistas*, gli eventi comunitari ecc..

¹⁵ Direttrice della *murga* "Los Guardianes de Mugica".

(...) *lo que se hace mucho es practicar con la tapa de la pava como platillo haciendo el ritmo con la palma de la mano. Hasta donde sé, ésta que te cuento y la de hacer ritmos con la boca son los que mas se utilizan para aprender cuando no tenés instrumento. La de la tapa claramente te permite desarrollar la técnica mientras que la boca solo el lenguaje... otra forma es hacer los movimientos del plato con la mano abierta sobre la mesa o rodilla.* (E-mail del 27/02/14).

Questi esercizi solitari si praticheranno anche dopo aver imparato a suonare, utilizzando come strumento praticamente qualunque superficie, così come riferisce Juan Brusse:

(...) *una que vivo haciendo que es de sentado, con la mano izquierda usando la pierna izq[uerda] de parche y la derecha de aro...y con la otra mano platillo en la pierna derecha...una fiesta...otra es con el mouse de la computadora como platillo en las esperas frente a la compu.* (E-mail del 27/02/13)

Una volta che si raggiungerà una minima coordinazione tra le due mani e si riuscirà ad interpretare un *pattern* ritmico basico, l'apprendista potrà perfezionarsi con la pratica collettiva. L'incorporazione al gruppo sarà molto veloce, giacché quello che un direttore richiederà agli inizi è, principalmente, che si segua il tempo e si stia attenti a non suonare durante gli stacchi (*cortes*). Di lì in poi starà alla volontà del nuovo *bombista* perfezionarsi e raggiungere il livello degli altri per poter partecipare stabilmente alle esibizioni.

Gastón: *Hay diferentes niveles...por ahí hay un pibe que sale hace un año, dos años, por ahí te sale acompañando tranquilo... Un pibe que tiene tres años, cuatro años ya sale platilleando bien. Tocando bien, toca un poquito mejor [indica con la mano il movimento di piatto].. Igual todas las personas son diferentes, hay alguno que en tres años te aprenden no todo, la mayoría; hay otros pibes que por ahí le cuesta un poco más pero esto lo vas trabajando individualmente con cada uno.*

Salvatore: *¿Que significa tocar bien?*

Gastón: *Tocar bien es estar atento a cada corte, no equivocarte cuando acompañás (...) conocer el ritmo, los cortes de la murga. Podés no ser un gran bombista, pero por ahí sabés todos los ritmos, todos los cortes que hay en una murga y salís acompañando bien.* (intervista a Gastón “*el Mellizo*”¹⁶ del 30/01/08)

Come accade per molte tradizioni musicali, anche nel processo di trasmissione dell'arte del

¹⁶ Abbreviazione de “*el Mellizo*” (il gemello). Soprannome di Gastón Gamboa, il quale ha un fratello gemello, ballerino e direttore della stessa *murga*.

bombo con platillo il maestro giocherà col desiderio di apprendimento dell'allievo, stimolando la sua motivazione nel corso del tempo. L'abilità del maestro/direttore starà nel foraggiare il desiderio di migliorarsi per stare al passo con il resto del gruppo e incoraggiarlo a sperimentare liberamente con il proprio strumento. Nella stessa intervista, il giovanissimo direttore de "Los Chiflados de Boedo" dichiara:

Gastón: (...) *En las glosas en las canciones también hay partes para jugar...el ritmo nuestro no es siempre tres arriba, uno abajo, tres arriba, uno abajo, para decirte algo como para que entiendas...hay partes que a los pibes lo tenés que dejar que toquen...otra vez volvemos a los niveles, por ahí hay cuatro en un nivel, cuatro en otro, cinco en otro...yo hay partes que digo: chicos toquen, le doy la libertad para que puedan espaciar con el bombo, puedan tirar fantasía, digamos, fantasía sobre una base de un ritmo, tratar de tirar un platilleo más, un ritmo más...están libre de hacer lo que quieran. Porque digamos, para crecer hay eso, le tenés que dar eso a un bombista: libertad, para que pueda tocar, para que pueda jugar con el bombo, tirar fantasía. (Idem).*

Avendo diversi spazi di libertà (momenti dove "jugar", "tirar fantasía") il nuovo *bombista* potrà sperimentare insieme ai più bravi, i quali a loro volta saranno liberi di improvvisare e dimostrare le proprie competenze senza sentirsi limitati dalla poca esperienza degli altri.

In seguito i più esperti saranno rispettati nel gruppo ed, eventualmente, "saliranno di livello". Parteciperanno più attivamente allo spettacolo sul palco e/o probabilmente diverranno a loro volta direttori. Questi, dopo aver passato praticamente tutta l'infanzia vivendo intensamente nella *murga*¹⁷, avranno così la possibilità di convertirsi in protagonisti attivi di questa tradizione, sentendosi autorizzati a cambiarla e dare una direzione allo stile del proprio quartiere.

Gastón: *Hasta antes de nuestro quiebre murguero había un estilo de bombo y platillo muy marcado, hasta que (...) yo revolucioné, tratando de enseñar a los pibes otro estilo de bombo, otra parada [spiegando con il corpo come stesse insegnando]: agarrá el bombo, un poquito más arriba, el platillo... [Antes] era como muy cuadrado el ritmo de bombo y platillo porteño (idem).*

L'essere riconosciuti nell'ambito delle *murga*, oltretutto, sarà un grande stimolo per

¹⁷ Mi riferisco qui anche ai ragazzi che si sono interessati più in là con gli anni al genere e imparato le arti della *murga* attraverso un taller. Anch'essi, al formare la propria *murga*, tenderanno a creare un proprio stile, innovando la tradizione in diversi modi e formando nuove leve di *murgueros* che eventualmente, con dinamiche eterogenee, creeranno in seguito il proprio gruppo etc..

continuare a coltivare la passione dello strumento, come lo sarà sentirsi parte di un determinato gruppo, nel quale si parteciperà con un fiero orgoglio di appartenenza.

Miguel “el Pelado”: *Vos te considerarás un músico, un artista popular?*

Gastón:: *Si.*

M: *Y tu familia, el vecino que no participa en la murga pero que capaz que va al curso o que ve la murga ¿te reconoce cómo un bombista? O cómo un músico... o cómo un murguero? ¿Cómo que?*

G: (...) *en el ambiente murguero uno a través de los años va conociendo las caras de las murgas y va conociendo... este pibe lo veo que toca hace diez años, a este hace cinco... y lo vas reconociendo. Sí, hay gente que me reconoce, y dice: “sí el Melli de los Chiflados de Boedo, bombista, director”. Y hay otra gente como para mi mamá que soy el loco de la murga y que nunca me va a entender o por ahí para alguna gente del barrio somos los locos de la murga y no somos artistas populares. Para la gente que conoce percusión y para la gente del ambiente, sí. (Idem).*

Ottenere questo tipo di riconoscimento rappresenterà qualcosa di estremamente importante, soprattutto per i bravi suonatori ed i direttori. Ricordo che il campo del carnevale può essere una piattaforma dove ottenere delle grandi soddisfazioni personali: malgrado parte del quartiere possa qualificare il *murguero* come “*loco del barrio*”, tra “*la gente del ambiente*” e del rione si potrà divenire dei referenti, delle personalità da rispettare¹⁸.

Con los ensayos se activa un amplio circuito de relaciones sociales. Los vecinos, amigos, familiares, deciden participar o no, de qué manera, en qué agrupación. También para elegir se toman en cuenta el prestigio del centro-murga, los buenos escenarios, el cuidado por la seguridad de sus integrantes, el tipo de autoridad esgrimido por los directores. Sostener y participar en estas organizaciones populares, tiene efectos en la activación de relaciones sociales que impactan en la construcción de identidad y poder. Es decir, crean y refuerzan liderazgos en el contexto de un barrio. Vemos a cada murga reunida por medio de lazos frágiles, porque implican subordinación y jerarquía en una organización totalmente voluntaria. Jerarquía que encumbra a los varones adultos, quienes dirigen, convocan y organizan, y en consecuencia quienes toman las decisiones. Subordinación de las mujeres y los adolescentes, que si bien son los integrantes más numerosos de las murgas, no participan en las decisiones ni en la distribución de recursos. (Martín 2009: 28)

¹⁸ Ricordo anche che un direttore di *murga* può spesso essere un referente rionale ed acquisire un certo prestigio grazie al servizio comunitario reso gratuitamente durante tutto l’anno. Non è da escludere che alcuni siano conosciuti come promotori culturali, attivi in altri ambiti rionali e cittadini o/e coinvolti in organizzazioni politiche. Cfr. a proposito Morel y Martín 2009.

La copertura di ruoli di sempre maggior importanza è mediata perciò dal proprio sesso, età, la capacità e volontà di liderare un gruppo autogestito e di natura volontaria. Il *Melli* racconta il suo processo di apprendimento (simile a quello di altri giovani ed anziani direttori intervistati) sottolineando, per l'appunto, la sua necessità di evolversi all'interno della *murga*. Mosso dalla passione verso il *bombo* e la voglia di trasmettere le sue conoscenze, assumere il ruolo di direttore della percussione diverrà per lui una tappa naturale ¹⁹

Gastón: *Yo con cinco, seis años bailaba, antes de tocar, antes de ser director de bombo. Primero bailé en los Príncipes de la Boca (...) tenía entre ocho y nueve años. (...) Ahora veinticuatro años tengo. Me acuerdo que bailaba ahí... y uno a través de los años digamos que el ritmo es como que se incorpora al cuerpo de uno, ya lo tenés acá [indica la testa]. Lo soñás, lo escuchás...lo ves!*

Miguel “el Pelado”: *Y cuando agarraste tu primer bombo?*

Gastón: *Hace seis años atrás.*

Miguel “el Pelado”: *Y porqué se te cruzó así, por necesidad o por... no quiero más bailar más, me cansé...*

Gastón: *No, evolucionás nomás. Uno intenta crecer... digamos, en su cosecha adentro de una murga... (idem).*

Trasudando sicurezza e chiarezza mentale durante tutta l'intervista, *el Melli* introduce un tema centrale, affermando che per imparare a suonare il *bombo* non sia importante conoscere il linguaggio musicale, nè aver danzato previamente, ma arrivare a dominare il ritmo tanto da sentirlo nel corpo.

Miguel: *Pero no sabías música, no sabías nada?*

Gastón: *No, cuando arranqué a tocar ya el ritmo estaba como incorporado.*

Salvatore: *Es importante saber bailar para tocar el bombo?*

Gastón: *No... digamos, la facilidad de que hayas bailado cuando tocás es que escuchaste ya mucho, para bailar escuchaste. Cuando bailás los ritmos, manos o los pies, son al ritmo del bombo. Y cuando tocás mas o menos ya tenés oído y te facilita un poco a tocar nada más.*

(Idem).

¹⁹ Allo stesso modo suo fratello gemello diverrà uno dei direttori della danza. Non è raro che dei fratelli crescano insieme nella gerarchia della propria *murga* e in alcun caso che si distinguano nel campo del carnevale. Un esempio possono essere, oltre quello dei “*Chiflados de Boedo*”, i gemelli Victor e Diego della *murga* “*Los Viciosos de Almagro*” (entrambi direttori e cantori principali), Alejandro Carballo e suo fratello, entrambi in “*Pasión Quemera*”, riconosciuti come il miglior *bombista* di Buenos Aires l'uno e, durante un periodo di tempo, uno dei migliori ballerini della città, l'altro.

Il conoscere appieno le dinamiche della danza può però facilitare l'apprendimento e la corretta interpretazione dello strumento. È difatti indispensabile conoscere le basi del ballo per poter accompagnarla appropriatamente²⁰. Padroneggiare la danza aiuterà inoltre alla corretta composizione della successione ritmica per la sfilata, garantendo l'alternanza dei suoi diversi momenti e l'esito positivo della *performance*.

Salvatore: *Podés cambiar de ritmo como querés?*

Gastón: *Depende de como vaya saliendo...como está el ambiente... Si el ambiente está muy tranquilo hay que explotarlo al ambiente. Una vez que explota, el murguero no puede estar diez, veinte minutos saltando todo el tiempo arriba! Hay que explotar, bajar, calmar, descansar, explota de nuevo, baja, para...*

Salvatore: *Así que hay que pensar en el bailarín.*

Gastón: *Exactamente, y en la gente! Cuando entrás, cuando entrás en un corso, entra tranquila la murga, porque viene desfilando. Entramos tranquilos, llega al medio y va queriendo explotar, entramos al escenario: explotó! (idem).*

Ciò che la ricerca sul campo ha mostrato è che si sta' creando una nuova generazione d'interpreti sempre più giovani, i quali hanno la possibilità di conoscere sia il linguaggio musicale del *bombo con platillo* che quello corporeo della danza. I più piccoli sono incoraggiati all'apprendimento e sono inclusi attivamente nelle sfilate del carnevale. Questo contatto prolungato e costante con la pratica della *murga* sta conducendo ad una rinnovazione del genere, oggi molto diverso da quello che era sino agli anni '80.

Tato: *¡Sí! Sí, diferente. El pulso se mantiene pero después se entró a jugar mucho el tema del trabajo con los platillos y los parches. Se entró a investigar un poco más, y los pibes empezaron a poner mucho más tiempo Calculá una cosa que es muy simple: antes se hacía murga solamente en Carnaval. Ahora tenés todo un año. Hay talleres, hay murgueros músicos de la percusión que dan talleres todo el año. El que no es músico está arrimándose. Ya se está subiendo un escalón mucho más interesante, la parte de la percusión, que al sumarle también el redoblante, el zurdo y alguna cosita más se hace una polirritmia que si vos tenés claro de no perder el pulso del bailarín, el pulso de negra del baile, que esté marcado o implícito, termina enriqueciéndolo (Intervista a Tato Serrano del 07/03/10).*

²⁰ Anche se non è la regola, molti *bombistas* saranno stati (o sono ancora) anche ballerini, soprattutto se la loro iniziazione al mondo della *murga* sia avvenuta in tenera età. Non è raro poi che anche dei ballerini sappiano suonare il *bombo*, a volte anche molto bene.

L'apprendimento dello strumento è dunque molto differenziato ma, come la danza, è ancora fortemente condiviso. È la pratica collettiva e democratica che rende singolare e dà senso alla sua interpretazione.

5.2 ELEMENTI BASICI DELL'INTERPRETAZIONE DEL *BOMBO CON PLATILLO*

Le tecniche di esecuzione del *bombo con platillo* hanno raggiunto negli ultimi anni una complessità elevata. La vicinanza con le tradizioni di *murga* uruguaiana, l'influenza della musica brasiliana e in generale della musica popolare del continente latinoamericano ha portato i suonatori a confrontarsi con lo strumento in modo differente. Se in passato i suonatori seguivano i cantori in valzer, fox trot, *paso doble*, tanghi, *milongas*, tarantelle, adesso non è raro che si cimentino in tempi di rock, *rap*, *cumbia*, ritmi tradizionali di tutta l'Argentina (*chamamé*, *zamba*, *chacarera*, *carnavalito*, *cuarteto*...) o in *merengue* e *samba*. Le potenzialità della coppia strumentale sono spesso studiate anche da percussionisti professionisti, cosa in altri tempi impensabile.

Alla monotonia del battito regolare della cassa (indispensabile per l'accompagnamento della danza) contrasta l'ampia possibilità di variazione del piatto maneggiato dal suonatore, che lo percuote contro l'altro sfruttando tutte le sue risorse timbriche. Andrò ad analizzare più attentamente in che modo lo strumento è suonato, cercando di mettere a fuoco le peculiarità che lo fanno divenire unico nel suo genere.

Il *bombo con platillo* è interpretato quasi sempre in piedi, sorretto da una cinghia su una spalla del suonatore, quella destra se il piatto è suonato con la mano sinistra, il contrario se suonato con la destra²¹. In spazi chiusi a volte lo strumento viene appoggiato su di un supporto, soprattutto se l'interprete è l'unico percussionista del gruppo. È sostenuto più in alto che una grancassa da banda, ad altezze variabili. Questo dipende dalle preferenze di ogni esecutore o gruppo: in genere si tende a far arrivare il piatto fisso all'altezza del mento e ad una distanza che il *bombista* ritenga comoda.

Non è raro però trovare gruppi che sorreggano il *bombo* con il piatto all'altezza degli occhi. Il braccio che sostiene il piatto libero, comunque, non sarà mai né troppo steso né molto piegato. Il battente si impugna quasi dall'estremità ed i colpi si daranno in corrispondenza del centro

²¹ Spesso i bravi interpreti sapranno suonare in entrambe le posizioni.

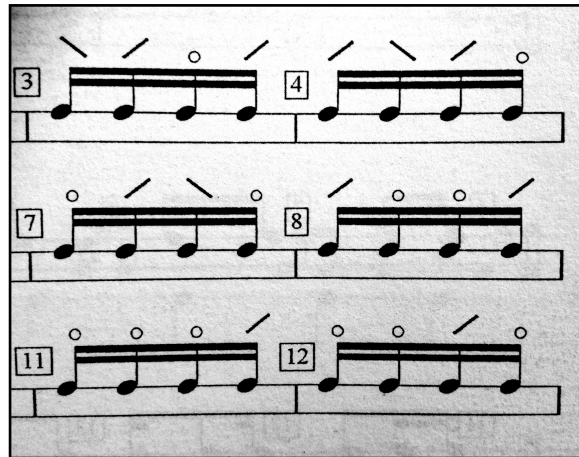
della membrana, in generale, molto energicamente per far sentire la pulsazione ritmica ai ballerini. Con la *maza* si percuotono sia i cerchi che i piatti in determinati stacchi. Per colpire i piatti a volte si utilizzeranno entrambe le estremità del battente in modo alternato. Ultimamente i suonatori tendono ad usare i vari suoni della grancassa, usando colpi chiusi (facendo pressione con il pollice sulla pelle) e percuotendo diverse parti della membrana. La caratteristica di questo strumento è comunque l'uso dei piatti, soprattutto di quello mobile. Le dimensioni ridotte e la sua particolare impugnatura permettono difatti una grande maneggevolezza. Il musicista può avvalersi di colpi chiusi, aperti, di rimbalzo, strisciati, così come può percuotere i bordi del piatto fisso o la pelle del *bombo*. L'impugnatura del piatto varia a seconda del modello utilizzato e/o le personali tecniche esecutive.



Figura 1 e 2. In alto, suonatori de la *murga* "Los Bohemios de Lugano" (foto concessa da Javier Matarrese). Si noti la differenza di posizione dello strumento rispetto all'immagine a sinistra (*Los Verdes de Monserrat*, foto da video dell'autore).

Si sostiene infilando un dito (l'indice o il medio) in un laccio ad anello fissato al piatto. Si controllerà con il palmo ma sarà il polso ad avere un ruolo fondamentale. Importantissima per un buon suonatore è, infatti, la fluidità dei movimenti, per poter ottenere colpi rapidi con

entrambi i lati del piatto. I colpi oscillati saranno più efficaci per passaggi veloci e di accompagnamento. Con questi si riuscirà a realizzare frasi ritmiche difficilmente interpretabili con movimenti dall'alto verso il basso. Poggi e Brusse (2010) li trascrivono applicando sulla nota una linea a destra o a sinistra come in esempio 1.

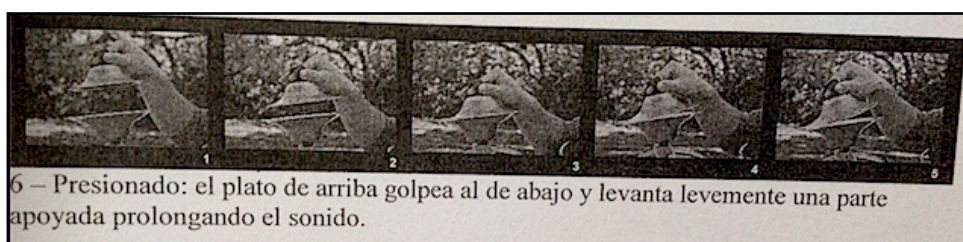


Esempio 1. Poggi y Brusse 2010: 5. Il simbolo rotondo sta a significare un colpo aperto al centro del piatto inferiore.

Questi potranno essere suonati sia al centro che sui lati del piatto inferiore. Il palmo della mano si utilizzerà per smorzare il suono soprattutto nell'accompagnamento del canto. In genere si cercherà di sostenere il piatto dalla campana, anche solo con due dita (tenendo il palmo distaccato da esso) e si solleverà la mano nei momenti del *desfile*, dove dovrà emergere appieno la sonorità dello strumento.

I piatti possono essere colpiti con la *maza* in particolari stacchi o per accompagnare i ballerini quando si esibiscono nei caratteristici *tres saltos*.

A parte dei colpi chiusi e aperti, caratteristico è il movimento che chiamerò “strisciata”, un colpo che si otterrà colpendo il piatto superiore su quello inferiore, spingendolo e sollevandolo da un lato. Brusse e Poggi (2010: 3) chiamano questo colpo “*presionado*” (Figura 2).



6 – Presionado: el plato de arriba golpea al de abajo y levanta levemente una parte apoyada prolongando el sonido.

Figura 2. In Brusse y Poggi 2010: 3.

Ai fini della comprensione del movimento cinetico della mano e della trascrizione preferisco indicarlo sotto il nome di strisciata (S) in quanto solitamente il suonatore continuerà il colpo strisciando in avanti o indietro il piatto, partendo dal centro ma anche dai bordi del piatto. Questo movimento farà sì che si produca un suono particolare ed una sensazione di un andamento ritmico terzinato che da da contrasto al portamento binario dei ritmi. Un bravo *bombista* riuscirà anche a sfruttare i rimbalzi del piatto provocate dalle vibrazioni della pelle (soprattutto nei ritmi di *rumba*) e dai colpi di mazza sul piatto stesso.

Tante sono le microvariazioni e le ritmiche che si possono ottenere dal sapiente uso del piatto superiore: vasta è la possibilità di alternare colpi sul piatto inferiore, sulla pelle, su pelle e piatto. Nei paragrafi successivi potremo osservare oltretutto come i modelli ritmici del piatto saranno rispettati da tutti gli strumenti delle orchestre percussive di *murga* e come i *bombistas* abbiano libertà di improvvisazione e variazione. È anche questo protagonismo del *bombo con platillo* che farà sì che le influenze provenienti da altre musiche non stravolgano i caratteri peculiari della *murga porteña*.

Prima di addentrarmi nella descrizione di alcuni ritmi utilizzati nel carnevale mi soffermerò sulla descrizione della struttura degli spettacoli delle *murga*, gli effetti della regolamentazione della festa sulla conformazione strumentale ed identitaria di queste gruppi e alcune loro caratteristiche generali.

5.3 LO SPETTACOLO DELLA MURGA

L'esibizione di una *murga*²² in un *corso* di quartiere si realizza in tre momenti: il *desfile de entrada*, la messa in scena sul *tablado o escenario* e il *desfile de salida*. Nella prima fase la *murga* fa la sua entrata dal fondo della strada, sfilando per circa due isolati (dai 100 ai 200 metri circa, per una durata di circa 15-20 minuti), fino a raggiungere il palcoscenico, sul quale la parte più rappresentativa del gruppo (presentatore, cantori, direttori e principali musicisti) canterà le canzoni preparate per quell'anno. Il resto dei *murgueros* disposti sotto il palco, completa la scena commentando ciò che accade sullo scenario con gesti individuali diretti al pubblico o con coreografie di gruppo, divenendo una cornice in movimento dello spettacolo

²² Per una descrizione più dettagliata Cfr. Vainer 2003.

cantato. Dopo le canzoni di *presentación*, *crítica*, (a volte) di *homenaje* e di *retirada*, i cantori scendono dal palco, il gruppo si ricompone per tornare indietro sfilando e dà spazio al gruppo successivo. Prima o dopo la *retirada* può aggiungersi un'esibizione di danza (detta *matanza*) e/o di percussioni. A questi vanno aggiunti altri momenti privati: i preparativi, la vestizione, il trucco e gli spostamenti con autobus, momenti vissuti dai protagonisti stessi come un tutto unico con lo spettacolo vero e proprio. La *salida*²³ non potrebbe esistere senza questi importanti momenti preliminari²⁴ (detta la "*previa*"). Nella notte di Carnevale del 2 marzo del 2002, ad esempio, fui invitato dalla *murga* "*Los Amantes de La Boca*" a compiere il giro completo delle loro esibizioni nei quartieri di Paternal, Boedo, e San Telmo. Ci ritrovammo assieme a tutta la gente del gruppo nella Piazza del Caminito²⁵, luogo nel quale solitamente provavano. In attesa degli autobus che ci avrebbero trasportato da una parte all'altra della città i *murgueros* si truccavano tra di loro, si aggiustavano i vestiti, i direttori e i responsabili si accordavano sui problemi organizzativi, le mamme dei più piccoli chiacchieravano animate e tanti altri sbirciavano in fondo alla strada le *murga* che già sfilavano nel corso del loro quartiere. All'arrivo dei bus²⁶ tutti presero posto: in uno i bambini più piccoli con i genitori, in un altro ragazzi e ragazze, poi gli adulti, i direttori ed i vari personaggi del quartiere coinvolti nelle trasferte carnevalesche. Per ultimo si aggiunse un pulmino con altri accompagnatori. Dentro il bus dei più grandi il clima era di festa: si cantava, si scherzava, si cucivano gli ultimi *apliques* al costume. Ho avuto la fortuna di essere stato accolto da molti gruppi e di aver potuto partecipare più volte a queste trasferte festose. Grazie a questo ho potuto capire direttamente perchè tutti i *murgueros* concordassero con il fatto che questi fossero momenti di fondamentale importanza alla coesione del gruppo e a dare energia allo spettacolo. L'atmosfera di nervosismo ed euforia sarà infatti indispensabile alla buona riuscita dell'esibizione in pubblico, alla realizzazione della magia collettiva della festa.

Antes de salir los directores se cuidan mucho de que cada uno haga lo que tiene que hacer, de no molestar. Porque es un momento de mucha adrenalina. Hay nervio por la salida, por los horarios, por las cosas que te faltan (...) ..es uno de los momentos donde tenés la sensación más linda, sobre todo el primer día. La caravana. La salida de ahí, donde están todos los vecinos, cuando de va la murga.(...). Los directores marcan que es el horario de

²³ Lett. "uscita". Termine connesso all'azione di uscire insieme ad altre persone.

²⁴ Cfr. Vainer 2003:19-24

²⁵ Luogo iconico evocato dall'omonimo tango di Juan de Dios Filiberto con testo di Gabino Coria Peñaloz .

²⁶ In passato le *murga* si spostavano sul cassone di camioncini.

salida: ¡A los micros!”. *Cargamos los instrumentos y la fantasía y cada cual va tomando su lugar. Arrancan los bondis. A veces lo que pasa en el micro vale más que la función misma....* (Tavi, Direttore dei *Los Cometas de Boedo*, Vainer 2005: 21-23)

In diverse occasioni ho avuto modo di partecipare anche ad altre pratiche precedenti alla partenza degli autobus come, ad esempio la “*misa murguera*” (o “*misa viciosa*”) de “*Los Viciosos de Almagro*”. Il primo giorno di carnevale questo gruppo ossequia ritualmente il proprio quartiere con un’esibizione nella stradina che lo vide nascere nel 1950. Cantando ad un *conventillo*²⁷ ormai scomparso, il gruppo rinnova il suo passato mitico dando continuità ad una storia interrotta²⁸e saluta il proprio *barrio* con canzoni a lui dedicate. Il quartiere ringrazia e attende il giorno nel quale la propria *murga* si esibirà tra le sue strade per sostenerla con il suo calore ed i suoi applausi.

La *performance* nel carnevale è dunque anche uno spazio emotivo che comprende momenti diversi e che attiva tutta una serie di elementi che vanno oltre la presentazione dinanzi al pubblico. L’amore verso il proprio quartiere, l’orgoglio, il nervosismo, il divertimento, la condivisione con gli amici, il salire e cantare sugli autobus, truccarsi, l’ostentare la rivalità con gli altri gruppi ecc., si uniscono allo spettacolo vero e proprio, dandogli un senso più ampio che trascende nella vita quotidiana del *murguero*. Se la struttura dello spettacolo può mutare tra i vari gruppi, i momenti (e le dinamiche) previ sono invece comuni a tutti e costituiscono una parte fondamentale nella costruzione di un sentimento collettivo (la tanto invocata ed inesplicabile *pasión*) che spinge i giovani interpreti a continuare per anni a *salir en carnaval*.

5.3.1 Il regolamento

Il 3 settembre del 2003 la *Comisión de Carnaval de La Ciudad Autónoma de Buenos Aires* presentò la versione finale della *Reglamentación de la Ordenanza 52.039*, che dichiarò la *Murga Porteña* e le *Agrupaciones Humorísticas* di Carnevale come *Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires*.

²⁷ Nome dato alle proprietà costituite da molti piccoli appartamenti in genere con una corte nel mezzo. Queste residenze usualmente sovrappopolate erano tipiche dei quartieri di migranti. Sono luoghi appartenenti ad un passato idealizzato ormai entrati nella mistica urbana come gli spazi dove si è sviluppato il tango.

²⁸ Questa *murga* fu fondata nel 1950. Non si esibì durante l’epoca della dittatura ma si riattivò durante gli anni ’80. Cfr. <http://losviciososdealmagro.es.tl/Historia.htm>.

Come già commentato in precedenza questo regolamento, in definitiva, stabilì il tipo di manifestazioni che potevano far parte del Patrimonio Culturale di Buenos Aires e quali dovevano essere i requisiti necessari a formare una *murga*. La sua creazione fece nascere un ampio dibattito all'interno delle compagnie carnevalesche. Queste, se da una parte cercavano un riconoscimento istituzionale che le valorizzasse, dall'altra si trovarono di fronte al problema di definire formalmente i confini del proprio genere ed i criteri coi quali operare questa demarcazione.

[*El Centro Murga*] 1. *Se conforma con mascotas (niños/as), mujeres y hombres.*

2. *Desfile de entrada y salida con la estructura de Estandarte, Mascotas, Murgueras, Percusión, Murgueros, Fantasías (disfrazados, banderas, sombrillas, cabezudos) que se ubican en diferentes lugares del desfile.*

3. *El espectáculo se compone de: Glosa de Presentación, Canción de Presentación, Canción de Crítica; Glosa de Retirada, Canción de Retirada.*

4. *La música puede ser de canciones populares o de composición propia, el formato es estrofa cantada por un solista y estribillo cantado por un coro.*

5. *El instrumento característico es el bombo con platillo (no menos del 70% de los instrumentos de percusión), también es característico el silbato.*

6. *El vestuario se confecciona en telas brillantes con apliques bordados en lentejuelas o similares; consta de levita, pantalón o pollera, se le puede agregar galera, sombrero y guantes. La ropa debe respetar los colores de la murga y tener la misma estética entre los murgueros.*

Agrupación Murguera: parecida a la anterior, pero puede presentar modificaciones en cuanto a los integrantes (no tener mascotas, por ej.), los hombres y las mujeres pueden estar mezclados, si bien el 70% de los instrumentos tienen que ser bombos con platillos, puede haber instrumentos melódicos. Presentan coros, dado que las canciones pueden ser interpretadas por más de dos personas, pero sus arreglos musicales no pueden remitirse a otros estilos ya conocidos que no sean representativos de estilos porteños. El resto de los requisitos son similares al Centro Murga. (Marronese 2008: 38).

La Commissione del Carnevale, compiendo una selezione su criteri formali - numero di partecipanti, estetica, tipo di strumenti musicali, etc. - stabilì quali gruppi potevano esibirsi nei *corsos* dei vari quartieri. Ciò creò un ostacolo non indifferente all'attività delle *murga* più giovani e a tutte quelle che non potevano permettersi di organizzare una sfilata seguendo gli *standard* richiesti dal regolamento. Chi non soddisfaceva i requisiti generali non avrebbe

infatti ricevuto la sovvenzione minima stanziata dal governo²⁹.

Uno dei grandi cambiamenti che il regolamento produsse fu la creazione di un modello che le *murga* tesero - e spesso furono tenute - a ricalcare. Se prima del regolamento “tutto” era *murga* ci si trovò di fronte a due categorie: da una parte i “*Centro Murga*” che teoricamente “rispettando il passato” avrebbero dovuto strutturarsi in una forma più rigida, “convenzionale”, dall’altra le “*Agrupación Murguera*”, libere di usare altri strumenti musicali ed una diversa divisione dello spazio nelle esibizioni. Una separazione sentita forzata dagli stessi interpreti che spesso non si attengono a queste regole. Nella pratica, difatti, le variabili sono molteplici e alcuni gruppi interpreteranno a proprio piacimento il regolamento per poter essere liberi di esprimersi liberamente.

5.3.2 Il *desfile*, due esempi a confronto

La libera interpretazione del regolamento si potrà osservare anche attraverso l’osservazione di come i gruppi sviluppano il loro spettacolo in strada. Innanzitutto ricordo che tutte le *murga* si presentano in un lungo corteo di ballerini che sfila al suono della sua principale percussione: il *bombo con platillo*. La quantità di partecipanti di questi gruppi è di circa 80, con alcuni che raggiungono i 300. Solitamente si distribuiscono lungo il corteo divisi per sesso ed età. Il numero dei percussionisti è proporzionale a quello dei ballerini e può variare dai 20 ai 60 elementi; indicativamente i musicisti rappresentano circa il 20% del totale dei partecipanti. Il *desfile* tipico viene aperto dallo stendardo, seguito da elementi scenografici quali bandiere, ombrelloni e, a seguire, il lungo corteo di ballerini e musicisti. Lo stendardo, tenuto spesso da chi è appena entrato nel gruppo, porta il nome, i colori, il logo e l’anno di fondazione della *murga*. L’estetica dello stendardo riflette già il carattere del gruppo: alcuni mantengono uno stile sobrio ed elegante, senza elementi figurativi e con scritte cucite con *paillettes*. Altri scelgono invece uno stile più fantasioso, aggiungendo disegni e colori. Alla fine della sfilata d’entrata lo stendardo sale sul palco posizionandosi sullo sfondo, fornendo spesso l’unico

²⁹ Il regolamento è costantemente riadattato. Successivamente infatti si creò un sistema di 3 categorie (A,B,C) che corrispondeva alla qualità della *murga* e misurava il pagamento che avrebbero ricevuto. I nuovi gruppi, o quelli che non avevano avuto delle buone valutazioni, dovevano (ri)iniziare il percorso passando delle selezioni nel cosiddetto *Pre-Carnaval*. Questo sistema è in vigore tutt’ora ed è costantemente criticato dagli attori del carnevale. Allo stesso modo i pagamenti sono relazionati al numero degli integranti. Alcuni gruppi però si lamentano del fatto che le *murga* con più di 150 componenti vengano penalizzate, essendo questo il tetto massimo considerato nei pagamenti.

elemento scenografico in scena. Gli elementi denominati *fantasia* variano e vengono collocati prevalentemente all'inizio e alla fine del corteo, oltre che negli spazi vuoti che si creano tra una sezione e l'altra. Quelli più significativi sono:

- bandiere, di grandi dimensioni, che si compongono dei colori distintivi del gruppo e/o raffigurano personaggi rappresentativi e/o che contengono slogan;
- ombrelloni, solitamente colorati a spicchi, sempre dei colori caratteristici della *murga*, generalmente accoppiati alle bandiere;
- “testoni” di cartapesta, rappresentanti personaggi reali (politici, personaggi famosi, etc...) o di fantasia;
- dadi giganti, fatti di cartone e ricoperti di stoffa, fissati su lunghi bastoni ed agitati in aria.

Qualche gruppo inserisce anche pagliacci, trampolieri, giocolieri e personaggi mascherati³⁰.

Dietro lo stendardo e la fantasia, sfilano i più piccoli (le *mascotas*, bimbi tra i 3 e i 5 anni), poi i bambini seguiti dai ragazzi e, per ultimi, gli adulti. Le percussioni, per una migliore distribuzione del suono, occupano più o meno il centro del corteo: più ci si allontana dai musicisti meno si sente la “spinta” ritmica necessaria alla faticosa marcia danzante. Vicino ai *bombos* si ritrovano i direttori ed i ballerini più anziani o più capaci - prevalentemente di sesso maschile. Ballare in quella posizione privilegiata significa occupare un posto di prestigio nel gruppo. È qui che il suono è al suo massimo: il battito delle grancasse e le variazioni dei piatti possono sentirsi intensamente nel corpo, dando senso ai movimenti energici della danza. Ogni sezione di ballerini - bambini, adolescenti e adulti - marcia divisa per sesso: avanti le donne e dietro gli uomini. Questo si verifica soprattutto nelle *murga* di grandi dimensioni dove la distribuzione dei *murgueros* è organizzata rigidamente per file e si eseguono moduli coreutici di gruppo. Altri gruppi, invece, preferiscono presentarsi in maniera più disordinata, dando più spazio al ballo individuale. A dispetto del regolamento, come accennato nel paragrafo precedente, grande è la variabilità del modo di sfilare.

Prendendo in esame la struttura della sfilata de “*Los Cometas de Boedo*” e de “*Los Amantes de La Boca*”, ciò risulterà più evidente. Entrambe competono sotto la categoria *Centro Murga*, ma, come si osserverà, le differenze tra le due sono notevoli.

“*Los Cometas de Boedo*”, gruppo nato nel 1959 è una di quelle *murga* considerate oggi

³⁰ Alcuni di essi ricorrono in varie *murga* e richiamano maschere appartenenti da sempre al Carnevale bonaerense, come ad esempio il vecchio o la vecchia, il matto, o figure che sono rielaborazioni di personaggi delle tradizionali comparse nere, come lo Scopino, che rimanda all'immagine dell'*Escobero* del *candombe*.

nell'ambiente come una delle più "tradizionali" e "*de barrio*" della città. Ciò nonostante negli anni 1970 era considerata innovatrice, avendo introdotto la danza in file, coreografie coordinate nella danza ed i rullanti nella batteria ritmica. Ironicamente ad essa pare essersi ispirato il regolamento come modello di *murga porteña* "tradizionale". Nella Tavola n° 3 si osserva come si vedrebbe dall'alto la sua posizione in strada. Dallo schema emerge che le donne e i bambini sfilano nella prima metà del corteo, mentre la seconda metà è occupata dagli adulti maschi, i direttori ed i ragazzi. La banda è collocata nel secondo segmento, al penultimo posto della sfilata, in una posizione che garantisce il necessario volume sonoro all'intero corteo. Tuttavia il settore finale maschile e il gruppo di adulti e direttori del centro si trovano in una posizione privilegiata essendo vicini alla banda ritmica. Il gruppo centrale maschile, rimarcando la propria differenza di *status*, danza in modo libero. Le donne sono in numero maggioritario: indossando minigonne, si esibiscono in una danza contenuta ed avanzano con passi relativamente semplici. Gli uomini, vicino al cuore ritmico, mostrano invece dei passi molto vigorosi e atletici, rappresentando la vera attrazione della sfilata. L'evidente delimitazione dei due segmenti del corteo (caratterizzata principalmente dalla separazione tra uomini da una parte e donne e bambini dall'altra) rispetta a mio avviso la divisione *machista* e gerarchica degli anni nei quali il genere era prettamente maschile:

STENDARDO

(BAMBINI)

ADULTI-DIRETTORI

BOMBO

RAGAZZI-ADULTI

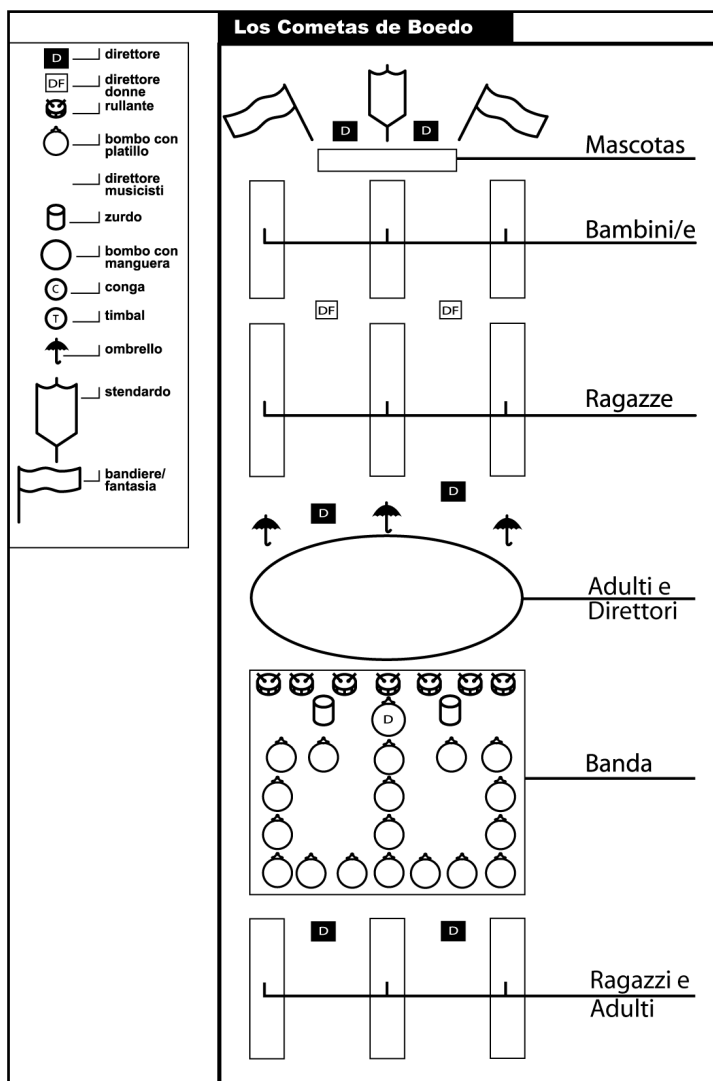
La sfilata de "*Los Cometas*" segue dunque questo tipo di gerarchie, presentandosi al pubblico con vestiti e coreografie di danza impeccabili, facendo dell'ordine il proprio punto di forza.

"*Los Amantes de la Boca*", nascono invece nel 1992 e sono tutt'ora attivi³¹. È forse il gruppo più importante del loro quartiere di provenienza ed ha sempre riunito un gran numero di partecipanti (circa 250 fino al 2007, quasi 400 negli ultimi carnevali). La sua forma di rappresentarsi è molto differente da quella dei *Cometas*. A un livello sonoro e di organizzazione dello spazio è difficile classificarla come un tipico *Centro Murga*.

³¹ Il gruppo subì una scissione nel 2007 e fu inattivo sino al 2009.

Ciò nonostante, nel concorso compete come tale.

Tavola 3



L'organizzazione e l'idea di *murga* de "Los Amantes de La Boca" è totalmente diversa, come spiegano gli stessi direttori:

Facundo (dir. generale): *[La murga] Es el arte popular mas genuino. A nivel barrial. Es el arte en estado puro. Si vos ves a la murga de barrio decís: bueno, hasta aca llegó el barrio. Nosotros cuando somos un bardo es porqué la Boca en este momento es así. Cuando crecemos artisticamente es porque, bueno, digamos entre todos los pibes nos pusimos las pilas... son las construcciones del barrio en ese momento determinado. Me parece que el gran hecho artistico de la murga de barrio, o sea el hecho artistico fundamental es salir en la calle, estar en la calle: una banda de 200 tipos es un echo artistico increíble...*

Manu (dir. del ballo): *No te voy a decir que somos linda, ni esto...yo se que la murga tiene esta característica...*

Pata (dir. musicisti): ...*tiene su estilo propio*.

Manu: ...*tiene fuerza... cada murga tiene sus cosas. Para mi se nota cuando llegan "Los Amantes"*.

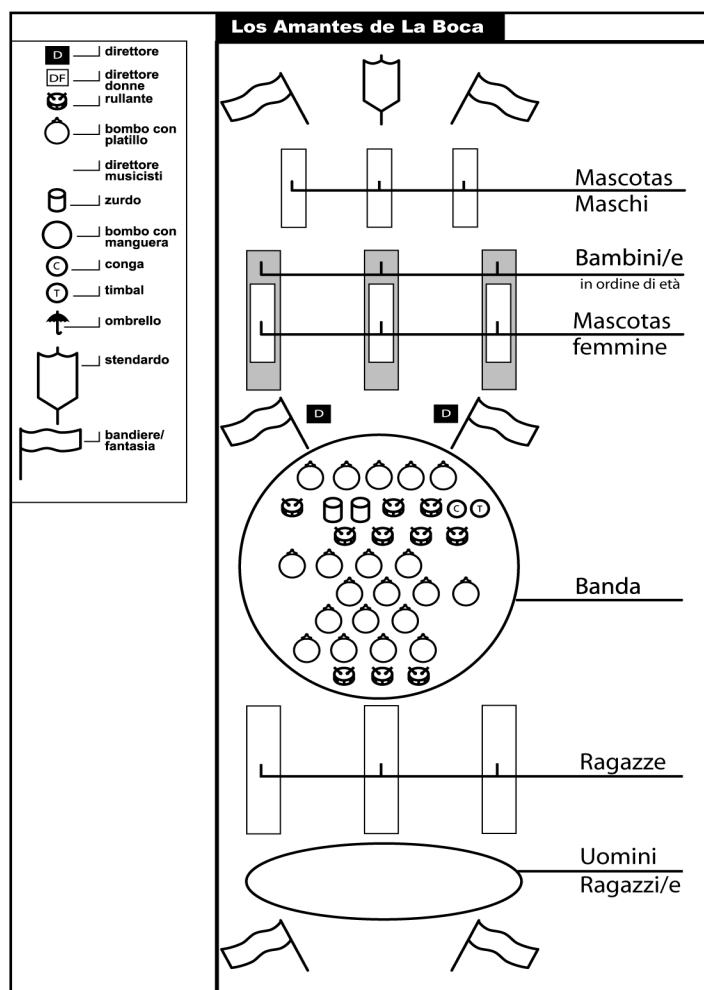
Pata: *uuuuuuuhh, un descontrol! Pero un descontrol sano!! Cuando vinieron acá Los Cometas, salen uno atras del otro... como al collegio que pones la manita así, viste? Y nosotros lo ves que entran todos: eeeeeehhhh!...* (Intervista in Mouján 2003).

Come si nota dalla tavola 4 anche questo gruppo mantiene un ordine per età, con i bambini davanti e i più anziani dietro. La banda è posizionata al centro; i direttori ruotano principalmente attorno ai musicisti, pur muovendosi molto da una sezione all'altra. Gli uomini e i ragazzi chiudono il corteo. Ciò nonostante l'impatto visivo è molto diverso da quello precedentemente analizzato: più libero, spontaneo, meno "marziale".

Le principali differenze sono:

3. le sezioni sono, in generale, più libere;
4. le file spesso si sciolgono per dar spazio a momenti in cui i *murgueros* danzano individualmente;
5. la sezione delle ragazze è meno ordinata delle precedenti;
6. la sezione finale ha dei movimenti coordinati solo in particolari momenti, ovvero quando lo richieda uno stacco di percussioni il direttore chiami un passo. In genere i ballerini avanzano quasi sempre in modo sparso, cercando di distribuirsi omogeneamente nello spazio;
7. nella sezione finale, assieme agli uomini, ci sono diverse donne e ragazze.

Il fatto che la prevalenza numerica di donne sia schiacciante, fa sì che certe sezioni divengano miste. È il caso dei bambini, che, in netta minoranza rispetto alle bambine, si mescolano tra le file di queste ultime. O quello della sezione delle ragazze, subito dietro alla banda, nella quale spesso s'inseriscono ragazzi provenienti dalla fine del corteo. Da ciò ne deriva che il settore maschile non dia l'immagine di un compartimento chiuso, di una zona inviolabile. Lo spettatore non è portato a dare maggior attenzione a tale sezione, solitamente inteso come il momento di maggiore attrazione della sfilata.



Si noti poi che tale sezione non è collocata vicino alla banda, come è invece consueto in quasi tutte le *murga*. Ciò nonostante, gli uomini si distaccano dal resto del gruppo: senza file o coreografie di gruppo, ogni ballerino può sfoggiare il proprio repertorio di passi, salti ed acrobazie. L'effetto visivo che ne risulta è differente da quello dei ballerini in fila: l'occhio dello spettatore si sposta da un ballerino all'altro, seguendo in modo discontinuo le diverse coreografie individuali nel ritmo frenetico dell'insieme.

Continuando il confronto tra “*Los Cometas*” e “*Los Amantes*”, notiamo come anche nella disposizione dei musicisti ci siano difformità:

1. disposizione dei musicisti: per file nella prima banda, in ordine più sparso nella seconda;
2. posizione dei rullanti: nella *murga* di Boedo più numerosi. Schierati in parallelo, aprono la sezione strumentale; tra “*Los Amantes*” sono disposti assieme ai *zurdos* e alla coppia *timbal-conga*. Altri, in fondo, chiudono la sezione;
3. presenza del *bombo*: senza piatti, o percossi con la *manguera*, nella *murga* della Boca.

4. Diversa sistemazione dei *bombo con platillo*.

Tutti i musicisti della banda de “*Los Amantes*” hanno, nel loro spazio, una maggiore libertà di movimento, mentre i percussionisti de “*Los Cometas*” procedono allineati e ad un passo regolare. La nutrita sezione dei *bombo* senza piatti de “*Los Amantes*” si destreggia in giochi coreografici con gli strumenti, contribuendo a vivacizzare il movimento dell’intera banda. Il clima da tifoseria calcistica è evidente ed, inevitabilmente, coinvolge ed eccita gli spettatori.

Vedendo sfilare la banda percussiva de “*Los Amantes*” si ha poi l’impressione di trovarsi dinanzi a un gruppo disordinato, caotico, quasi spontaneo. Ad uno sguardo più attento si scopre che questo apparente disordine è in realtà organizzato e segue un principio di distribuzione delle sonorità. Pur non essendo ordinati per file, i musicisti vengono difatti suddivisi in sezioni, bilanciando registri gravi, medi e acuti. Una parte dei rullanti chiude la banda, riequilibrandone la sonorità dopo la lunga sezione di gravi.

Questa divisione favorisce l’ascolto della pulsazione ritmica da parte di quasi tutta la sfilata, più di quanto accada nella *murga* di Boedo. La maggior mobilità dei singoli musicisti e la loro gestualità provoca poi un contatto più stretto col pubblico, così come accade per i ballerini. La sfilata della banda de “*Los Cometas*” rispecchia invece l’ordine e la rigidità con cui sono organizzati i ballerini, dove solo al direttore e ai suonatori di *bombo* più anziani è concesso di muoversi liberamente tra le file dei musicisti. Questo rigore estetico e formale si esprime nella ritmica di sfilata, la quale non presenta variazioni molto sincopate ed evidenzia i tempi forti (Esempio 1). Tutti gli strumenti ricalcano i *patterns* ritmici dei *bombos* ad un ritmo di sfilata abbastanza lento (84-88 bpm). Ciò permette ai ballerini di cimentarsi in una danza con movimenti di braccia e gambe molto ampi.

La sonorità ottenuta dalla banda degli *Amantes* è chiaramente un’altra. Il ritmo è più veloce (104 bpm circa), il rullante e i *zurdos* marcano un ritmo ispirato al *maracatú* del nord del Brasile e il fischiello viene suonato alla brasiliana dal direttore (esempio 2). Anche in questo caso la corrispondenza delle parti di piatto con quelle degli altri strumenti è rispettata.

Ripetuti sono poi i cambiamenti ritmici, le fermate tra un ritmo e l’altro, gli stacchi ed i giochi tra registri gravi ed acuti donano molta dinamicità alla sfilata, dando alla batteria ritmica gran protagonismo.


La sonorità e l’andamento donato dai piatti, *zurdos* e dei rullanti marcano dunque una differenza molto forte.


Da queste analisi emergono alcuni aspetti importanti che riguardano, oltre il risultato artistico


complessivo, anche un diverso approccio al genere . “*Los Amantes de La Boca*” traggono la loro forza dall’enorme massa di persone che, dallo stesso quartiere, si sposta assieme per riempire le strade della città. Come afferma in varie occasioni il loro direttore Facundo, duecento, trecento persone che sfilano in strada è già di per sè un fatto artistico eccezionale. È anche per questo che come non vengono fatte selezioni per entrare a far parte del gruppo, non si esige una disposizione ordinata nella sfilata o un rigore nell’abbigliamento³². Quel che principalmente distanzia i due gruppi è a mio avviso il loro diverso modo di intendere la categoria *Centro Murga* ed i valori ad essa connessa. Per entrambi la *murga* è parte del quartiere, anzi, la sua stessa espressione: è “*sentimiento de barrio*” del quale si fa interprete. La loro organizzazione (partecipativa una, gerarchica l’altra) è però diversa e si riflette in modo evidente nella struttura della sfilata e, in certo qual modo dei loro ritmi . I *Cometas* si fanno portatori dei valori “tradizionali” del genere (*machismo*, struttura verticalista, ritmiche cadenzate di *bombo*, eleganza ostentata...) che - anche se qui non considerato - si riflette anche nel modo di cantare e nei testi delle canzoni. Essi i definitiva scelgono di riaffermarsi e mantenere la propria continuità attraverso messaggi sonori e visuali che rimandano ad un “passato” fatto di ordine formale e rispetto delle gerarchie. Gli “*Amantes*” esteriorizzano invece l’idea della *murga* come se personificazione del quartiere: in questa visione i valori “tradizionali” delle due entità si uniscono e si confondono. Come sottolinea Facundo: “*Si vos ves a la murga de barrio decís: bueno, hasta acá llegó el barrio*”. Il *Centro Murga* diviene il *barrio* stesso, con le sue contraddizioni ed il suo patrimonio umano che si muove e partecipa nel carnevale come parte di una delle sue attività comunitarie. Questo non significa che per i “*Cometas*” il carnevale e la *murga* non siano espressioni del quartiere, ma a loro differenza, gli “*Amantes*” esaltano l’aspetto caotico dello stare insieme come gruppo locale, non dissimulando, nella festa, un ordine in realtà inesistente.


³² A proposito dei costumi, “*Pata*”, il direttore dei musicisti spiega ad esempio: “...*uno quiere salir en levita, uno quiere hacerse el chaleco: hacéte el traje que quieras, pero que esté completo y bien, o sea limpio y como tiene que salir. No soy de este que dicen: tiene que salir todos iguales. No! Al contrario: cada uno se ponga comodo con la ropa que quiera ese... y así sale... tranqui. Después, mas allá de la mente, algunos salen desmentados, pero viste... salen bien... Se curten el mambo y estan ahí, se divierten y esto es lo bueno y lo sano de cada uno*”. (Intervista in Mouján 2003).


Legenda


 *platillo su pelle del Bombo*


 **S** strisciata (indietro o avanti).
 Gli ultimi due colpi sono di rimbalzo, tornando sul *platillo* alla posizione centrale

 dopo il colpo il *platillo* superiore rimane leggermente appoggiato a quello inferiore continuando a vibrare entrambi.

 *maza* sul *platillo* superiore

 colpo aperto

 colpo chiuso

 indica l'aumentazione di intonazione nei fischi lunghi

Platillo
Pito

Tavola 5.

- Los Cometas de Boedo -

Musical score for "Los Cometas de Boedo" in 4/4 time. The score includes parts for Platillos, Bombo, Zurdo, and Redoblante. The Platillos part features a rhythmic pattern with "S" markings above it, indicating striscia. The Bombo part consists of a steady quarter-note rhythm. The Zurdo part has a similar quarter-note rhythm. The Redoblante part has a more complex rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and repeat signs.

- Amantes de la Boca -

Musical score for "Amantes de la Boca" in 4/4 time. The score includes parts for Platillo and Bombo. The Platillo part features a rhythmic pattern with "S" markings above it, indicating striscia. The Bombo part consists of a steady quarter-note rhythm. The score ends with a double bar line and repeat signs.

5.3.3 *El escenario*

Come già accennato, la sfilata si conclude al raggiungere il palcoscenico, sul quale prendono posto, in ordine di arrivo, lo stendardo (con o senza altri elementi di *fantasia*), i direttori, i cantori, il coro, il *bombista* (spesso accompagnato da altri strumentisti) e il presentatore. Lo svolgimento dello spettacolo sul palco (chiamato *tablado*, o *escenario*), segue una struttura fissa per tutti i gruppi: all'inizio un personaggio carismatico del gruppo recita una *glosa* (=declamazione in rima) di presentazione, con questa si cerca di catturare l'attenzione del pubblico ed introdurre in maniera convincente lo spettacolo che sta per iniziare. Dopo la *glosa* uno stacco di grancassa e piatti introduce la canzone di presentazione. Qui si annunciano al pubblico le intenzioni della *murga*: far ridere e divertire gli spettatori, portare allegria al suono del *bombo*, commentare la situazione politica attuale. La canzone di presentazione prepara alle canzoni di critica, nelle quali si commentano, in versi, vari accadimenti o temi scottanti dell'anno. In esse si lanciano provocazioni dirette ai governanti, a vari personaggi della società o agli stereotipi. Le canzoni di critica rappresentano il momento centrale, quello in cui si crea maggiormente una relazione con il pubblico, il quale dimostra il suo consenso applaudendo. Terminata la critica, quasi sempre il presentatore declama una *glosa de retirada*, la quale introduce la parte finale dello spettacolo: la canzone di ritirata. I versi della *retirada* sono carichi d'immagini poetiche sulla ciclicità del carnevale: la *murga* se ne va, ma promette di tornare presto a rallegrare la gente con le sue canzoni.

La divisione dei ballerini e della banda durante lo spettacolo cantato può variare di molto tra i gruppi. In genere questi si dispongono in ordine sparso nella sotto il palco, sottolineando con passi di danza individuale le parole delle canzoni. A volte i ballerini realizzano delle coreografie predeterminate. I “*Cometas de Boedo*”, ad esempio, fanno esibire i loro migliori ballerini sotto il palco con passi coordinati. Luis “*Pacha*” Terlizzi, a proposito di queste coreografie spiegava che il loro scopo è quello di completare lo spettacolo sul palco e dimostrare la perizia nel ballo dei *murgueros*.

Alla dimostrazione della bravura nella danza è dedicato il momento della *matanza*³³. Qui tutti

³³ Con il termine *matanza* viene denominata sia, genericamente, la dimostrazione di ballo (*ronda de matanza*), sia il ritmo che viene suonato dopo i “tre salti”.

i ballerini si siedono formando un largo cerchio (la *ronda de matanza*³⁴), dal quale si staccano volta per volta uno o più ballerini per esibirsi in una *performance* fatta di salti acrobatici, passi e figure ad effetto spesso improvvisate. È il momento in cui si ha la possibilità di evidenziarsi, distaccarsi dal gruppo. La *matanza* ha in genere una struttura musicale fissa³⁵, composta di tre momenti - entrata, salti e uscita - che corrispondono a tre differenti parti ritmiche dell'orchestra di percussioni: *rumba*, *tres saltos* e *matanza*³⁶. Il ballerino entra nel mezzo del cerchio con la *rumba* (es. 3, cfr. traccia 3 del CD allegato) caratterizzata da un ampi movimenti di bacino e da un frenetico *tembleque* (=tremolio) di spalle e ginocchia³⁷.

Esempio 3

The image shows a musical score for two percussion instruments: Platillo and Bombo. Both are in common time (C). The Platillo part is written on a single staff and consists of a sequence of eighth and sixteenth notes with accents, creating a complex, syncopated rhythm. The Bombo part is written on a single staff and consists of a steady quarter-note pulse. The two parts are bracketed together on the left side.

Non ci sono salti ed acrobazie, i piedi scandiscono costantemente la pulsazione “a terra”. La tensione della *rumba* cresce sempre più, incrementata dai *bombistas* che, usando raramente il piatto, suonano entrambe le pelli della cassa (con la mazza da una parte ed il piatto dall'altra) creando un tappeto ritmico dominato dai registri gravi. Un segnale lanciato col fischiello dal direttore dei musicisti dà inizio ai *tres saltos*, una figura ritmica di grancassa e piatti di quattro misure che vede il *murguero* compiere salti e movimenti acrobatici (es. 4 traccia 4³⁸).

³⁴ Non sempre e non tutti eseguono la *ronda de matanza*. Il suo svolgimento dipende inoltre dal tempo e lo spazio che si ha a disposizione e dal numero di integranti. Questo momento di improvvisazione di danza è spesso sostituito da (o si va ad aggiungere a) una parte finale dove i ballerini danzano in mezzo a a due file parallele di *bombo*. A turno attraversano questo “tunnel sonoro” avanzando in lato opposto al palco e marcando la fine della loro partecipazione al *corso* dove si sono esibiti. Cfr. p. 273.

³⁵ La durata di questa parte può essere variabile ma la successione dei ritmi è prestabilita, variando da gruppo a gruppo.

³⁶ Come il modo di organizzare l'esibizione di danza in se, anche la successione dei ritmi in essa può variare a seconda del gruppo. Alla fine della sezione che accompagna i ballerini nella loro esibizione a volte ci può anche essere uno stacco che indica il nuovo inizio del ciclo

³⁷ La trascrizione del ritmo in esempio 3 (come di quelli successivi) rispecchia l'interpretazione del modello ritmico insegnato nei corsi di *murga*, riscontrato nella pratica di molti gruppi ed in questo caso dei *Pitucos de Villa del Parque*, registrati il 27/01/08. Per quanto riguarda questo ritmo cfr. anche p. 281 di questo capitolo.

³⁸ Ho inserito qui un solo esempio di frase ritmica che si può utilizzare per accompagnare questa parte di danza. Questa è una delle più comuni, praticamente ogni *murga*, infatti, elaborerà la sua forma di suonarla. La costante comune sono i battiti di grancassa. Questi coincidono con un passo (spesso un calcio aereo) evidenziato dal colpo sul primo tempo della battuta. La struttura in quattro battute è dunque mantenuta da tutti i gruppi. Alcuni marcheranno la pausa di un tempo alla fine, altri no, inserendo o meno una variazione di piatto e/o di un altro strumento. In questo stacco dunque le due parti dello strumento dialogano in una sorta di *call and response*. Esso corrisponde al dialogo tra i passi preparatori dei ballerini elaborati sulle frasi di piatto *versus* quelli eseguiti sul battito di *bombo*.

I *tres saltos* sfociano nel ritmo chiamato *matanza* (negli ultimi anni detto anche “*murga*” o “*bomba*”, es. 5 traccia 5) caratterizzato da frasi marcate con forza nei piatti, sul quale i ballerini si scatenano in una energica serie di figure coreografiche³⁹.

Esempio 4

Example 4 shows two staves: Platillo and Bombo. Both are in common time (C). The Platillo staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) in the first measure, followed by a section marked 'x 3' with 'x' symbols above the notes. The Bombo staff has a simpler pattern of quarter notes with accents (>).

Esempio 5

Example 5 shows two staves: Platillo and Bombo. Both are in common time (C). The Platillo staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>). The Bombo staff has a simpler pattern of quarter notes.

Questo momento si contrappone alla *rumba* per la spinta dei ballerini verso l’alto, i salti frenetici e gli ampi movimenti di mani e braccia. Spesso la banda torna al ritmo di *rumba*, ed il ballerino riprende a muoversi col caratteristico tremolio delle spalle e delle gambe, uscendo dalla ronda e dando spazio al ballerino successivo.

Conclusa la canzone di ritirata ciascun *murguero* riprende il suo posto, i cantori scendono dal palco e la *murga* si ricompone per il *desfile* di uscita, che ricalca lo schema della sfilata di entrata. Nella maggior parte dei casi la banda si dispone ai lati della strada, lasciando passare una dietro l’altra le varie sezioni di ballerini. La struttura di questa parte varia sempre a seconda del tempo che si ha a disposizione, dovendo per lasciar posto al gruppo successivo. Solitamente nei *corso* i tempi tecnici sono molto serrati, poiché molti sono le esibizioni sullo stesso palco e frequenti sono i ritardi che si accumulano tra gli spettacoli. Se una *murga* dovrà sacrificare una parte del suo spettacolo per motivi di tempo, sicuramente sarà questa. Quando, invece, ci si esibisce da soli all’interno di una manifestazione o di una festa – in cui i tempi non sono così serrati – il finale della *performance* sarà più curato e bilanciato rispetto agli altri momenti. Ogni gruppo organizzerà allora la propria forma di saluto al pubblico, proponendo

³⁹ Anche per quanto riguarda questo esempio il ritmo trascritto è solo uno di molti altri. ho scelto questa frase perché l’ho registrata sul campo interpretata da molti gruppi e nelle riunioni di ballerini e suonatori provenienti da diverse *murga*. La cadenza caratteristica di questa parte strumentale (colpi pesanti e marcati in battere sui piatti) viene comunque mantenuta da tutti, Cfr. anche la parte A dell’esempio 15, p. 290.

nuove coreografie ad effetto o altre dimostrazioni di bravura dei ballerini e dei musicisti.

5.4 DINAMICHE DEI PROCESSI DI CAMBIAMENTO NEGLI ORGANICI STRUMENTALI

Il panorama strumentale dei gruppi di carnevale ha subito processi di cambiamento costanti. Questo è reso evidente dall'uso e decadimento di alcuni strumenti musicali nel corso del tempo. Strumenti utilizzati in un determinato periodo si impiegheranno o meno in un altro, cambiando l'identità sonora di un gruppo. Ultimamente le nuove *murga* dovranno seguire anche un modello di dettato dal regolamento del carnevale, creando interessanti strategie di re-interpretazione delle regole imposte. Come già segnalato, i *Centro Murga* degli anni 1940 e 1950 scelsero il *bombo con platillo* ed il fischietto come unici strumenti di accompagnamento ai canti e alla danza. Alcuni gruppi utilizzavano strumenti imitativi di latta (prevalentemente usati nelle decade precedenti) e forte sarà la distinzione strumentale con *comparsas* e le *agrupaciones humorísticas*. Queste ultime, infatti, utilizzeranno anche strumenti armonici (come bandoneón, chitarre o fisarmoniche) e/o strumenti a fiato (in genere ottoni), grancasse con e senza piatti e tamburi a cordiera. Nelle *murga* il fischietto andrà man mano a sostituire

Figura 4. *Zurdos* dei “*Verdes de Montserrat*”, foto di S. Roa 2002.



gli strumenti imitativi, divenendo indispensabile per l'organizzazione del gruppo, sia ad un livello coreutico che musicale. A partire dalla fine degli anni '60 alcuni gruppi iniziarono ad avvicinarsi alle estetiche delle *comparsa* introducendo tamburi a cordiera. Successivamente, negli anni '80, venne introdotto lo *zurdo*, tamburo simile ai *surdos* delle orchestre di *samba*⁴⁰.

All'inizio della ricerca molti gruppi avevano adottato questo strumento, provocando reazioni controverse tra gli interpreti più anziani o “tradizionalisti”. Lo strumento, ai loro occhi, era troppo simile ai *surdo* brasiliani, anche se, a differenza di quelli, era in legno e monopelle, con un diverso sistema di accordatura. Il *zurdo* (insieme alle *timba* ed altri membranofoni afrobrasiliani) si diffuse, a

⁴⁰ Anche questi strumenti venivano e vengono ancora prodotti nel laboratorio dei Nuciforo.

mio avviso, anche grazie al successo che ebbero i numerosi gruppi di percussione della città come *La Chilinga*, o *Rataplán* e successivamente *La Bomba del Tiempo*⁴¹. Allo stesso tempo, riconosciuti gruppi musicali come *Los Piojos*, *Los Fabulosos Cadillacs*, *Bersuit Bergarabat*, dei brani che divennero subito popolari, fortemente influenzati dai ritmi afro uruguaiani e delle *batucada* brasiliani (specialmente dal *samba reggae*). Mi riferisco in particolare alle canzoni “*Verano del '92*”⁴² “*Matador*”⁴³, *Espiritu de esta selva*⁴⁴, temi che suonavano costantemente nei locali giovanili e si diffusero anche tra i gruppi di carnevale della città. Ben presto anche le *murga* interpreteranno o si ispireranno sempre più frequentemente alle melodie e ritmiche di questi ed altri brani sullo stesso stile. Gruppi come *Los Verdes de Monserrat* o *Los Amantes de la Boca*, *Los Descontrolados de Barracas*⁴⁵ faranno ampio uso di ritmi brasiliani e del vicino Uruguay, inserendo in pianta stabile i *zurdo*. Lo strumento successivamente diverrà comune anche tra i gruppi del *conurbano* bonarense ed entrò con forza nel paesaggio sonoro della città. Molto comune era vederlo assieme alle grancasse anche in manifestazioni di piazza. Anche se la sua funzione sarà simile, lo *zurdo* verrà però interpretato in maniera differente dai *surdos* delle *batucadas* brasiliane. Nonostante verranno utilizzati strumenti di diverse dimensioni come nel *samba* (“*Los Verdes*”, ad esempio, ne usavano di tre misure: 14, 16-18 e 20 pollici), le frasi ritmiche non saranno usualmente ripartite tra gli strumenti, come succede nelle *batucada*; al contrario, spesso tutti interpreteranno la stessa parte, giocando principalmente sulle dinamiche piano/forte e sui crescendo.

Come già visto “*Los Amantes de La Boca*” useranno una sola coppia di *zurdo* all’interno della numerosa banda (vedi Tavola 4), i quali godranno di grande protagonismo. Oltre al modello di *samba-reggae*, tale *murga* utilizza parti più sincopate, che richiamano al *maracatú* del nord del Brasile. Anche in questo caso, però, tale formula non provoca uno spostamento degli accenti principali sui tempi deboli, né compromette mai la regolarità del battito delle numerose grancasse. Non dimentichiamo che l’orchestra de “*Los Amantes*”, oltre ad utilizzare

⁴¹ Quest’ipotesi non è certa e nasce dalle conversazioni con gli informanti. Un successivo approfondimento sul tema sarebbe utile per confermarla e poter comprendere meglio le dinamiche di questo processo.

⁴² Incluso nell’album “*Tercer Arco*”, DBN, 1996.

⁴³ Incluso nell’album “*Vasos Vacíos*”, Sony Music Entertainment Argentina, 1993. Il videoclip di questa canzone vinse il premio MTV come miglior videoclip dell’anno, ed è considerato tra i migliori videoclip del secolo dalla stessa MTV.

⁴⁴ Nell’album “*Don Leopardo*”, Universal Music, 1996.

⁴⁵ Questo gruppo sorto nel 1996 nel *Circuito Cultural Barracas* userà i *zurdo* ispirandosi ai gruppi di *murga* e *candombe* uruguaiani

molti *bombo con platillo*, presenta una grande sezione di grancasse (*bombo con manguera*), che, marcando sempre i tempi forti del 4/4, contribuiscono a “quadrare” il ritmo, così che l’andamento sincopato degli *zurdo* svolge più la funzione di dar movimento ai registri gravi della banda.

Per quanto riguarda invece i registri acuti, gli strumenti che vengono più spesso accostati al piatto sono i *repique*⁴⁶ (chiamato in Brasile *repenique*, comuni sino ai primi anni del 2000. successivamente caduti in disuso) e, soprattutto, i rullanti. Come accade per gli strumenti gravi, che tendono a non sconvolgere l’andamento regolare del *bombo*, quelli acuti rispettano rigorosamente la conformazione ritmica del piatto; anzi, attraverso la trascrizione dell’intera orchestra, si è notato che la sezione degli strumenti acuti sono costruite quasi sempre ricalcando il modello ritmico espresso dal *platillo*, arricchendo ed esaltando le sue tipiche coloriture sincopate.

Il processo di cambiamento si è intensificato negli ultimi anni della ricerca modificando il panorama attuale. La regolamentazione della struttura strumentale dei gruppi di carnevale ha limitato l’uso dei *zurdo* e dei *repique* e circoscritto l’uso di strumenti armonici alle *Agrupación Murguera*. Il rullante è divenuto più comune sia tra queste ultime che tra i *Centro Murga*. Entrambe le categorie hanno perfezionato le ritmiche di grancassa e piatti ed accolto l’ingresso di strumenti melodici come le trombe ed i tromboni, come d’altronde è successo tra i gruppi di percussione degli stadi e nelle manifestazione di piazza⁴⁷. L’entrata di questi strumenti (da soli o usualmente in una sezione di numero variabile) ha nuovamente causato un dibattito su cosa sia o meno “tradizionale” nelle *murga* contemporanee, facendo scaturire interessanti fenomeni di rivendicazione identitaria di genere e di gruppo (Rossano 2009). La questione sarà questa: è legittimo usare altri strumenti che non siano *bombo con platillo*, fischiello e rullanti anche tra i gruppi iscritti nella categoria *Centro Murga*? Il *Centro Murga “Enviciados de Saavedra”*, ad esempio, incluse le trombe in forma stabile nel 2007, basandosi su una apostille della Commissione del Carnevale dell’anno 2004 che specificava che le trombe non sarebbero state tenute in conto nella valutazione del concorso. In quell’anno presentarono un progetto alla Commissione per ricordare quella apostille, proponendo anche che i trombettisti non si differenziassero nei costumi dal resto de loro compagni, non salissero

⁴⁶ Tamburo cilindrico bipelle con corpo in acciaio galvanizzato o alluminio. accordato in genere molto. Il suo diametro varia tra i 20 ed i 35 cm e la sua altezza tra i 30 ed i 40 cm. Ha un timbro squillante ed un accordatura molto alta. In genere si usa nel samba come strumento solista.

⁴⁷ I temi interpretati dalle sezioni di trombe e tromboni sono vari e vanno dal celebre tema “*Moliendo Cafe*” (Hugo Blanco, 1958), “*Matador*” (Los Fabulosos Cadillacs, 1993), *El Negro Jose* a “La mia storia tra le dita” (Gianluca Grignani 1993). Generalmente questi musicisti sono semi professionisti e vengono pagati.

sul palco, non compromettessero il suono della batteria percussiva, ecc. Segnarono che la decisione del 2004 implicava che *“las trompetas pasaban a ser parte de las fantasías de la munga o bien no se debían tener en cuenta [al momento della valutazione del concorso]”* (Marronese 2008: 42). Sugerirono dunque che in futuro le trombe venissero considerate in sede di concorso perché ormai erano una realtà in un gran numero di gruppi. Nonostante questi strumenti fossero (e sono) ampiamente usati era infatti difficile che in un *curso evaluador* (un *curso* dove erano presenti i giudici) venissero inseriti. Un direttore de *“Los Chiflados de Boedo”* diceva in un’intervista:

Y sí, con las trompetas es otra cosa, viste? Te da más ganas de bailar... ya es un símbolo nuestro, la gente nos reconoce ... como con los bombos. (Intervista a Sando, Buenos Aires, 11/02/08).

Un’altra direttrice riferiva:

No, al curso del viernes [curso “evaluador”] no las llevamos, preferimos no llevarlas [la sezione di trombe]. (Intervista a Vanina, Buenos Aires, 11/02/08).

Anche se la sezione delle trombe rappresentava per questi direttori un simbolo forte quanto quello dei *bombo*, la paura di evadere da un’identità ‘ufficiale’ era maggiore. Il giorno del concorso si converte in uno spazio di finzione dove si sfilava rappresentando quello che si “dovrebbe essere”, mostrando solo una faccia della medaglia, quella che tutti si aspettano. Solo durante il resto del carnevale o dell’anno si vedrà il gruppo nella sua reale espressione, noncurante del favore di giudici che ormai non potranno obiettare. Il regolamento, dunque, stimola la ricerca di nuove strategie per l’innovazione ma allo stesso tempo modera la dinamicità del genere. In un’intervista con rappresentanti dei *“Pizpiretas de Liniers”* (Centro Murga), los *“Verdes de Monserrat”* (Agrupación Murguera) e *murgueros* della provincia, il direttore dei *bombo* dei *“Pizpiretas”* commentava ad esempio:

Yo lo que intento hacer es innovar un poco el tema de los cortes, los ritmos, si bien mantener el estilo de murga porteña pero también agregar cortes o ritmos que no tengan nada que ver con la murga porteña...(Intervista a Demián, Fede, Miguel, “Buda”. Buenos Aires, 13/02/08).

Durante questa stessa conversazione si creò un interessante dibattito sulla limitazione e auto-limitazione provocata dalla definizione dei generi del carnevale:

Demián: ... *Siendo Centro Murga o Agrupación Murguera estás limitado, qué sé yo, yo quiero meter un charango en el escenario u otros instrumentos y me limita eso del Centro Murga.*

Salvatore: *¿Y no podrían declararse Agrupación Murguera?*

Demián: *No, no, no. Yo quiero hacer murga y hacer lo que me gusta y ... agregar cosas sin ningún prejuicio, sin ninguna limitación...*

Salvatore: *Por eso está la agrupación murguera, ¿no? ¿Por qué no se pasan de categoría?*

Fede: *Porque somos bastante testarudos y ninguno se quiere correr de lo que es Centro Murga, no queremos torcer el brazo...*

Miguel “el Pelado” (direttore della *Agrupación Murguera “Los Verdes de Monserrat”*⁴⁸): *Como que pusieron el nombre antes de que se defina el género y cada uno defiende su nombre en el estandarte.*

Demián: *Eso va también con la innovación de la murga, quizás en principio éramos Centro Murga y seguimos así, y ahora... si queremos agregarle esto, si queremos agregar lo otro... ahí es cuando estamos limitados. Decimos –estaría bueno agregar tal cosa... no porqué somos Centro Murga–...*

“Buda” (*Murga “Soñadores de Villa Bosch”*): *Te limita el estandarte.*

Demián: *Si. Limita el estandarte.*

Come un meccanismo delicato, il regolamento, scritto posteriormente alla formazione di molti gruppi, viene a delimitare un’identità scritta sullo stendardo (simbolo massimo del gruppo) e lo converte in una restrizione al desiderio di cambiamento. L’identità (posticcia) diviene irrinunciabile: non si ‘torce il braccio’, non si torna indietro. È una scelta che implica una rinuncia, come suggerisce Remotti (1996: 19)

Qualunque realizzazione culturale, qualunque forma di identità implicano una rinuncia (ameno parziale e temporanea) alla molteplicità, un’accettazione (entusiastica, forzata o dissimulata) della particolarità.

5.5 OSSERVAZIONI ED ESEMPI COMPARATIVI DI ALCUNE STRUTTURE RITMICHE NELLE MURGA DELLA CITTÀ

Ogni *murga* tende a creare un proprio ritmo di sfilata, un proprio stile di accompagnamento alle canzoni e/o cercare una propria qualità sonora. Come succede per gli altri elementi dello

⁴⁸ Attualmente fa parte della *murga “Los Chiflados de Boedo”*.

spettacolo - stendardo, vestiti, colori, etc... - attraverso queste scelte si punterà a differenziarsi dagli altri gruppi e acquisire tratti unici. Uno spettatore attento potrà così, al solo ascolto dei suoi ritmi, farsi un'idea di che tipo di *murga* stia sfilando, o addirittura identificarla a colpo sicuro. È importante sottolineare che la ricerca di uno stile originale e, al tempo stesso, rappresentativo del gruppo è un fenomeno che appartiene alla tradizione della *murga* e si iscrive in un discorso più ampio: quello della competizione e della rivalità tra i gruppi. Come si è già discusso nel secondo capitolo di questo lavoro, la nascita dei “*Centro-Murga*” è, infatti, legata indissolubilmente a quella del *barrio*: dagli anni '40 in poi la *murga*, secondo gli anziani interpreti diviene la massima espressione del quartiere. A detta degli stessi oggi la differenza stilistica tra quartieri sarebbe minima, nonostante l'attaccamento al *barrio* d'origine sia ancora molto vivo. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che il numero dei gruppi presenti nel territorio della Capital Federal è enorme: ogni quartiere di lunga tradizione *murguera* (Palermo, San Telmo, Almagro, etc...) ne ha minimo quattro, spesso diversi tra loro anche per la necessità di trovare una propria identità musicale. A differenza di altri anziani intervistati, Tato Serrano ammette che in passato la varietà di ritmi e stili esecutivi era minore:

Salvatore: *Entonces la forma de tocar de antes (de los años '60-'70) ¿es muy diferente de la de ahora?*

Tato: *¡Si! Si diferente. El pulso se mantiene pero después se entró a jugar mucho el tema del trabajo con los platillos y los parches. Se entró a investigar un poco más, y los pibes empezaron a poner mucho más tiempo! Calculá una cosa que es muy simple: antes se hacía murga solamente en Carnaval. Ahora tenés todo un año. Hay talleres, hay murgueros músicos de la percusión que dan talleres todo el año. El que no es músico está arrimandose. Ya se está subiendo un escalón mucho más interesante, la parte de la percusión, que al sumarle también el redoblante, el zurdo y alguna cosita más se hace una polirritmia que si vos tenés claro de no perder el pulso del bailarín, el pulso de negra del baile, que esté marcado o implícito, termina enriqueciendolo.*

Salvatore: *Y antes ¿los ritmos eran muy parecidos en todas las murgas o cambiaban?*

Tato: *Antes era muy basico, muy basico, no cambiaban tanto, eh? Hay un estilo, lo marcó Zelmár e el libro, pero no había mucho más riqueza que eso.*

Salvatore: *Cual era el ritmo que tocabas antes?*

Tato: [Recitando] *Chun chichichichí (...)* un clasico de Almagro, Palermo, Abasto...

Pongo qui (in alto) la trascrizione della ritmica cantata da Serrano a confronto (in basso) con il ritmo principale della *murga* del quartiere di Palermo “*Los Atrevidos por Costumbre*”. Come si nota, la differenza è minima. Questo *pattern* è attualmente estremamente utilizzato

tra i gruppi di carnevale.

Esempio 6.

Musical notation for Example 6. It consists of two staves: Platillo (top) and Bombo (bottom). Both are in common time (C). The Platillo part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Bombo part features a simpler pattern of quarter notes.

Atrevidos por Costumbre

Musical notation for 'Atrevidos por Costumbre'. It consists of two staves: Platillo (top) and Bombo (bottom). Both are in common time (C). The Platillo part features a complex rhythmic pattern with accents (s) and slurs. The Bombo part features a simpler pattern of quarter notes.

La ricerca ha dimostrato che anche oggi l'esigenza di ricercare uno stile originale è molto sentita, così come è forte la rivendicazione da parte dei gruppi veterani dei ritmi appartenenti storicamente al proprio rione. Come si è citato alcuni gruppi scelgono di sfilare con soli *bombo con platillo*, mentre altri utilizzano assieme a questi, percussioni di vario tipo che modificano sostanzialmente la sonorità della banda e offrono maggiori possibilità nella composizione. Nonostante ciò, anche ad un ascolto distratto o distante (cioè se si sente arrivare da lontano una *murga*), il *bombo con platillo* resta lo strumento che più si impone sugli altri: gli strumenti aggiuntivi - sia di registro grave che acuto - non andranno mai a coprirne il volume, nè a sconvolgere gli accenti tanto della grancassa che del piatto.

5.5.1 I ritmi condivisi

I ritmi comuni a tutte i gruppi sono principalmente quattro:

- 1- *Ritmo base* (1 e 2)
- 3- *Rumba*
- 4- *Tres Saltos* -> (*Matanza*)

A questi si aggiungono altre modelli ritmici molto diffusi e conosciuti dalla maggior parte dei gruppi.

I cosiddetti *ritmo base* generalmente vengono usati dai principianti per sviluppare l'indipendenza tra mano sinistra e mano destra. Quello che Garín chiama Ritmo 2 (esempio 7⁴⁹), è il più comune e più volte mi è stato insegnato dagli interpreti nei momenti di condivisione.

Esempio 7. (Garín 2003: 33)

The image shows two musical staves for a bombo in 4/4 time. The first staff, labeled 'Ritmo 1', shows a sequence of notes on the lower line (grancassa) and notes with an 'x' on the upper line (piatto). The second staff, labeled 'Ritmo 2', shows a similar sequence but with a different arrangement of notes and rests.

Queste frasi saranno usate e trasformate da ciascuna *murga* che li incorporerà in vari momenti della *performance* (sfilata, accompagnamento delle canzoni, dei recitati ecc.).

Come già osservato, nel corso del *desfile* ed in altre occasioni particolari dello spettacolo, tutti i gruppi interpretano una sezione chiamata *rumba*, dove i ballerini danzano con movimenti corporali che tendono alla terra, dando una sensazione di momento transitorio in opposizione alla danza energetica marcata dal suono dei *platillos*.

Ricordo che la caratteristica di questo ritmo sul *bombo* è il modo nel quale si usa il piatto libero. Esso si percuote infatti sulla pelle opposta a quella suonata con il battente creando un contrappunto di note gravi.

Garín (2003: 55, esempio 8) trascrive un ritmo principale (*toque*) e due variazioni, non facendo chiarezza se ci sia un punto esatto della frase dove è consentito variare o se le varianti siano sostituzioni prolungate e/o costanti del *toque*.

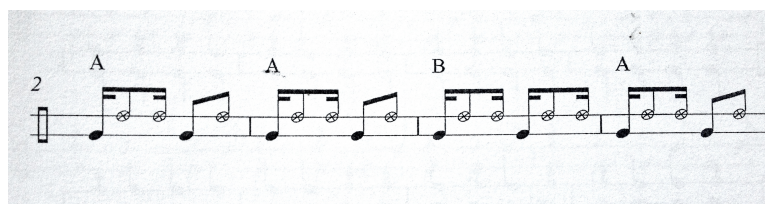
La trascrizione di Poggi e Brusse (2011: 12, esempio 9⁵⁰) riporta invece questo ritmo considerandolo composto da 4 cellule da 2/4 con una variazione sulla terza (AABA). Se lo stesso fosse stato trascritto in 4/4 coinciderebbe con le due battute (*Toque + Variante 1*) dell'esempio di Garín. L'esempio di Brusse e Poggi indicherebbe così che la frase ritmica si svilupperebbe in 2 battute invece di una come indicato da Garín.

⁴⁹ Secondo il criterio utilizzato da questo autore la notazione del piatto (graficamente sulla parte superiore del pentagramma) in questo esempio indica un colpo chiuso. La parte inferiore della partitura indica la grancassa.

⁵⁰ Il modo di trascrivere il *bombo con platillo* di Brusse e Poggi presenta varie differenze rispetto a quello di Garín. Le due parti strumentali sono separate in due linee differenti e rendono più fruibile al lettore la loro interpretazione. La trascrizione di Garín rispetta più la realtà sonora dello strumento, dando un valore più appropriato alle note di grancassa, ma offre meno indicazioni sul modo di suonare il piatto. Questo è trascritto sulla linea superiore ed in questo caso il simbolo, simile a quello usato da Garín, rappresenta il piatto libero suonato sulla pelle della grancassa.

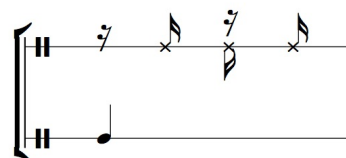
Le registrazioni delle esibizioni dei gruppi di carnevale hanno comunque evidenziato che si utilizzano frasi che si sviluppano sia in una o due battute da 4/4.

Esempi 8 e 9.



Bisogna poi aggiungere che su questo ritmo molti gruppi colgono l'occasione per improvvisare in un modo diverso che in altre parti della *performance*. Giocando con i due registri principali dello strumento, i suonatori inseriscono coloriture di piatto (in genere alla fine della frase o di una cellula ritmica) che spezzano la predominanza di frequenze gravi. Le variazioni possono essere sia individuali che effettuate in modo coordinato dai percussionisti. Caratteristica è ad esempio una cellula di tre crome suonate sui due lati del piatto fisso in modo alternato dal manico del battente ed il piatto libero. Questa cellula può essere inserita da una a tre volte nella battuta ed è eseguita con un movimento rapido e spettacolare (Es. 10).

Esempio 10.



Anche se il ritmo (e la danza) di *rumba* può interpretarsi anche in momenti diversi della sfilata, come detto in precedenza, comunemente si impiega in sezione insieme allo stacco dei *tres saltos* e al ritmo di *matanza* (*murga* o *bomba*).

La *rumba*, dunque, sfocia spesso in genere nel passo di danza dei “*tres saltos*” (esempio 4). Anche qui i momenti chiave della danza sono evidenziati dal contrasto timbrico proprio del

bombo con platillo: se la *rumba* è tutta giocata sulle frequenze gravi, nei *tres saltos* predominano gli acuti del piatto. Nella *rumba*, definito dagli stessi protagonisti un “ballo a terra” il danzatore è impegnato costantemente a scaricare il peso verso il terreno. I danzatori uomini si muovono molto bassi, con le gambe piuttosto divaricate, sfiorando ripetutamente il suolo con le mani. Il busto e le braccia compiono movimenti ampi e circolari; le spalle e le ginocchia si muovono con il caratteristico *tembleque* (=tremolio). Le danzatrici, invece, mostrano spesso una maggior compostezza nelle gambe, ma accentuano movimenti sensuali di spalle e bacino. Quando il direttore dà il segno i *bombo* marcano degli stacchi dove i ballerini si esibiscono in una serie di salti (della durata di quattro battute) acrobatici dando l'impressione di rimanere sospesi in aria: le gambe ora pestano violentemente il suolo rimbalzando freneticamente, le braccia si muovono verso l'alto e le mani si agitano in aria. La tensione accumulata con la *rumba* esplode dunque nei “*tre saltos*” per liberarsi completamente nella *matanza* (*murga* o *bomba*), più violento e scattoso, dove il corpo e le braccia tendono verso l'alto. Questo ritmo spesso è simile a quello del *desfile* ma non proprio identico: è più stereotipato e, per il fatto che la sua durata è ridotta rispetto ad un normale ritmo di sfilata, è solitamente più intenso e tutti gli esecutori tendono a suonare la stessa frase di *platillo* (es. 5).

Ogni *murga* personalizza la danza su questi ritmi, dando sfoggio della propria bravura con acrobazie e coreografie tra le più diverse.

Alcuni gruppi, come “*Los Amantes de La Boca*” usano la *rumba* e i *tres saltos* durante lo svolgimento della sfilata come se fosse uno stacco, un *corte*. Quando viene chiamata la *rumba*, il corteo si ferma e i ballerini danzano sul posto, muovendosi circolarmente con il tipico passo *a tierra*. In questa parte, il piatto non viene mai suonato, facendo risaltare le sonorità gravi dei *bombo* e rendendo più netto lo stacco con i successivi *tres saltos*. Il ritmo di *matanza* che segue i salti non è diverso dal principale ritmo di sfilata ma è eseguito ad una velocità più sostenuta. Un'importante osservazione riguarda proprio il tempo: dalla *rumba* ai *tres saltos* e al successivo ritmo di *matanza* si è notato verificarsi spesso un'accelerazione di ca. 10 b.p.m. (in questo caso da 88 a 96 b.p.m.). Si tratta di un'accelerazione graduale e non lineare. Le accelerazioni più rilevanti si verificano in tre momenti: la prima in coincidenza dell'attacco dei *tres saltos*, la seconda con l'attacco del ritmo di *matanza* e vi è, infine, una progressiva accelerazione durante le prime tre battute dello stesso ritmo, che porta il tempo alla velocità massima che l'orchestra e i ballerini possono sostenere.

Quest'osservazione è valida praticamente per tutte le *murga*; dal confronto con altre registrazioni, si è notato infatti che ogni gruppo varia la velocità negli stessi momenti. Quando ero un attivo suonatore ho potuto sperimentare su me stesso questa tensione, soprattutto quando, dopo i “*tres saltos*”, il ritmo torna sul piatto con tutta la sua carica ed energia. A questi ritmi (e sezioni di danza) comuni a tutti i gruppi se ne aggiungono alcuni ormai divenuti di patrimonio collettivo. Essi sono spesso variati minimamente ed appartengono al vasto repertorio di ritmi di sfilata del quale tratterò nel prossimo paragrafo. Essi sono ben evidenziati da Garín (esempio 11), il quale assegna ad alcuni anche la provenienza territoriale. Brusse e Poggi invece preferiscono ridurre a due le strutture *murgueras* fondamentali (esempio 12⁵¹ n. 1 e 3), rimarcando il fatto che ci sono due portamenti principali (*llevadas*) di piatto: uno nel quale si marca il battere (es. 11 *Toque 1, 2, Saavedra (Murga los Reyes del Movimiento)* / es. 12, n. 3) ed un altro nel quale si accentuano il levare nel primo quarto delle prime tre cellule ritmica ritornando ad marcare il battere nelle 2 cellule finali dell'ultima battuta (es. 11 *El Borracho (Almagro)* / es. 12, n. 1).

Toques de bombo con platillo

The image shows five musical staves for the bombo, each in 4/4 time. The first two staves are labeled 'Toque 1' and 'Toque 2'. The third staff is labeled 'El borracho (Almagro)' and features accents (>) on the first and third beats. The fourth and fifth staves are labeled 'Saavedra (Murga Los Reyes del Movimiento)' and feature a 'v' symbol above the first beat. Each staff begins with a bass clef and a '4/4' time signature, and is labeled 'Bombo' on the left.

Esempio 11. (Garín).

⁵¹ Brusse e Poggi danno indicazioni specifiche su come suonare i colpi di piatto. In questo caso il simbolo del cerchio sta a indicare un colpo aperto e le linee inclinate l'oscillazione bilaterale del piatto superiore.

A parte di questi due andamenti, come vedremo, ce ne saranno altri che in un certo modo li combinano. Garín aggiunge tra gli esempi anche un peculiare ritmo della *murga* “*Los Reyes del Movimiento*” del quartiere di Saavedra⁵² il quale non viene utilizzato da altri gruppi ma che da un'idea della varietà di combinazioni ritmiche esistenti. Non tutti gli interpreti conoscono l'origine di queste strutture trascritte dai due autori ma nei momenti di condivisione collettiva essi sapranno interpretarli e si ritroveranno a modificarli per creare una propria frase e *llevada* caratteristica.

Esempio 12. (Brusse y Poggi).



5.5.2 I ritmi di *desfile*

I ritmi di sfilata sono forse quelli su i quali i gruppi lavorano maggiormente durante tutto l'anno. Sono loro che danno un carattere stilistico proprio ad ogni *murga* e che il pubblico ascolterà per primi durante i *corsos* del carnevale. Seppure agli spettatori non competenti le differenze tra ritmi dei vari gruppi non saranno così chiare, per gli interpreti esse saranno lampanti. I *murgueros* più veterani riconosceranno infatti gran parte dei ritmi fondamentali dei gruppi più importanti della città ed i suonatori sapranno distinguere precisamente i diversi stili. Ricordo che quando durante la ricerca menzionavo la mia *murga* italiana spesso mi

⁵² Nel secondo esempio chiamato anch'esso “Saavedra” Garín indica con la minima crociata un colpo di battente sul cerchio della grancassa.

capitava di rispondere a due domande: che colori indossavamo e qual fosse il nostro ritmo di sfilata. Ciò mi fece riflettere su come i ritmi (ed in particolare la frase fondamentale di sfilata) rappresentassero dei segni di riconoscimento forti nell'ambito, forti almeno quanto i colori rappresentativi e, di rimando, al quartiere di appartenenza. I ritmi di sfilata definiscono oggi la fedeltà o meno ad una tradizione, dichiarano una provenienza territoriale. In genere sono specifici di ogni gruppo ma capita spesso di ascoltare frasi ritmiche interpretate da più bande, in particolare durante le manifestazioni di piazza o incontri di *murga*. In questi eventi si ritrovano percussionisti di diversa provenienza, i quali dialogheranno con gli altri o attraverso i propri ritmi o quelli conosciuti da tutti. Ogni *murga* possiede un numero più o meno ampio di frasi ritmiche e stacchi che combinano seguendo criteri eterogenei. I percussionisti seguono gli ordini di un direttore il quale organizza la successione dei vari ritmi e amministra l'intensità dell'orchestra durante il corso della *performance*. Ognuno ha un suo stile di direzione: c'è chi gestisce la banda con l'ausilio del fischiotto (*pito*), chi solo con la voce, chi con segni delle mani o corporei, chi combinando questi etodi. Il direttore delle percussioni è attento anche alle esigenze dei direttori della danza e essere in grado di gestire la durata delle varie parti della sfilata in base alla particolare *salida*.

Al fine di analizzare più a fondo alcuni procedimenti compositivi e le tecniche di variazione e di improvvisazione del *bombo con platillo*, presento ora la partitura generale della sfilata di alcuni gruppi. Ho ritenuto utile approfondire due esempi già presentati in precedenza e riportare anche alcuni altri ritmi caratteristici di gruppi considerati di riferimento nell'ambiente *murguero*. Il primo è il ritmo di sfilata principale de "Los Cometas de Boedo", registrato il 3 marzo del 2002 nel *curso* del quartiere Paternal (es. 13 traccia 6). L'orchestra di percussioni comprendeva: 20 *bombo con platillo*, 2 *zurdo* e 10 rullanti.

Come accade per la maggior parte delle *murga*, durante l'introduzione strumentale i ballerini formano le file muovendosi sul posto e, una volta iniziato il primo ritmo, il corteo comincia a muoversi. Come più volte ripetuto, "Los Cometas" si caratterizzano per un forte rigore estetico e formale; tale rigore viene espresso anche dalle percussioni, che non presentano variazioni troppo sincopate e che marcano tutte i tempi forti. Il loro ritmo di sfilata era di 80 con oscillazioni sino agli 85 b.p.m.

Già ad un primo sguardo, la partitura rivela la tendenza degli strumenti a ricalcare le figure ritmiche espresse dal *bombo e dal platillo*. Il *zurdo*, come affermano gli interpreti, compie un ruolo di "relleno" (lett. "ripieno", riempimento) ai tempi deboli lasciati vuoti dalla grancassa,

che marca sempre e solo i tempi forti. La prevalenza di formule ritmiche molto regolari puntano a rafforzare il ritmo di marcia senza confondere la linea ritmica del piatto. Lo stile di piatto del gruppo si caratterizza poi per un particolare uso dei colpi di rimbalzo: le cosiddette “strisciate” (rappresentate con S+legatura) sono poco ampie ed i colpi di rimbalzo, prodotti dal movimento del piatto superiore appena appoggiato su quello inferiore, sono minimi e controllati con precisione.

Los Cometas de Boedo (2002)

80-82 bpm/ca

The musical score is written for a percussion ensemble in 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes:

- Platillo:** Features a steady eighth-note pattern with accents on the downbeats. Slurs labeled 'S' indicate the 'strisciate' technique.
- Bombo:** Plays a simple pattern of quarter notes on the downbeats.
- Redoblante:** Features a steady eighth-note pattern with accents on the downbeats.
- Zurdo:** Remains silent throughout the piece.

 The second system includes:

- P (Piatillo):** Similar to the first system, with eighth-note patterns and 'S' slurs.
- B (Bombo):** Plays quarter notes on the downbeats.
- R (Redoblante):** Features eighth-note patterns with accents on the downbeats.
- Z (Zurdo):** Remains silent.

 The tempo is marked as 80-82 bpm/ca. The score uses various musical notations including slurs, accents (>), and a triplet marking (3) over the first measure of the second system.

Esempio 13.

Tale tecnica d’esecuzione deriva essenzialmente dal tipo di piatti usati: essi hanno uno spessore di 3 mm ed una campana piccola e schiacciata (i cosiddetti piatti *chatos*). La campana e lo spessore fan sì che il bronzo risuoni più a lungo e con un maggior volume e, proprio a causa della maggiore risonanza, il *toque* (=tocco) del piatto è misurato e controllato. Una peculiarità stilistica, derivante dal tipo di piatto usato da “*Los Cometas*”, è lo staccato: esso si ottiene con un colpo secco del piatto superiore, subito alzato e tenuto in sospensione. La regolarità e la relativa semplicità delle parti di piatto de “*Los Cometas*” non è dovuta dunque ad una limitazione tecnica - nè riguardante il piatto e tantomeno i musicisti! - bensì è il frutto di una scelta: quella di rimanere legati ad uno stile, per dirla nel gergo tecnico,

“quadrato”, che enfatizzi soprattutto il battere e il levare, marcando inequivocabilmente il passo per la danza, che acquista forza e precisione. Come è naturale, le qualità del ritmo sono legate a quelle della danza: i ballerini de “*Los Cometas*”, soprattutto gli uomini, hanno movimenti molto ampi e le gambe vengono alzate molto in alto; è un ballo energico, che scarica la tensione ad ogni passo, pestando pesantemente i piedi a terra o saltando e tirando calci in aria.

Il *ritmo de desfile* del bombo de “*Los Cometas*” è preciso e senza fronzoli; al contrario, sul *tablado* il/i bombista/i che accompagnano le canzoni danno sfoggio del personale repertorio di stacchi, chiusure e coloriture secondo la propria interpretazione del testo. Qualche anno dopo si è notato che il gruppo aveva cambiato alcuni ritmi, aumentato i suoi componenti⁵³ ed introdotto una nuova parte iniziale. Questa conduceva ad uno stacco molto interessante teso, tra le altre cose, a rallentare la pulsazione che, nel corso della sfilata, inevitabilmente aumentava. Presento qui la sua trascrizione nell’esempio 14 (traccia 7).

Los Cometas de Boedo (2008)

80-82 bpm/ca (ad lib.) rall. 77-80 bpm/ca

E s e m p i o

⁵³ Gli *ensembles* strumentali erano cambiati. Si incrementò il numero di *bombos* (il numero medio era infatti di 30) accompagnati da soli 4 rullanti ed un *zurdo*.

Nel corso della sfilata nel quartiere di Boedo del 24/02/08 questo stacco (che ha inizio dalla frase di rullante alla battuta 2 e prosegue sino alla 8) si eseguì sei volte. Mentre la prima volta marcava l'inizio della sfilata vera e propria la sesta segnava l'arrivo dei ballerini vicino al palco⁵⁴.

Le prime 4 volte lo stacco rallentò il tempo rispettivamente di 4, 1 e 3 b.p.m., riprendendo ogni volta un tempo intorno agli 80. Il quinto stacco invece, abbassò i b.p.m di ben 7 (da 82 a 75) e, dopo un finale differente, il ritmo diede un'impennata di 10 arrivando agli 85 con una frase di piatto molto marcata e vigorosa suddivisa in due battute. Questa, ripetuta per 3 volte, condusse ad un'altra, già interpretata in precedenza⁵⁵. Riporto entrambi queste frasi in esempio 15 (cfr. traccia 8).

Esempio 15

A questo punto la sfilata era al suo massimo di energia, i ballerini danzavano senza risparmiarsi le forze. Il sesto stacco arriverà dopo 5 minuti, rallentando di nuovo per subito tornare alla successione dell'esempio 8 e concludersi dopo circa 2 minuti (18'18" traccia 7) dopo un'altra esplosione di danza e musica. Il nuovo stacco dei *Cometas*, in definitiva, riusciva a dare maggiore dinamica alla sfilata, marcando con efficacia i suoi diversi momenti.

Proseguo ora con l'analisi dell'introduzione e del primo ritmo di sfilata de "*Los Amantes de La Boca*", registrata nel corso del quartiere Boedo nella notte del 2 marzo 2002; l'organico

⁵⁴ La sfilata giunse sotto al palco in circa 18 minuti.

⁵⁵ Notare che la seconda frase rispecchia infatti quella iniziale usata durante la formazione delle file dei ballerini. La prima è un ritmo di *bomba* nel quali i ballerini danzano molto energicamente.

della banda comprendeva: 12 *bombo con platillo*, 7 *bombo con manguera*, 2 *zurdo*, 5 rullanti, una *conga* e un *timbal*. Il tempo dell'introduzione - di durata variabile a seconda della rapidità con la quale i *murgueros* si dispongono ognuno al proprio posto - è di 102 b.p.m., per poi accelerare leggermente nel *corte* di *zurdo* fino al ritmo 1, che si stabilizza sui 104 b.p.m..

La velocità è piuttosto elevata e il ritmo è decisamente più vivace: il rullante richiama il *maracatù* brasiliano e anche il *pito* (fischietto) viene suonato "alla brasiliana" dal direttore, che intona due note cambiando leggermente l'imboccatura; il *timbal* dona varietà ritmica e colore timbrico all'orchestra; il *zurdo* - anziché "riempire" i vuoti lasciati dal bombo, come nel caso de *Los Cometas* - ha anch'esso una parte rilevante. Anche "*Los Amantes*" iniziano l'esibizione con un'entrata di percussioni (indicata in partitura con "file"), che permette ai *murgueros* di posizionarsi lungo le file del corteo; anche in questo caso il ritmo si caratterizza per una forte regolarità: il tempo è lento e vengono marcati i primi tre tempi forti. La semplicità e la regolarità di questa introduzione è funzionale al posizionamento dei ballerini - che iniziano a muoversi sul posto "entrando" nel ritmo - e, in più, crea un clima di attesa crescente anche nello spettatore. Quando il corteo è ben posizionato e la *murga* è pronta a sfilare, l'orchestra conclude questa parte con tre colpi all'unisono. A questo punto è lo *zurdo* che introduce il primo ritmo di sfilata, chiamando a rispondere tutti gli altri strumenti. Come si nota dalla trascrizione (es. 16, traccia 9), dopo i tre colpi all'unisono che concludono l'introduzione, un silenzio di circa 2 secondi e mezzo precede la *llamada* di *zurdo*. Questa pausa è molto importante, poiché crea ulteriore tensione prima che la banda esploda in tutta la sua potenza nel primo ritmo. Essa non è una pausa libera, dal confronto con altre esibizioni si è rilevato che la durata è sempre di quattro tempi. Questa pausa viene però calcolata a partire dall'ultimo tempo della battuta precedente. Come si osserva chiaramente, la frase di *zurdo* (battuta 4) è fortemente sincopata e crea un notevole spiazzamento nell'ascoltatore, soprattutto al momento dell'attacco di tutta l'orchestra (battuta 5). Il silenzio che precede questa frase, perciò, enfatizza questo sfasamento ritmico. Contrariamente a quanto avviene in altri momenti, in cui il direttore chiama con il *pito* la fine di un ritmo e l'entrata del successivo, in questo caso egli si limita a segnalare l'attacco dello *zurdo* con un gesto delle braccia, senza fischiare il tempo, per non tradire l'effetto a sorpresa.

Amantes de la Boca (2002)

Esempio 16.

102 bpm/ca (ad lib.)

The score consists of five staves for percussion instruments: Platillo, Bombo, Redoblante, Zurdo, and Pito. The tempo is 102 bpm/ca (ad lib.). The time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (4, 7, 9). The first system includes a 2-second pause instruction: "Pausa quasi a tempo -segni del direttore (2 sec. ca.)". The second system starts at measure 4 and includes accents (S) over notes. The third system starts at measure 7 and includes accents (S) over notes. The fourth system starts at measure 9 and includes accents (S) over notes. The Pito part is written in a treble clef with a key signature of one flat.

Platillo
Bombo
Redoblante
Zurdo
Pito

*Pausa quasi a tempo
-segni del direttore
(2 sec. ca.)*

4
P
B
R
Z
P

7
P
B
R
Z
P

9
P
B
R
Z
P

Il passaggio da un ritmo di sfilata all'altro è spesso affidato agli *zurdo*, che donano un colore particolarmente “brasiliano” a questa banda; riporto qui di seguito uno stacco di *zurdo* (es. 17), usato varie volte all'interno della sfilata.

Esempio 17.



Nell'esempio evidenzio anche la parte di fischiotto, il cui uso rappresenta una delle peculiarità di questa banda. Al fine di segnalare le entrate, gli stacchi e le chiusure con la massima precisione (ricordo che l'orchestra ritmica de “*Los Amantes*” a volte supera i 50 elementi), il direttore dei musicisti, è solito avvertire i percussionisti tre o quattro battute prima della chiamata effettiva, usando una tecnica particolare: la sua frase di fischiotto viene frammentata in brevi ostinati, ripetuti con intensità sempre crescente, fino al lungo fischio finale, della durata di 4/4. Inoltre, il fischio lungo è accompagnato da un movimento circolare del braccio alzato del direttore, che si assicura così che giunga il suo segnale a tutti i musicisti. Per quanto riguarda, quindi, il ritmo preso in esame, ritengo che lo schema ritmico generale a cui fanno riferimento tutti gli strumenti - e che fornisce il modello su cui improvvisare - è sostanzialmente questo:


Esempio 18.

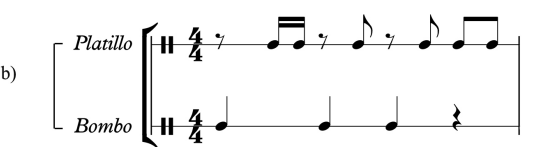



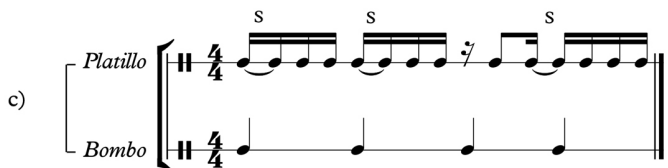

Si riscontra, infatti, un accento sulla sincope del terzo tempo che tutti gli strumenti tendono a marcare e che dona al ritmo il suo andamento caratteristico. Riguardo ai procedimenti compositivi di quest'orchestra, si nota un'importante corrispondenza tra le parti di piatto e quelle degli altri strumenti come il rullante, lo *zurdo* e il fischiotto. Pongo qui il confronto di alcune cellule ritmiche interpretate in diversi momenti della sfilata allo scopo di mettere in luce lo schema generale di accenti che sorregge la struttura dell'orchestra. In generale per tutte le *murga*, tale schema conferisce ai ritmi un particolare andamento, che caratterizza

ciascuna banda e la rende unica e riconoscibile. Si riscontra un'evidente somiglianza, ad esempio, tra le seguenti cellule ritmiche (es. 19).

Esempio 19.

a) *Platillo*  *Redoblante*

b) *Platillo*  *Redoblante* 




c) *Platillo*  *Pito* 

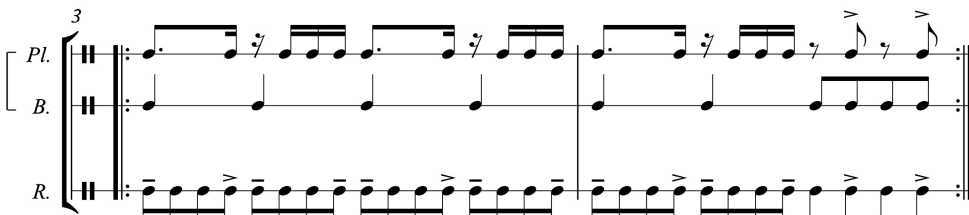
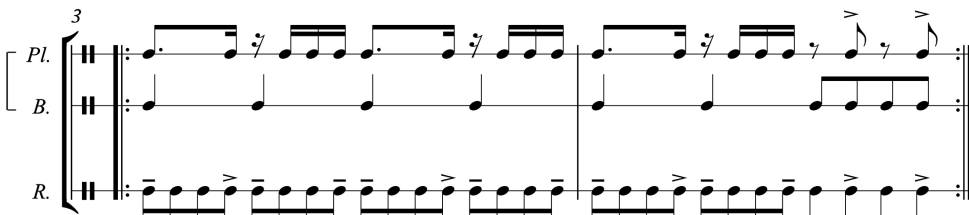
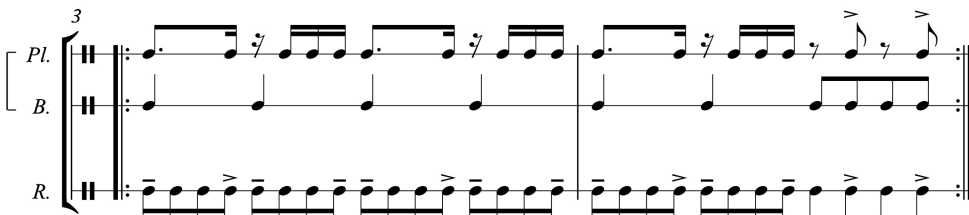
Anche questa *murga*, come in tutte quelle registrate, gli accenti ritmici del *platillo* sono rispettati dagli altri strumenti. Mostro qui ad esempio un'altra struttura ritmica di inizio sfilata, questa volta appartenente alla *murga* "Los Chiflados de Boedo" (es. 20 traccia 11), interpretata la notte del 23/03/08.

Los Chiflados de Boedo

Esempio 20.

INTRO ♩ = 95 (ad lib.) CORTE

Platillo  *Bombo*  *Redoblante* 

Pl.  *B.*  *R.* 

I ritmi di sfilata si sviluppano in genere con frasi di una o due battute. Essi si alternano nel corso della sfilata, come ad esempio fanno anche i “*Pasion Quemera*”, *murga* composta da soli *bombo con platillo*. Questi che si presentano sono due da loro più usati (es. 21), considerati “caratteristici” o più importanti dagli stessi interpreti. Nel corso delle sfilate spesso sono quelli che ritornano ad essere suonati dopo uno stacco di transizione.

Esempio 21.

Pasión Quemera

♩ = 100-102

The musical notation consists of two systems. The first system shows the Platillo staff with a series of eighth notes and sixteenth notes, with accents 's' above certain groups. The Bombo staff below it has a pattern of quarter notes. The second system shows a continuation of the Platillo staff with a similar rhythmic pattern, and the Bombo staff with a few more quarter notes. The piece is in common time (C) and has a tempo of 100-102 beats per minute.

5. 5. 3 Ascolto emico e ascolto etico, uno sguardo ai principi di variazione

La percezione di un’orchestra di *murga* cambia di molto a seconda della distanza che ci separa da essa. Durante la ricerca sul campo (sia nel 2002 e più sistematicamente nel 2010) ho effettuato in varie occasioni delle registrazioni audio a tre distanze diverse dalla banda ritmica durante le sfilate del carnevale⁵⁶. Una a 100 metri circa, una a 50 ed una all’interno del gruppo. Alla distanza maggiore si è notato che gli strumenti di un organico come quello de “*Los Amantes*” (numeroso e con vari strumenti oltre al *bombo con platillo*) si confondono, separandosi in una linea grave ed una acuta. I principali accenti del ritmo si percepiscono però chiaramente. Alla distanza media il tessuto sonoro si definisce sempre più, riuscendo ad assegnare ad ogni strumento la sua fascia di frequenze. A questa distanza si apprezzano

⁵⁶ Questo tipo di registrazioni sono state fatte in diversi giorni ma in situazioni ambientali e meteorologiche simili. Effettuai le riprese sulla stessa strada, protetta da entrambi i lati da edifici di un’altezza media. Non ho considerato dunque le esibizioni in spazi aperti come piazze o parchi. Le riprese sono della durata di 1 minuto ognuna e ho fatto in modo di spostarmi rapidamente nello spazio per riprendere il gruppo in una posizione simile. In questo modo ho potuto avere un estratto dello stesso ritmo, ripreso anche in video. Le riprese video sono poi state fondamentali nella registrazione in prossimità della banda, permettendo di definire le differenze di esecuzione di ogni suonatore.

maggiori sfumature del ritmo ed emergono con più definizione le frasi di *platillo*. I vari *bombo con platillo* sembrano interpretare un ritmo quasi ad unisono. Quando invece si sono effettuate le riprese all'interno del gruppo (soprattutto grazie alle riprese video) ci si rende conto che in realtà il ritmo principale non è suonato all'unisono dai *bombistas*, ma è il risultato di diversi modi di interpretarlo. Ognuno gode infatti di una certa libertà di variazione; questo non vale solo per l'interprete di *bombo* ma si è notato che soprattutto il *platillo* possiede una grande autonomia all'interno del modello ritmico generale. Cercherò quindi di analizzare tale libertà di variazione e di evidenziare i principi che la sottendono.

Esiste innanzitutto una ragione pratica per cui il *bombista* non suona mai molto a lungo la stessa frase: lo strumento è pesante ed è molto faticoso da sorreggere per un'intera sfilata. Lo sforzo fisico ricade in particolare sulla schiena e sulla spalla del braccio che impugna il piatto: esso infatti costringe l'esecutore a tenere in alto la mano all'altezza del volto, rendendo particolarmente faticosi certi movimenti. Succede spesso che, dopo aver tenuto per un certo tempo la frase *standard* di *platillo*, il *bombista* decida di cambiarla, semplificandola, per riprendere le forze: magari sostituirà i colpi aperti con dei colpi chiusi, i quali permettono di appoggiare il polso sul piatto inferiore; oppure eviterà le strisciate e i colpi raddoppiati facendo invece risuonare il *platillo* con soli colpi aperti. I bravi interpreti sapranno mascherare con maestria i momenti di difficoltà, riuscendo a recuperare le proprie energie senza semplificare troppo la frase di *platillo*, anzi, riuscendo ad inventare soluzioni originali e inaspettate.

Oltre alle variazioni dettate dal grande dispendio di forze, ci sono momenti in cui, al contrario, il suonatore inizia ad improvvisare, realizzando variazioni anche virtuosistiche e coreografiche con lo strumento. Può anche succedere che due o tre suonatori inizino a dialogare tra di loro, imitandosi vicendevolmente in una sorta di *call and response*. Uno dei maggiori motivi che determinano la variabilità del *pattern* ritmico principale è comunque la differenza di competenza dei suonatori. In genere i più esperti eseguiranno la frase principale correttamente, marcandone sì gli accenti ma riempiendola costantemente di variazioni ed abbellimenti. Quelli con meno anni di esperienza ed i principianti si atterranno ad interpretare la frase principale, variandola anch'essi, ma ovviamente non con la stessa capacità.

Per evidenziare una modalità di variazione su un ritmo principale porto ad esempio la trascrizione di tre *bombistas* de "*Los Amantes de La Boca*". Essa si riferisce al momento in cui la *murga* aveva appena concluso il *desfile* di entrata e raggiunto il piccolo palco del quartiere di Boedo; lo stendardo si posizionò sullo sfondo della scena e una parte dei

musicisti, assieme ai cantori, prese posto sull'*escenario* per iniziare lo spettacolo. La trascrizione è stata possibile grazie alle riprese video che in quel momento stavo effettuando di fianco ai suonatori.

Esempio 22.

The musical score for Example 22 is written in 4/4 time. It features a Pito part at the top and three Bombas (1, 2, and 3) below it. Each Bomba part consists of a Platillo and a Bombo. The Pito part is a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bomba parts show different rhythmic interpretations of the Pito's rhythm. Bomba 1 uses a simplified, staccato style. Bomba 2 uses a more complex style with strisciate (slurs) on the fifth and sixth beats. Bomba 3 uses a style with strisciate on the first and third beats and a syncopated feel. The score is divided into two measures by a vertical line.

In questo particolare momento di passaggio, il resto della banda, disposta in ordine sparso sotto il palco, continuava a suonare aspettando i tempi tecnici. Era un momento non strutturato, in cui il direttore lasciava liberi i musicisti, senza chiamare stacchi particolari: qualche *bombista* si riposava, eseguendo in maniera minimale la frase di piatto, mentre altri variavano il modello a loro piacimento. Insieme alla trascrizione dei tre *bombo* riporto quella del *pito* del direttore, che si può considerare come una sorta di “matrice” ritmica, il modello che presenta gli accenti principali del ritmo. In questo modo intendo risaltare le variazioni eseguite dai tre musicisti.

Dalla trascrizione è evidente che il *bombista* n. 1 esegue il ritmo stilizzandolo e semplificandolo al massimo, marcando esattamente gli accenti principali.

L'esecutore n. 2 lascia molto aperto il piatto nei primi quattro tempi e aggiunge una strisciata nel quinto e sesto tempo, esaltando gli accenti anticipati sul sesto e sul settimo.

Infine, il *bombista* n. 3 arricchisce tale modello aggiungendo le strisciate di piatto anche sul primo e sul terzo tempo; inoltre esegue uno staccato che esalta l'andamento sincopato di questo ritmo. Con l'aiuto della trascrizione è stato possibile evidenziare ed isolare due cellule ritmiche che sottendono questo ritmo (es. 23): una regge la prima parte (i primi quattro tempi)

e l'altra la seconda parte. Si è evidenziato che il *bombista* n. 3 aggiunge la strisciata anche nella prima sezione, ma non per questo stravolge lo schema accentuale del ritmo.

Cellula 1



Cellula 2



Esempio 23.

Questo è più chiaro (es. 24) se confrontiamo visivamente le sue variazioni con le cellule ritmiche precedentemente isolate.

Esempio 24.



Spesso i tre suonatori scambiano le proprie variazioni, ma per tutta la durata della registrazione (3 min. ca.⁵⁷) non succede mai che un musicista esegua una variazione della prima parte nella seconda o viceversa dimostrando che lo schema generale di accenti del ritmo viene sempre rispettato.

Oltre a fornire un esempio della libertà di cui godono i *bombistas* - rispetto, ad esempio, ai suonatori di *zurdo*, che in pochi casi hanno possibilità di variare la loro parte - l'analisi appena presentata informa anche su alcuni principi alla base dell'invenzione e della variazione personale. L'improvvisazione in definitiva non tende a stravolgere la struttura della frase ma a riempirla di diverse cellule ritmiche spesso in variazione costante. Ogni ri/esposizione della frase, inoltre, potrà essere mutata dando maggiore dinamicità all'interpretazione. L'osservazione di molteplici esibizioni e prove di *murga* ha permesso di comprovare che questa pratica è comune a tutte le orchestre percussive. Non è solo limitata ad un particolare momento della *performance* ma è costante durante tutta la sua durata. Essa consente ai suonatori di ricercare il proprio stile personale, sfuggire alla monotonia del battito regolare di grancassa ma in principale modo forma parte del processo della variazione partecipativa dei ritmi. L'alterazione della ciclicità ritmica attraverso la variazione e l'improvvisazione e la creazione di un dialogo processuale e estemporaneo tra i musicisti non è solo prerogativa delle orchestre percussive di *murga*, ma di molte altre musiche per la danza (Gerischer 2006; Bengtson 1963,1974, 1987; Gabrielsson 1982, 1993; Pantaleoni 1972, Kroier 1992, Pinto

⁵⁷ Alla fine dei 3 minuti questa parte terminerà per dare spazio allo spettacolo cantato.

1998, Polak 1997). Nel tipo di formazioni da me prese in analisi si conferma a mio avviso quello che Keil (1995: 1) afferma riguardo il concetto di musica.

Music is about process, not product; it's not seriousness and practice in deferring gratification but play and pleasure (French 1985) that we humans need from it; "groove" or "vital drive" is not some essence of all music that we can simply take for granted, but must be figured out each time between players; music is not so much about abstract emotions and meanings, reason, cause and effect, logic, but rather about motions, dance, global and contradictory feelings; it's not about composers bringing forms from on high for mere mortals to realize or approximate, it's about getting down and into the groove, everyone creating socially from the bottom up.

In un contesto performativo nel quale la dimensione partecipativa e l'inclusione sociale sono caratteristiche fondamentali, queste affermazioni divengono ancora più valide. Sia da un punto di vista del ballo che dell'interpretazione i nuovi attori cercano di alternare momenti di unisono (o di unisono imperfetto per dirla alla Percy Grainger) con momenti d'improvvisazione. Gli "unisoni" o le coreografie di danza non saranno mai eseguiti al millesimo ma saranno composti da innumerevoli strati di variazione personale e di gruppo su passi e frasi ritmiche predefiniti.

Alle variazioni micro ritmiche si aggiungono inoltre quelle più evidenti, inserite dai più esperti (contrattempi, *fills*) in diversi momenti della sfilata. Essi aggiungono dinamicità al *groove* (Keil e Feld 1994) generale del ritmo, operando in modo impreveduto e dando un valore aggiunto alla sua costruzione partecipativa. Il *groove* creato da questo tipo di orchestre percussive (caratterizzato dalle diverse competenze degli interpreti, la loro provenienza territoriale, il proprio strumento, il suono, l'uso cosciente di diversi timbri e texture, ...) è ottenuto dunque anche grazie all'*interplay* ed il processo soggettivo e-motivo della realtà performativa.

Diversi autori hanno studiato la relazione tra la deviazione da regolarità equidistanti ed i ritmi di danza, sviluppando ricerche sul metro (Moelants 1997) le variazioni micro-ritmiche e la loro funzione nel processo della creazione del *groove* (Progler 1995, Alén 1995, Washburne 1998). In uno studio successivo sarebbe opportuno approfondire questi aspetti insieme al concetto di *Participatory Discrepancies* di Keil (1987), il quale potrebbe essere utilizzato efficacemente anche per le orchestre di *murga*. Si potrebbe oltretutto realizzare un'analisi accurata dei diversi stili di interpretazione territoriali e delle micro-variazioni su *pattern* comuni o meno ai diversi gruppi.

In questa sede mi sono limitato ad evidenziare alcune variabili considerate al momento dell'analisi. Queste mi hanno permesso di avvicinarmi alla comprensione di alcuni principi dello stile esecutivo del *bombo con platillo*. La registrazione audiovisiva e, in maggior modo, la mia inclusione diretta come suonatore all'interno dei gruppi di Carnevale, mi ha dato un valido spunto per riflettere sui diversi tipi di ascolto (emico/etico), sul rapporto corpo/strumento e sulle dinamiche improvvisative. Il mio obiettivo in questo caso è stato quello di aprire una porta su un mondo ancora inesplorato della variabilità dell'interpretazione di gruppo. Ho dunque considerato importante dare uno sguardo al suonare collettivamente e la sua rilevanza nel momento della creazione del *groove*. Le strutture ritmiche (e di danza) generali si frammentano in una moltitudine di interpretazioni ed interazioni in costante negoziazione: esse giocano con la ripetitività, i timbri, le cadenze, le intenzioni, il dialogo con l'altro, fuori e dentro del gruppo. Una volta ancora si conferma che la relazione tra il *bombo con platillo* e la danza è indissolubile e che questo genere urbano è, a diversi livelli, fondato sulla partecipazione attiva e spontanea dei suoi interpreti.

Il modo di vivere la creazione artistica collettiva nell'attualità (e la passione con la quale i *murgueros* la mettono in atto) si rinnova nel modo di interpretare "coralmente" questo genere creato "dal basso". La sua comprensione deriva dalla *mimesis*, l'immersione culturale, o, meglio ancora, dall'identificazione corporale.

(...) individual and social processes perceive musical encounter "not through layers of cognitive categories and symbolic associations, but with a trained and responsive body, through habits copied from others and strictly reinforced, by means of musical skills (Downey, 2002: 490).

Come direbbe il mio amico Miguel Avila, grande protagonista della nuova *murga*: *Hay que ser "del palo"*: bisogna essere dello stesso ambiente, condividere idee e azioni simili.

A mio avviso, inoltre, la partecipazione costante nella vita quotidiana della città del gran numero di *murgueros* sta mutando fortemente sia il loro modo di fare musica e danza (attraverso la ripetizione/rinnovazione continua) che la percezione delle loro attività all'interno della società urbana. Essa è, infatti, sempre più esposta alle *performances* delle *murga* ed al suono onnipresente del *bombo con platillo*.

Concordo dunque con Taylor (2003) quando suggerisce che, attraverso la ripetizione nel tempo di determinate *performances* si rinforzi una memoria "corporale" delle società, soprattutto quelle americane. È una memoria questa che non si costruisce su quelli che

definisce “archivi” (testi, documenti, edifici...), ma soprattutto su “repertori” di pratiche incorporate (linguaggio, danza, riti, sport...). Secondo questa visione, le prassi dove il corpo (anche quello di chi non partecipa attivamente) è protagonista sono privilegiate nella trasmissione di cultura e valori nel tempo.

The process of selection, memorization, or internalization, and transmission takes its place within (and in turn helps constitute) specific systems of re-presentation. Multiple forms of embodied acts are always present, though in a constant state of againness. They reconstitute themselves, transmitting communal memories, histories, and values from one group/generation to the next. Embodied and performed acts generate, record, and transmit knowledge (Taylor 2003: 20-21).

CONCLUSIONI

In questo ultimo capitolo ho osservato gli aspetti legati all’interpretazione del *bombo con platillo* nella città di Buenos Aires durante il periodo della ricerca. Ho apportato informazioni riguardo il suo apprendimento nel passato e negli ultimi anni, osservando come attualmente, seppur avvenga in modo eterogeneo, sia ancora legato all’oralità e la condivisione. Se prima si suonava il *bombo* solamente nel carnevale, oggi i giovani suonatori hanno innumerevoli opportunità per entrare a contatto con lo strumento. Allo stesso modo se sino agli anni settanta i suonatori erano da uno a cinque, oggi arrivano ad essere più di cinquanta ed hanno la possibilità di incontrarsi continuamente ed in modo collettivo: le dinamiche della pratica sono quindi cambiate, così come il modo di suonare lo strumento.

Ho quindi fornito alcuni elementi basilari riguardo alle sue caratteristiche interpretative, affrontando la descrizione ed analisi dello spettacolo delle *murga*, ambito nel quale il *bombo* è elemento fondamentale. Dopo la riscoperta di quest’arte popolare e la relativa libertà di espressione che godevano i gruppi pionieri di questo *revival*, essa è stata normativizzata dal regolamento del carnevale. Quest’ultimo ha causato effetti profondi nel campo della festa, effetti che ancora oggi si fanno sentire. Gli organici strumentali, differenti già a fine del passato secolo da quelli utilizzati ‘tradizionalmente’, dovettero sistematizzarsi. Molti gruppi dovettero incasellarsi in una categoria diversa del *Centro Murga* (la *Agrupación Murguera*) per non rinunciare al proprio suono. Ho dato quindi dato uno sguardo generale agli altri strumenti della *murga* ed il loro uso, soffermandomi su come i gruppi decidano il modo di

presentarsi in strada e seguano o meno il modello prestabilito dal regolamento. Come succede per il piano sonoro, queste scelte forniscono interessanti indicazioni visive riguardo la ricerca della identità territoriale e stilistica.

Ho dunque analizzato sia alcuni ritmi comuni a tutti i gruppi che quelli specifici, evidenziando come lo stile di piatto sia importante nella costruzione dell'identità sonora delle varie *murga*. I ritmi di sfilata sono forse quelli che maggiormente definiscono queste differenze ed è per questo che ho ritenuto importante soffermarmi su di essi. Relazionati intimamente con la danza, sono spesso riconoscibili solo dagli *insiders* e possono comporsi in vario modo a seconda del gruppo. Ho voluto analizzarne alcuni per poi approfondire i diversi tipi di ascolto che si possono avere della banda ritmica, aprendo una riflessione sulle dinamiche compositive ed improvvisative di questo tipo di formazioni strumentali. Ritengo che solo attraverso un ascolto emico e una conoscenza pratica e corporale del *bombo* si riesca a percepire il funzionamento della composizione partecipativa dei ritmi di sfilata. Essi sono infatti composti da diversi strati di micro-variazioni su una frase di durata variabile. Le variazioni sono dettate sia dalle diverse interpretazioni delle frasi che da una chiara volontà improvvisativa. Alle variazioni micro ritmiche si aggiungono poi quelle più evidenti dei più esperti. Esse sono suonate sulla struttura basica mantenuta da gran parte del gruppo in un "unisono imperfetto" (Keil 1995: 5), aggiungendo dinamicità al *groove* generale. Al momento dell'analisi è di estrema importanza, dunque, considerare l'essenza "democratica" del suonare in un orchestra di percussioni.

CONCLUSIONES

En este último capítulo he observado los aspectos relacionados con la interpretación del bombo con platillo en la ciudad de Buenos Aires durante el período de la investigación. He aportado información acerca de su aprendizaje en el pasado y en años recientes, resaltando su heterogénea pertenencia a sistemas de transmisión oral y participativa. Si antes se tocaba el bombo solo durante el carnaval, hoy los jóvenes intérpretes tienen numerosas oportunidades de entrar en contacto con el instrumento. De la misma manera, si hasta los años 1970 los bombistas de cada *murga* eran al máximo cinco, en la actualidad llegan a ser más de cincuenta y tienen la posibilidad de encontrarse frecuentemente y de manera colectiva. Las dinámicas de la práctica ha cambiado, así como cambió la manera de tocar el instrumento.

A continuación, ofrecí algunos de los elementos básicos de sus características interpretativas a través de la descripción y análisis del espectáculo de la murga, ámbito en el que el bombo con platillo es fundamental. Los grupos que lideraron el resurgimiento del carnaval que durante los 1990 gozaban de una relativa libertad de expresión, debieron enfrentarse a la reglamentación del este arte popular. Esto ha producido profundos cambios en la fiesta, cambios todavía observables. Los orgánicos instrumentales pasaron por un proceso de sistematización: un número considerable de grupos debieron participar en una categoría diferente a la del Centro Murga (la Agrupación Murguera) para no renunciar a su propio sonido. Para dar cuenta de este proceso, ofrecí una mirada general sobre los otros instrumentos de la murga y su uso, reflexionando sobre la manera en que los grupos deciden presentarse en la calle: aceptando o rechazando el modelo impuesto por el reglamento. Como ocurre con el aspecto sonoro, estas decisiones ofrecen datos visuales interesantes acerca de la búsqueda de identidad territorial y estilística de cada grupo.

Para concluir, he analizado algunos ritmos de uso común entre las murgas y algunos de uso específico por parte de determinadas agrupaciones. Este análisis me ha permitido resaltar la importancia que asume el platillo en la construcción de la identidad sonora de las murgas. Es en los ritmos de desfile donde se percibe más esta diferencia: relacionados íntimamente con la danza, a menudo son identificados sólo por los *insiders* y en cada grupo se componen de manera diferente. El análisis de algunos de estos ritmos permite profundizar en los diversos niveles de escucha de la banda rítmica, abriendo una reflexión sobre las dinámicas compositivas e interpretativas de este tipo de formaciones instrumentales. Sólo a través de una escucha emica y un conocimiento práctico y corporal del bombo se puede percibir el funcionamiento de la composición participativa de los ritmos de desfile. Estos ritmos se componen de diversos estratos de micro-variaciones sobre una frase de duración variable. Las variaciones son debidas tanto a las diferentes interpretaciones individuales de las frases, como a una clara voluntad improvisadora. A las variaciones micro-rítmicas de la mayoría se suman las improvisaciones más evidentes de los más expertos. Éstas son interpretadas sobre una estructura rítmica mantenida por gran parte del grupo en un “unísono imperfecto” (Keil 1995: 5), añadiendo dinamismo al *groove* general. Al momento del análisis es entonces fundamental considerar la esencia “democrática” de participar en una orquesta de percusión.

CONCLUSIONI FINALI

Questa ricerca ha confermato l'ipotesi centrale che il *bombo con platillo* sia stato nel corso del tempo un protagonista nelle dinamiche processuali di relazioni sociali ed indentitarie nella città di Buenos Aires. Si è evidenziata quindi la sua partecipazione attiva nella conformazione di memorie condivise attraverso la sua incidenza nel paesaggio sonoro urbano e nei comportamenti legati alla socializzazione musicale e corporale nel campo del carnevale.

L'arco temporale della ricerca (2001-2015) e l'immersione culturale hanno dato indicazioni fondamentali sia su i costanti processi di cambiamento dello strumento (morfologia, decorazione, interpretazione, funzione...), sia sulla sua rinnovata significazione e centralità nei diversi processi legati alla detenzione del potere (Foucault 1991), le *performances* sociali, i rituali urbani.

Riassumo qui in cinque punti le principali conclusioni di questo lavoro, ricollegandomi ai capitoli presentati.

1.

L'uso composto di grancassa e piatti si riscontra nella pratica musicale europea sin da quando le bande e orchestre sinfoniche iniziarono ad interpretare la cosiddetta "musica turca". L'accostamento dei due strumenti fu impiegato da autori come Mozart, Haydn, Beethoven e divenne talmente diffuso che nei primi anni del 1800 autori come Berlioz o Spontini sentirono l'esigenza di regolamentarne l'uso smodato e denigrarne la loro esecuzione combinata.

Tra le bande militari e civili del secolo XIX, i circhi ed i saltimbanchi l'uso della coppia strumentale, invece, divenne consueto. Furono esse a portare in ogni dove la musica popolare del tempo, diffondendo la grancassa ed i piatti (in genere suonati da un solo interprete) sia nelle realtà urbane che rurali. Il loro suono marcò in modo costante il paesaggio sonoro delle feste di piazza, parate militari o dei carnevali del sud Europa per un lungo periodo di tempo, in alcuni casi sino al presente.

Sia nel continente europeo che nel continente americano l'associazione della grancassa e piatti suonati da un solo interprete con il mondo degli ambulanti è documentata ampiamente. Numerosissime sono le stampe, le opere pittoriche, gli oggetti di vita quotidiana, i giocattoli, gli strumenti meccanici, le fotografie che ritraggono suonatori di uno strumento doppio in varie parti del mondo fino ai primi decenni del ventesimo secolo. Le piccole compagnie di

musicisti girovaghi, le *family band*, o i circhi viaggiarono costantemente, rappresentando alcuni dei maggiori momenti di intrattenimento nella società ottocentesca. Anche grazie ad essi lo strumento doppio entrò a far parte della memoria sonora e l'immaginario collettivo di gran parte del mondo occidentale dell'epoca.

Lo spettacolo circense ha avuto poi un dialogo costante con il carnevale, intercambiando con esso estetiche, personaggi, teatralità, strumenti. In particolare in Argentina, il *bombo y platillos* prima ed il *bombo con platillo* in seguito, strumenti appartenenti ad entrambi gli ambiti, hanno acquisito nel tempo una serie di elementi simbolici del circo che perdurano nei discorsi attuali.

Lo strumento doppio s'inserì nella Buenos Aires del XIX secolo in contesti simili a quelli europei: le bande militari e civili, la strada, i circhi stabili e mobili, la festa. La migrazione spagnola in particolare e quella europea in generale lo incluse nelle pratiche legate al carnevale, soprattutto tra le cosiddette *comparsas* e *murgas* di fine '800 e principi del '900. Questi gruppi avevano caratteristiche formali ed estetiche praticamente uguali a quelle di gruppi con queste denominazioni in Spagna e in Uruguay, almeno sino ai primi decenni del 1900.

La relazione della grancassa e della coppia strumentale, non solo con la festa ma in generale con lo spazio pubblico, il richiamo, il grandilocuente, è oltretutto perdurata nel linguaggio colloquiale castigliano in espressioni come “*anunciar a [o dar] mucho bombo*” o “*a bombo y platillos*”⁵⁸). Esse sono testimonianze di un'epoca nella quale sia la grancassa sola che con piatti annessi si impiegò negli annunci pubblici o la propaganda commerciale di strada. Quest'uso fu frequente sia in Europa che a Buenos Aires, come si osserva in riviste come “*El Mosquito*” o “*Caras y Caretas*” in immagini, annunci pubblicitari ed articoli. Allo stesso modo lo strumento doppio fu usato nelle vignette e copertine satiriche delle stesse riviste per indicare situazioni politiche controverse, spesso raffigurato sarcasticamente tra le mani di personaggi politici. Bisognerà attendere circa gli anni quaranta per vedere la graduale formazione di un nuovo strumento americano: il *bombo con platillo*. In esso, come lo stesso nome lo denota, le due componenti strumentali diverranno indissolubili. La sua affermazione avvenne nel carnevale porteño tra i gruppi di carnevale denominati *Centro Murga*, dove esso sviluppa dei tratti morfologici e una prassi esecutiva unica.

⁵⁸ Metafore di natura simile esistono anche in altre lingue. In inglese, per esempio si utilizza la frase *announce with much fanfare* ed in italiano *battere grancassa*. Queste espressioni sono relazionate entrambe con l'aspetto uditivo dell'annuncio pubblico e la percezione sociale del rumore.

Il *bombo con platillo* seguirà un percorso a sè ma conservando, in qualche modo, i caratteri della coppia grancassa/piatti. Pur considerando le dinamiche di cambiamento storiche e socio economiche dell'Argentina, ancora oggi, infatti, il *bombo de murga* sembrerebbe incarnare il grottesco del circo, la funzione di richiamo tipica dell'imbonimento pubblicitario di inizio secolo, la marzialità delle bande musicali.

2.

Nella capitale argentina lo spazio rituale del carnevale è stato e continua ad essere un ambito privilegiato nei processi di negoziazione e affermazione identitaria delle diverse comunità etniche, territoriali e sociali che vi partecipano. Intesa come un *campo* multiforme di coesistenza e produzione culturale popolare nel quale i diversi attori decidono di - e come - intervenire, concepire, proporre, rappresentarsi, si può considerare come un *campo in tensione*.

Nel rito premoderno la liberazione del corpo, il mascheramento, la burla inter-etnica attraverso la musica e la danza, la *performance* della propria identità, diventarono parte integrante di un tempo esclusivo nel quale si dissimulavano, più o meno velatamente, discorsi di potere. La coesistenza in ambito coloniale di classi dominanti (i coloni, la chiesa) e dominate (gli schiavi indigeni ed africani) e in seguito dei migranti esasperò nel corso del tempo alcune dinamiche sociali che si rendevano evidenti nel carnevale. Nella festa infatti era possibile l'inversione de ruoli, la danza, il rumore, il canto, la burla, la violenza, l'esaltazione del corpo e dei sentimenti, la satira, l'opposizione all'ordine costituito. Anche per questo il carnevale fu uno spazio conflittuale marcato dall'alternarsi di proibizioni e permissività da parte della classe governante sin dai primi anni della formazione della futura capitale argentina. In questo spazio le comunità africane e successivamente afroargentine poterono mettere in scena i propri riti, dando un apporto forte sia alla danza e le musiche nazionali che alla strutturazione della festa, permeandola sino all'attualità. Difatti, seppure la presenza della comunità afrodiscendente sia stata decimata la loro influenza perdura nei discorsi dei nuovi interpreti del carnevale, rivendicata nella propria pratica musicale e danzante.

L'epoca di Sarmiento vide un cambiamento radicale nell'organizzazione della festa che mostrava la volontà di europeizzazione della società bene argentina. La tensione tra "civilizzazione e barbarie", di gran preoccupazione in questo periodo, si esternò nell'idealizzazione di un nuovo carnevale urbano incarnato dai fastosi *corsos* nel cuore della città. In essi e nei teatri l'afrodiscendente si vestiva da nobile, il giovanotto di classe alta

poteva essere *negro*, l'immigrante senza diritti sfilava con orgoglio mostrando la propria cultura, le giovani cercavano l'amore in un *baile de carnaval*.

Il festeggiamento assunse diverse forme e significati durante il corso del XX secolo, marcando le mode, i cambiamenti politici e socio economici della nuova metropoli argentina. Se le grandi *comparsas* e la estrema varietà di espressioni di teatro popolare di inizio secolo si ridussero, in ambito rionale perdurarono invece gruppi di *murga*. Questi assumeranno delle caratteristiche coreutiche musicali diverse dagli omonimi spagnoli ed uruguaiani ed eleggeranno il *bombo con platillo* come strumento principale. Rimase per anni come una pratica minoritaria maschile, poco apprezzata dalle classi sociali medio alte.

Dopo l'ultima dittatura militare (1976-1983) ed il ritorno della democrazia, a principio degli anni '90 inizia un grande movimento di ri-funzionalizzazione del genere *murga*, favorito dalla implementazione di corsi (*talleres*) presso vari Centri Culturali. Cambiano i protagonisti del carnevale, le donne entrano con forza nella pratica, il *bombo de murga* inizia ad essere interpretato da quella che sarà una moltitudine di nuovi interpreti.

Sino ai primi anni del 1990 la festa era ancora legata ad un contesto spaziale e temporale. Con la rinascita dei gruppi di *murga*, in mano ai giovani essa diviene uno spazio ideale permanente dove riconquistare, tra le altre cose, lo spazio pubblico, i diritti civili, una tradizione mitica, l'allegria popolare. Il tempo carnevalesco diviene quotidiano, perdendo valori ed assumendone nuovi. Il nuovo carnevale pone dunque di fronte a un interessante gioco d'inversioni: invece di mettere in scena un mondo al contrario, porta ordine ad un mondo caotico nel quale le istituzioni hanno perso il loro ruolo di protezione verso le classi sociali più svantaggiate. Il *bombo con platillo* si converte nell'"eroe" del carnevale porteño, portando ordine nella complessità semiotica della città e della festa. Rappresentando il passato ideale, unisce identità territoriali diverse e modi distinti di interpretare la *murga*, divenendo referente importante sia nella memoria collettiva della città che nella conformazione delle identità contemporanee.

3.

La fabbricazione delle due componenti del *bombo con platillo* è mutata nel corso del tempo e si realizza in diversi laboratori. L'impresa produttrice principale di grancasse è quella della famiglia Nuciforo, la quale fornisce gran parte dei gruppi di carnevale del Paese. In essa si fabbricano *bombo* ed altri strumenti a percussione sin dagli anni '30. I piatti si realizzano invece nelle botteghe di vari artigiani del ferro della città. La produzione semi industriale e la

distribuzione commerciale del *bombo con platillo* è avvenuta grazie alla stessa impresa Nuciforo solo a partire dei primi anni '80, stabilizzandosi a livello commerciale solo dopo il 1990. Essa spesso fornisce lo strumento completo, nelle misure e caratteristiche richieste dal committente. L'ampia diffusione del *bombo de murga* è stata generata, tra le altre cose, dall'intraprendenza dei Nuciforo, la propagazione dei gruppi di carnevale e di percussione in ambito provinciale e nazionale, le particolari circostanze politiche ed economiche argentine degli ultimi quindici anni, le politiche culturali iniziate dal *Programa Cultural Barrios*.

Con l'avvento delle pelli sintetiche le misure delle grancasse si sono standardizzate, cambiando la morfologia degli strumenti moderni. Anche le meccaniche di tiraggio e i modelli di piatto hanno subito nell'ultimo ventennio continui cambiamenti e spesso non hanno dimensioni fisse. Queste modifiche sono strettamente collegate alle nuove tecniche esecutive e la costante volontà di personalizzazione da parte dei gruppi di carnevale rionale. La ricerca di una differenziazione sonora e stilistica tra le *murga*, difatti, si concentra in gran parte nello stile di *platillos*.

La scelta di un tipo di *platillos* dichiara non solo una preferenza estetica e sonora ma diviene parte di un processo discorsivo di affermazione identitaria territoriale, di gruppo e personale. Obiettivi simili sono perseguiti dalla decorazione degli strumenti, sul cui corpo si marcano i segni esteriori del modo di vivere il genere popolare. Nella scelta di un determinato modello estetico ogni gruppo manifesta un modo di auto-rappresentarsi e una tipologia precisa di *murga* alla quale si fa riferimento.

Attraverso la combinazione di segni visivi (come la decorazione degli strumenti, il vestiario, le scenografie...), musicali (modelli ritmici, composizione strumentale, stile di canto...), letterali (i testi delle canzoni, i recitati) e gestuali (i movimenti nello spazio e l'interazione con il pubblico, la danza, le coreografie...) i *murgueros* comunicano chi sono, cosa rappresentano, a cosa aspirano.

4.

La storia del *bombo con platillo* mostra la sua costante interazione nel campo economico, politico e simbolico della società *porteña*. Se alla fine del '800 la grancassa con piatti annessi del carnevale era uno strumento burlesco usato dalle varie compagnie umoristiche della città di Buenos Aires, col passare del tempo e con i mutamenti sociali della città il nuovo strumento americano si caricherà di valori che andranno oltre il suo essere un mero "oggetto sonoro". Esso diverrà un soggetto attivo, iconico e protagonista in tutti gli spazi nei quali sarà

impiegato: la festa pubblica, la militanza politica, gli stadi di calcio.

In Argentina lo strumento carnevalesco, soprattutto a partire dei tempi del primo governo peronista, sarà costantemente comparato e confuso a livello linguistico e semiotico con la grancassa sola. Anche se spesso i due strumenti hanno occupato gli stessi spazi (reali o immaginati) essi sono però differenti, non solo a livello morfologico ma anche in quanto a tecniche esecutive, funzioni, competenze.

I vari governi di Perón ed il partito peronista degli ultimi anni si sono sistematicamente appropriati del mondo sonoro e visuale dei gruppi di carnevale. Se in passato il *bombo de Perón* (in gente una grancassa senza piatti) venne eletto a simbolo delle sfilate e marce peroniste, oggi è il *bombo de murga* ad inserirsi nella liturgia del governo di Cristina Kirchner. La ricerca populistica dell'appoggio del *pueblo* attraverso il simbolo della sua festa dà una chiave di lettura della funzione sociale dello strumento e chiarisce il modo in cui il peronismo abbia interagito con i protagonisti sociali del rito urbano e la protesta di piazza. Anche grazie a queste dinamiche si possono identificare i detrattori delle pratiche festive e del *bombo con platillo* moderno, spesso (giustamente o ingiustamente) associati ad una determinata classe sociale e/o corrente politica.

Negli ultimi decenni lo strumento delle *murga* ha fatto il proprio ingresso negli stadi di calcio attraverso la sua affermazione tra i bracci militanti delle tifoserie (*barra brava*). Già dagli anni '50 in questo ambito si utilizzava la grancassa sola, ma è solo con la rinascita delle *agrupaciones de carnaval* che lo strumento composto si inizia a diffondere ampiamente. La comparazione tra linguaggi, gesti, vocalità, melodie, strumenti, comportamenti ed estetiche delle *murga* e delle tifoserie dimostra la presenza tra questi due spazi di un costante flusso di scambio e un'influenza reciproca. Ad esempio, anche se il suonare sugli spalti risponde a esigenze e codici diversi, il "carnevale" degli ultras include spesso interpreti del carnevale di quartiere, festa nella quale sempre più spesso si incorporeranno strumenti "da stadio" come le trombe ed i tromboni. La difesa del quartiere di origine, l'orgoglio dei colori, la vestimenta e i simboli del gruppo appartenenza, insieme agli spazi di socializzazione simili sono solo alcuni dei tratti in comune di queste espressioni. È proprio il *barrio* che fa nel corso del tempo da collante a queste pratiche popolari: esso incarna i valori "tradizionali" come la solidarietà di vicinato, l'amicizia, la condivisione; in esso si alimenterà la *pasión*, il *sentimiento* inarrestabile verso la *murga*, o la propria squadra rionale.

La complessità del campo ormai ampliato del carnevale viene dunque incarnata dal *bombo*

con platillo. Sia negli stadi, la festa e nella protesta assume un ruolo protagonista: la sua assenza determina la mancanza dei rituali, giacché è lui che ordina lo spazio ed il movimento dei corpi. Le sue tecniche esecutive, lo stile degli interpreti, o l'accettazione dello strumento risentono anche della convivenza tra i differenti campi d'utilizzo.

I mutevoli significati assegnati allo strumento e la sua percezione sono diversi anche in base a chi condivide, comprende o viene (con)mosso corporalmente e sentimentalmente dalle pratiche nel quale esso è protagonista. Il poco rispetto e la sua associazione con il rumore e la marginalità, sono ancora molti comuni nella società contemporanea di Buenos Aires. Il "*bombo*" si converte in molti casi in una specie di astrazione mentale. Per un certo tipo di stampa e una parte della società esso è molesto, suonato senza perizia, relazionato a pratiche, spazi e "tipi" sociali stigmatizzati. In questa visione, lo strumento si interpreterà allo stesso modo nei vari campi di uso. In un ascolto indiscriminato, il risultato musicale non verrà differenziato, come anche non si riuscirà a differenziare tra i diversi tipi di grancasse suonate nella città ed i loro rispettivi interpreti.

I discorsi sulla presupposta omogeneità esecutiva nei diversi ambiti di uso dello strumento si oppongono alla realtà della pratica: le *murga*, infatti, fondano nelle differenze sonore gran parte della propria identità di gruppo. Oggi, inoltre, la varietà musicale e performativa dei gruppi di carnevale è enorme. Il rifiuto dello strumento e del genere hanno stimolato negli ultimi anni una specie di contro-*performance* (Alexander 2003), rinvigorendone la creatività. La produzione musicale e la scelta di associarsi o meno con forme culturali e stili specifici sono, anche nella società porteña, connessi ad un sistema di relazioni di potere. Oggi il *bombo con platillo* non è solo il centro delle poetiche dei gruppi di carnevale, ma sta permeando il *soundscape* della città, entrando in dinamiche contraddittorie nelle quali il suo suono viene spesso strumentalizzato.

5.

I processi di apprendimento del *bombo con platillo* avvengono oggi in modo eterogeneo. L'oralità e la condivisione erano e sono ancora i metodi principali ma se sino agli anni '80 si suonava il *bombo con platillo* solo durante la preparazione ed i giorni del carnevale, oggi i suonatori possono entrare a contatto con lo strumento costantemente. Si impara nei corsi o con la *murga* di quartiere, avendo l'opportunità di esercitarsi ed esibirsi collettivamente, perfezionando durante tutto l'anno le tecniche esecutive. Le dinamiche della pratica sono quindi cambiate, così come il modo di suonare e vivere lo strumento.

Le nuove *murga* stanno percorrendo un difficile percorso di definizione identitaria musicale successiva alle trasformazioni degli organici strumentali, l'influenza di musiche e ritmi provenienti da altre tradizioni, il tentativo di regolamentazione del genere. Il *bombo con platillo* resta, nella sua diversità rionale, lo strumento che lo caratterizza e che lidera il gruppo di percussioni, anche a livello di composizione ritmica.

L'interpretazione del *bombo con platillo* varia tra gruppo e gruppo, i quali, all'interno di ritmiche condivise considerate tradizionali, propongono dei cambiamenti che definiranno il proprio stile. Ogni *ensamble* strumentale cerca di differenziarsi creando un proprio ritmo di sfilata, un proprio stile di accompagnamento alle canzoni, una propria qualità sonora.

L'elemento partecipativo, l'improvvisazione e le diverse competenze degli interpreti delle orchestre percussive di *murga* caratterizzano questi gruppi strumentali funzionali alla danza. Questi elementi creano dinamiche compositive "democratiche": tutti possono suonare il *bombo* in una *murga* se sono capaci di seguire il tempo e tutti possono in qualche momento staccarsi dalla frase collettiva per incorporare la propria variazione. Solo la pratica e l'interiorizzazione delle strutture della danza daranno poi la possibilità di divenire un *buen bombista* ed esprimersi liberamente con questo strumento. Essere in grado di accompagnare i cantori, formulare un nuovo ritmo, divenire direttore implicherà infatti un lungo cammino sia di pratica che di partecipazione attiva nel gruppo.

In passato, quando ancora i numeri dei componenti delle *murga* era limitato, arrivare a suonare il bombo era un privilegio. Oggi che la pratica è più inclusiva, si stimola l'apprendimento dei più piccoli e si reclutano più suonatori possibili, anche per motivi funzionali, dato che i gruppi hanno una base di integranti molto elevata. Il ruolo del *bombista* resta comunque importante ed i nuovi giovani direttori stanno creando, a volte incoscientemente, un nuovo capitolo nell'esecuzione di questo strumento, sfidandone i suoi limiti e sperimentando la sua complessità.

Il *bombo con platillo*, in definitiva, onnipresente nei riti urbani contemporanei di Buenos Aires, è oggi parte di una rete complessa che segna la sua affermazione nella memoria corporale della città (Taylor 2003). Non è più uno strumento "invisibile" (Rossano 2004), ma la sua presenza è forte negli stadi, i palazzi del centro e le periferie della capitale sudamericana. Il suo suono accompagna la danza frenetica di migliaia di giovani, legati da un ideale, dalla voglia di vivere, mossi da una passione comune. Batte costantemente, come un cuore, nei pensieri dei *murgueros*, conquistando nuovi territori e arrivando in tutta l'Argentina, in Belgio, Italia, Olanda o in Spagna. Nel percuoterlo si attivano ricordi e si

costruiscono storie comunitarie fatte di partecipazione, lotta, amore, festa, unione. La sua voce risuona nei corpi che lo amano ed in quelli che lo odiano, sfidando l'indifferenza, rompendo il silenzio. Il suo ritmo contagia, generando un nuovo modo di partecipare alla vita pubblica nella metropoli dove sono venerati come santi una donna politica (Evita Perón), un cantante (Carlos Gardel) o un calciatore ("el Diego").

Oggi il *bombo* sta marcando i passi del cammino di costruzione di una nuova tradizione musicale del quale futuro in molti, me stesso per primo, sono curiosi di conoscere.

Limiti della ricerca

Nello sviluppo di questo studio ho dovuto tralasciare vari aspetti che non ho avuto il modo di considerare o che ho toccato solo superficialmente, giacché avrebbero superato i limiti di questa ricerca. Meriterebbero essere affrontati successivamente, ad esempio:

- la relazione comparativa tra le varie tradizioni di *murga* nel mondo ispanico;
- un'analisi approfondita della danza;
- l'analisi degli stili di accompagnamento al canto;
- la relazione della *murga* con il tango e gli altri generi di musica popolare urbana nell'area rioplatense;
- l'interpretazione dello strumento nella provincia di Buenos Aires ed in Argentina;
- la diffusione del *bombo con platillo* in altre parti del mondo e la sua ricezione.

Questi ed altri temi potrebbero arricchire lo studio di uno strumento ed un genere musicale e coreutico che stanno acquisendo un'importanza centrale nella strutturazione di memorie e poetiche sociali, anche al di fuori dai confini argentini.

Il lavoro qui presentato è solo un piccolo passo di un percorso di conoscenza, ma ambisce a dare un apporto tanto allo studio della musica e la *performance* del carnevale di Buenos Aires come alla etno-organologia e le future ricerche sul ruolo degli strumenti musicali nelle società contemporanee. Spero poi che questa ricerca possa essere di utilità ai protagonisti della *murga* e agli interessati a questo genere; possa essa rappresentare anche una buona risposta a tutta la gente che, amabilmente, ha sorriso al mio interesse verso uno strumento, a loro avviso, non molto rilevante.

CONCLUSIONES FINALES

Esta investigación ha confirmado la hipótesis central de que, con el correr del tiempo, el bombo con platillo ha sido un protagonista en la dinámica del proceso de las relaciones sociales e identitarias en la ciudad de Buenos Aires. Por lo tanto, se ha evidenciado su participación activa en la conformación de memorias compartidas a través de su incidencia en el paisaje sonoro urbano y en las conductas vinculadas a la socialización musical y corporal en el campo del carnaval.

El arco temporal de la investigación (2001-2015) y la inmersión cultural han dado indicaciones fundamentales tanto en los procesos de cambio del instrumento (morfología, decoración, interpretación, función...), como en su renovada significación y lugar central en los distintos procesos vinculados a la detentación del poder (Foucault 1991), las performances sociales, los rituales urbanos.

He resumido en cinco puntos las principales conclusiones de este trabajo, relacionándolas con los capítulos presentados.

1.

En la práctica musical europea, el uso combinado de bombo y platillos se remonta al período en que las bandas y orquestas sinfónicas comenzaron a interpretar la denominada “música turca”. La combinación de los dos instrumentos fue utilizada por autores como Mozart, Haydn, Beethoven y tuvo una difusión tal que, a principios de 1800, autores como Berlioz o Spontini sintieron la necesidad de regular su uso desmesurado y de denigrar su ejecución combinada.

Sin embargo, era habitual el uso de esa pareja de instrumentos en las bandas militares y civiles del siglo XIX, los circos y los saltimbanquis. Éstas llevaron a todos lados la música popular del momento, difundiendo el bombo y los platillos (en general tocados por un solo intérprete) tanto en las áreas rurales como urbanas. Su sonido marcó de manera constante el paisaje sonoro de las fiestas en la plaza, los desfiles militares y los carnavales de la Europa del sur durante un largo período de tiempo, en algunos casos hasta el presente.

La asociación del bombo y los platillos ejecutados por una sola persona con el mundo de los

ambulantes ha sido ampliamente documentada, tanto en el continente europeo como en el americano. Hay gran cantidad de grabados, pinturas, objetos de la vida cotidiana, juguetes, instrumentos mecánicos, fotografías que representan intérpretes de un instrumento doble, en varios lugares del mundo, hasta las primeras décadas del siglo XX. Las pequeñas compañías de músicos ambulantes, las bandas familiares, y los circos viajaban de forma continua, convirtiéndose en muchos de los momentos de entretenimiento de la sociedad de 1800. Gracias a ellos el instrumento doble entró a formar parte de la memoria sonora y el imaginario colectivo de gran parte del mundo occidental de la época.

El espectáculo circense mantuvo un diálogo constante con el carnaval, intercambiando con éste estéticas, personajes, teatralidad, instrumentos. En particular en Argentina, el bombo y platillos antes y el bombo con platillos después, instrumentos pertenecientes a ambos ámbitos, han adquirido con el tiempo una serie de elementos simbólicos del circo que aún perduran.

El instrumento doble se instaló en la Buenos Aires del siglo XIX en contextos similares a los europeos: bandas militares y civiles, calles, circos permanentes y móviles, fiestas. La inmigración española en particular, y la europea en general, lo incluyó en las prácticas vinculadas al carnaval, sobre todo entre las comparsas y murgas de fines del '800 y principios del '900. Estos grupos tenían características formales y estéticas prácticamente iguales a las de los grupos con dichas denominaciones en España y Uruguay, al menos hasta las primeras décadas de 1900.

La relación del bombo y de la pareja instrumental, no solo con los festejos sino en general con los espacios públicos, lo apelativo, lo grandilocuente, ha perdurado además en el lenguaje coloquial castellano en expresiones como “*anunciar a [o dar] mucho bombo*” o “*a bombo y platillos*”. Estas locuciones son testimonios de una época en la que el bombo solo o con platillos se utilizó en los anuncios públicos o la publicidad comercial callejera. Este uso fue frecuente en Europa tanto como en Buenos Aires, como se puede observar en revistas como “*El Mosquito*” o “*Caras y Caretas*” en imágenes, anuncios publicitarios y artículos. De la misma manera, el instrumento doble fue utilizado en viñetas y portadas satíricas de dichas revistas para indicar situaciones políticas controversiales, muchas veces representado sarcásticamente entre las manos de personajes políticos.

Recién en los años cuarenta pudo verse la gradual formación de un nuevo instrumento

americano: el bombo con platillo. Como su nombre lo indica, en éste, los dos instrumentos que lo componen se tornan inseparables. Su consolidación tiene lugar en el carnaval porteño entre los grupos denominados “Centros Murga”, desarrollando rasgos morfológicos y una praxis ejecutiva única.

El bombo con platillo tomará su propio camino pero conservará, de alguna manera, las características de la pareja bombo/platillos. Aun considerando la dinámica del cambio histórico y socioeconómico de Argentina, todavía hoy, de hecho, el *bombo de murga* parece encarnar lo grotesco del circo, la función apelativa típica del embeleco publicitario de principios de siglo, la marcialidad de las bandas musicales.

2.

En la capital argentina el espacio ritual del carnaval ha sido y continúa siendo un ámbito privilegiado en los procesos de negociación y afirmación de la identidad de las diversas comunidades étnicas, territoriales y sociales que en ella participan. Entendida como un *campo* multiforme de coexistencia y producción cultural popular en el cual los diferentes actores deciden – y de qué forma - intervenir, concebir, proponer, representarse, se puede considerar como un campo en tensión.

En el rito premoderno, la liberación del cuerpo, el disfraz, la burla interétnica a través de la música y la danza, la interpretación de la identidad propia, se tornan en parte integrante de un tiempo exclusivo en el que se disimulan, de forma más o menos velada, los discursos de poder. La coexistencia en el ámbito colonial de las clases dominantes (los colonos, la iglesia) y dominadas (los esclavos indígenas y africanos) y más tarde los inmigrantes, exacerbó, con el paso del tiempo, algunas dinámicas sociales que se volvían evidentes en el carnaval. En dicho festejo, de hecho, era posible invertir los roles, danzar, hacer ruido, cantar, burlarse, ser violento, exaltar el cuerpo y los sentimientos, satirizar, oponerse al orden constituido. También por esto el carnaval fue un espacio conflictivo marcado por la alternancia de las prohibiciones y la permisividad por parte de la clase gobernante desde los primeros años de formación de la futura capital argentina.

En este espacio, las comunidades africanas y posteriormente afroargentinas pudieron llevar a escena sus propios ritos, haciendo un gran aporte tanto a la danza y las músicas nacionales como a la estructura del festejo en sí, influyendo hasta la actualidad. De hecho, si bien la

presencia de la comunidad afrodescendiente ha sido diezmada, su influencia perdura en los discursos de los nuevos intérpretes del carnaval, reivindicada en su práctica musical y su danza.

La época de Sarmiento vio un cambio radical en la organización del festejo que mostraba el afán de europeización de la clase bienpensante argentina. La tensión entre “civilización y barbarie”, gran preocupación de este período, se externalizó en la idea de un nuevo carnaval urbano encarnado por fastuosos corsos en el corazón de la ciudad. En éstos y en los teatros, los afrodescendientes se vestían como nobles, los jóvenes de clase alta podían ser negros, los inmigrantes sin derechos desfilaban con orgullo mostrando su propia cultura, las jóvenes buscaban el amor en un baile de carnaval.

La celebración asumió diferentes formas y significados a través del siglo XX, marcando las modas, los cambios políticos y socioeconómicos de la nueva metrópolis argentina. Si las grandes comparsas y la extrema variedad de expresiones de teatro popular de principios de siglo se vieron reducidas, en el ámbito barrial en cambio, perduraron los grupos de murga. Estos grupos tendrán características coréutico-musicales distintas a las de sus homónimas españolas y uruguayas y elegirán el bombo con platillo como instrumento principal. Durante años permanecieron como una práctica minoritaria masculina, poco apreciada por las clases sociales medio-altas.

Luego de la última dictadura militar (1976-1983) y del regreso de la democracia, a principios de los años '90 comienza un gran movimiento de refuncionalización del género murga, propiciado por la implementación de talleres en varios Centros Culturales. Cambian los protagonistas del carnaval, las mujeres entran con fuerza a la práctica, el bombo de murga comienza a ser interpretado por lo que habrá de ser una multitud de nuevos intérpretes.

Hasta los primeros años de 1990 el festejo estaba ligado aún a un contexto espacial y temporal. Con el renacimiento de los grupos de murga, en manos de jóvenes, ésta se convierte en un espacio ideal permanente para reconquistar, entre otras cosas, el espacio público, los derechos civiles, una tradición mítica, la alegría popular. El tiempo del carnaval se torna cotidiano, perdiendo viejos valores y asumiendo nuevos. El nuevo carnaval nos pone frente a un interesante juego de opuestos: en vez de poner en escena un mundo al contrario, pone orden en un mundo caótico en el cual las instituciones han perdido su papel de protección de

las clases sociales más desfavorecidas. El bombo con platillo se convierte en el “héroe” del carnaval porteño, llevando orden a la complejidad semiótica de la ciudad y del festejo. Mientras representa el pasado ideal, une identidades territoriales diversas y distintos modos de interpretar la murga, tornándose un referente importante tanto en la memoria colectiva de la ciudad como en la conformación de las identidades contemporáneas.

3.

La fabricación de los dos componentes del bombo con platillo ha cambiado con el paso del tiempo y se realiza en diferentes talleres. La familia Nuciforo posee la principal empresa productora de bombos, la cual abastece a gran parte de las agrupaciones de carnaval del país. En ella se fabrican bombos y otros instrumentos de percusión desde los años '30. Los platillos, en cambio, se realizan en talleres de artesanos del metal de la ciudad.

La producción semindustrial y la distribución comercial del bombo con platillo tuvo lugar gracias a esa misma empresa desde principios de los '80, habiéndose estabilizado a nivel comercial a partir de 1990. Ésta generalmente suministra el instrumento completo, con las medidas y especificaciones solicitadas por el comprador.

La amplia difusión del bombo de murga se debe, entre otras cosas, al espíritu emprendedor de Nuciforo; a la propagación de las agrupaciones de carnaval y de percusión a nivel provincial y nacional; a las particulares circunstancias políticas y económicas argentinas de los últimos quince años y a las políticas culturales iniciadas por el “Programa Cultural Barrios” (PCB).

Con la llegada del cuero sintético se ha estandarizado la medida de los bombos, cambiando la morfología de los instrumentos modernos. También los mecanismos de tensión y los modelos de platillos han sufrido continuos cambios y muchas veces no tienen dimensiones fijas. Estas modificaciones están estrechamente vinculadas con las nuevas técnicas de ejecución y los constantes deseos de personalización por parte de las agrupaciones de carnaval barriales. La búsqueda de una diferenciación sonora y estilística entre las *murgas*, en efecto, se concentra en gran parte en el estilo de platillos.

La elección de un tipo de *platillos* manifiesta no solamente una preferencia estética y sonora sino que se vuelve parte de un proceso de afirmación de la identidad territorial, de grupo y personal. También la decoración de los instrumentos persigue los mismos objetivos, en su cuerpo se marcan los signos exteriores de la manera de vivir el género popular. En la elección

de un determinado modelo estético cada grupo manifiesta una manera de autorepresentarse y un tipo preciso de *murga* al que hace referencia.

A través de la combinación de signos visuales (como la decoración de los instrumentos, el vestuario, las escenografías...), musicales (modelos rítmicos, composición instrumental, estilo de canto...), literarios (los textos de las canciones, las glosas) y gestuales (los movimientos en el espacio y la interacción con el público, la danza, las coreografías...) los *murgueros* comunican quiénes son, qué representan, a qué aspiran.

4.

La historia del bombo con platillo muestra su permanente interacción en el campo económico, político y simbólico de la sociedad *porteña*. A fines del 1800 el bombo con los platillos acoplados era un instrumento burlesco usado por varias compañías del carnaval de la ciudad de Buenos Aires, pero a medida que fue pasando el tiempo y debido a los cambios sociales sufridos por la ciudad, el nuevo instrumento americano se impregnó de valores que van más allá de los de ser un mero “objeto sonoro”. Se ha convertido en un sujeto activo, icónico y protagonista en todos los espacios donde ha sido empleado: los festejos públicos, la militancia política, las canchas de fútbol.

En Argentina, principalmente a partir del primer gobierno peronista, este instrumento doble fue constantemente comparado y confundido a nivel lingüístico y semiótico con el bombo solo. Aunque muchas veces estos dos instrumentos han ocupado los mismos espacios (reales o imaginarios), son diferentes, no solo desde el punto de vista morfológico sino también en lo que respecta a las técnicas ejecutivas, funciones y competencias.

El mismo Perón y el partido peronista de los últimos años se han apropiado sistemáticamente del mundo sonoro y visual de las agrupaciones de carnaval. En el pasado el *bombo de Perón* (generalmente un bombo sin platos) fue elegido como símbolo de los desfiles y marchas peronistas. Hoy, cada vez más, es el bombo de murga a incorporarse a la liturgia del gobierno de Cristina Kirchner. La búsqueda populista del apoyo del *pueblo* por medio del símbolo de sus festejos sugiere una clave de lectura acerca de la función social del instrumento y aclara la manera en la que el peronismo ha interactuado con los protagonistas sociales del rito urbano y la protesta de plaza. También debido a esta dinámica es posible identificar a los detractores de

las prácticas festivas y del bombo con platillo moderno, frecuentemente (justa o injustamente) asociados a una determinada clase social y/o corriente política.

En las últimas décadas, también como consecuencia del renacimiento de las agrupaciones de carnaval, el instrumento de las murgas ha ingresado en las canchas de fútbol. Aquí acompaña los cantos y los movimientos de las hinchadas.

Al comparar los lenguajes, los gestos, la calidad de voz, las melodías, los instrumentos, las actitudes y la estética de las murgas y las hinchadas se nota la presencia de un flujo permanente de intercambio y una influencia recíproca entre ambas. Por ejemplo, si bien el tocar en las tribunas responde a diversas exigencias y códigos, el “carnaval” de la hinchada incluye generalmente intérpretes del carnaval de barrio, fiesta en la que cada vez más se incorporan instrumentos “de cancha” como las trompetas y los trombones. La defensa del barrio de origen, el orgullo de los colores, la vestimenta, los símbolos del grupo de pertenencia y los espacios de socialización similares son solo algunos de los rasgos en común de estas expresiones. Es justamente el barrio el que con el correr del tiempo ha ido aglutinando estas prácticas populares: encarna los valores “tradicionales” como la solidaridad entre vecinos, la amistad, el compartir; en él se alimenta la *pasión*, el *sentimiento* irresistible hacia la *murga*, o el equipo de fútbol.

El bombo con platillo encarna la complejidad de un campo del carnaval ya muy amplio. En las canchas, festejos y protestas asume un rol protagónico: su ausencia determina la falta del ritual, ya que es él quien ordena el espacio y el movimiento de los cuerpos. La convivencia en sus diferentes ámbitos de uso influye en sus técnicas de ejecución, en el estilo de los intérpretes, o en la aceptación del instrumento.

Los cambiantes significados que se le asignan y la forma en que se le percibe son distintos según quién comparte, comprende o se (con)mueve corporal y sentimentalmente por las prácticas que lo tienen como protagonista. El escaso respeto y su asociación con el ruido y la marginalidad, son todavía muy comunes en la sociedad contemporánea de Buenos Aires. El “*bombo*” se ha convertido en muchos casos en una especie de abstracción mental. Para un cierto sector de la prensa y para una parte de la sociedad este instrumento es molesto, se ejecuta sin pericia, está vinculado a prácticas, lugares y “tipos” sociales estigmatizados. Según esta forma de ver, el instrumento se interpreta de la misma manera en sus diversos campos de

uso. Al ser escuchado indiscriminadamente, no logrará ser diferenciado el resultado musical, así como tampoco se logrará notar la diferencia entre los distintos tipos de bombo y sus correspondientes intérpretes.

Los discursos sobre la presupuesta homogeneidad ejecutiva en los diversos ámbitos de uso del instrumento se oponen a la realidad de la práctica: las murgas, en efecto, basan gran parte de la identidad de la agrupación en las diferencias sonoras. Hoy, además, es enorme la variedad musical y de *performance* de las agrupaciones de carnaval. El rechazo del instrumento y del género ha estimulado en los últimos años una especie de “*counter-performance*” (Alexander 2011b), dándole un mayor vigor a la creatividad.

La producción musical y la decisión de asociarse o no con formas culturales y estilos específicos están, también en la sociedad porteña, conectados con un sistema de relaciones de poder. En estos días el bombo con platillo está influenciando el *soundscape* de la ciudad, entrando en dinámicas contradictorias en las que su sonido es frecuentemente instrumentalizado.

5.

Los procesos de aprendizaje del bombo con platillo se producen actualmente de manera heterogénea. La transmisión oral y el compartir eran y son todavía los principales métodos. Hasta los años 1990, sin embargo, el bombo con platillo se tocaba solo durante la preparación del carnaval y su transcurso. Ahora, en cambio, los ejecutantes pueden entrar en contacto con el instrumento de forma continua. Se aprende en talleres o con la murga del barrio, teniendo la oportunidad de ejercitarse y exhibirse colectivamente, perfeccionando las técnicas de ejecución durante todo el año. Por lo tanto, la dinámica de la práctica ha cambiado, así como también la forma de tocar y vivir el instrumento.

Las nuevas murgas están recorriendo un arduo camino de definición de la identidad musical como consecuencia de las transformaciones de las orquestas, la influencia de músicas y ritmos provenientes de otras tradiciones, el intento de reglamentar el género. El bombo con platillo permanece como el instrumento que lo caracteriza y que lidera el grupo de percusiones, aun a nivel de composición rítmica.

La interpretación del bombo con platillo varía según la agrupación. Dentro de los ritmos compartidos considerados tradicionales, cada una propone cambios que habrán de definir su

propio estilo. Cada ensamble instrumental trata de diferenciarse creando un ritmo propio de desfile, un estilo propio de acompañar las canciones, una calidad sonora propia.

La participación, la improvisación y las diversas habilidades de los intérpretes caracterizan a estas agrupaciones de percusión. Estos elementos generan dinámicas de composición “democráticas”: todos pueden tocar el bombo en una murga si son capaces de llevar el pulso y cualquiera puede en algún momento separarse de la frase colectiva para incorporar su propia variación. Solamente la práctica y la interiorización de las estructuras de la danza darán la posibilidad de convertirse en un buen bombista y de expresarse libremente con este instrumento. Estar en condiciones de acompañar a los cantores, formular un nuevo ritmo, convertirse en director implica un largo camino tanto de práctica como de participación activa en el grupo.

Antes, cuando el número de integrantes de la murga era todavía limitado, llegar a tocar el bombo era un privilegio. Ahora que la práctica es más inclusiva, se estimula el aprendizaje de los más pequeños y se recluta la mayor cantidad de ejecutantes posible, también por motivos funcionales, dado que las agrupaciones tienen una base de integrantes muy elevada. El rol del bombista sigue siendo igualmente importante y los nuevos jóvenes directores están creando, a veces inconscientemente, un nuevo capítulo en la ejecución de este instrumento, desafiando sus límites y experimentando su complejidad.

El bombo con platillo, en definitiva, omnipresente en los ritos urbanos contemporáneos de Buenos Aires, hoy forma parte de una compleja red que se afirma en la memoria corporal de la ciudad (Taylor 2003). Ya no es más un instrumento “invisible” (Rossano 2004), sino que su presencia es importante en las canchas de fútbol y las calles del centro y de la periferia de la capital sudamericana. Su sonido acompaña la danza frenética de miles de jóvenes, unidos por un ideal, con ganas de vivir, movidos por una pasión común. Palpita constantemente, como un corazón, en los pensamientos de los murgueros, conquistando nuevos territorios y llegando a toda la Argentina, a Bélgica, Italia, Holanda o España. Al golpearlo se activan recuerdos y se construyen historias comunitarias de participación, lucha, amor, festejos, unión. Su voz resuena en los cuerpos de aquellos que lo aman y de aquellos que lo odian, desafiando la indiferencia, rompiendo el silencio. Su ritmo contagia, generando un nuevo modo de participar en la vida pública de la metrópolis donde se veneran como santos a una mujer política (Evita Perón), un cantante (Carlos Gardel) o un futbolista (“el Diego”).

Hoy el bombo marca los pasos en el camino de construcción de una nueva tradición musical cuyo futuro muchos, yo antes que nadie, tienen curiosidad de conocer.

Límites de la investigación

Durante el desarrollo de este estudio he tenido que dejar de lado varios aspectos que no he podido considerar o que he tocado solo superficialmente, puesto que ya que no responden a los objetivos perseguidos. Temas que merecen ser abordados posteriormente, a modo de ejemplo:

- la relación comparativa entre las varias tradiciones de murga del mundo hispánico;
- un profundo análisis de la danza;
- el análisis de los estilos de acompañamiento del canto;
- la relación de la murga con el tango y otros géneros de música popular urbana en el área rioplatense;
- la interpretación del instrumento en la provincia de Buenos Aires y en Argentina;
- la difusión del bombo con platillo en otras partes del mundo y cómo éste es recibido.

Éstos y otros temas podrían enriquecer el estudio de un instrumento y un género musical y coreográfico que están adquiriendo una importancia fundamental en la construcción de memorias y poéticas sociales, aun más allá de las fronteras argentinas.

El trabajo aquí presentado constituye sólo un pequeño paso en un camino hacia el conocimiento y aspira a proporcionar una aportación tanto a los estudios sobre la música y la *performance* del carnaval de Buenos Aires como a la etno-organología y las futuras investigaciones sobre el rol de los instrumentos musicales en las sociedades contemporáneas. Por otro lado, espero que esta tesis sea de utilidad para los protagonistas de murgas y los interesados en este género y que represente una buena respuesta a toda la gente que, amablemente, ha tomado con simpatía mi interés hacia un instrumento, según ellos, no muy relevante.

*...Que amarga y que triste al la vez
la retirada ejecutar
ver los bombistas y redoblantistas cuando se van yendo
el colectivo volviendo a Palermo
y ja esperar de nuevo
otro carnaval!*

(Juan Penas, Murga “Los Atrevidos por Costumbre”)

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

AA. VV. 2003. El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones. *Temas de Patrimonio 7*, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

AA.VV. 2007. Vida social, festividades y rituales. La celebración del carnaval en la Argentina. Cuadernos para el aula. *Ciencias sociales 5*, Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación, pp. 87-117.

Anderson, Patricia. 2005. Todo el año es carnaval: Unmasking the carnival in Buenos Aires, 1810-1920. *Studies in Latin American Popular Culture 24*: 37-56.

Bilbao, Alberto Santiago. 1962. Las comparsas del carnaval porteño. *Cuaderno del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas 3*: 155-187.

Brusse, Juan, y Poggi, Ariel. 2010. *Bombo al plato. Una mirada al bombo de murga*. Buenos Aires: Auto-producción.

Canale, Analia. 2002. La fiebre murguera que quita el aliento. Una visión del resurgimiento del las murgas porteñas desde el folklore. *Cuadernos 18*: 249-264.

_____. 2005. La murga porteña como género artístico. In *Folclore en las grandes ciudades*, Buenos Aires: Zorzal, pp. 211-232.

_____. 2006. La murga en la producción cultural de Buenos Aires, tradición y resignificación. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires.

Canale, Analia; Morel, Hernan. 2005. Actores y representaciones en la patrimonialización de las agrupaciones del carnaval porteño. *Cuadernos de Antropología Social 21*: 111-131.

Capagorry, Juan; Domínguez, Nelson. 1984. *La Murga. Antología y notas*. Montevideo: Cámara Uruguaya del Libro.

Carricaburo, Norma. 1987. Carnaval y carnavalización en la generación del 80. *Filología*, Año XXII (1): 183-205.

Casas, Fernando. 2013. Clarín y la murga de los renegados. *Diario Registrado*, Febbraio 11. [consultato il 01 Giugno 2014]. Disponibile su: <http://www.diarioregistrado.com/Sociedad/70542-clarin-y-la-murga-de-los-renegados.html>.

Cazón, Sandra. 1992. Las fiestas populares en Hispanoamérica: el carnaval en la Argentina a principios del siglo XX. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas* 29: 343-367.

César, Romeo. 2005. *El carnaval de Buenos aires (1770-1850) El bastión Sitiado*. Buenos Aires: Editorial de las Ciencias.

Chamosa, Osvaldo. 2003. Lúbolos, Tenorios y Moreiras: reforma liberal y cultura popular en el carnaval de Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XIX. In *La vida política en la Argentina del siglo XIX*, editato da H. Sábato e A. Lettieri, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Corbani, Alberto, y Patricia, Bouzas. 2005. Carnaval: una pasión porteña. *Revista Quilombo* 21. [consultato il 12 Febbraio 2010]. Disponibile su: <http://www.revistaquilombo.com.ar/revistas/21/q21.htm>.

Curt Lange, Francisco. 1997. Las bandas de música en el Brasil. *Revista musical chilena*, 51(187): 27-36.

Daskal, Rodrigo. 2013. De dilemas públicos, hinchas futboleros y murgas de carnaval. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad de La Plata. [consultato il 24 Maggio 2013]. Disponibile su <http://www.perio.unlp.edu.ar/node/2864>.

D' Ubaldi, Gabriele. 2011. *La Murga porteña: migrazione e ibridazione di un fenomeno*

folclorico. Tesi di laurea, Università La Sapienza di Roma.

De Lucía, Daniel Omar. 2003. La ópera y su aporte a la formación del Carnaval porteño (1800-1880). La evolución de la ópera y el carnaval en el Buenos Aires del siglo XIX y su relación con la situación política y social argentina del momento. *El Catoblepas* 20: 1-25. [consultato il 02 Settembre 2008]. Disponibile su: <http://www.nodulo.org/ec/2003/n020p12.htm>.

Di Cesare, Valerio. 2004. Los Guardianes de Mugica. Tesi di laurea, Università La Sapienza di Roma.

Diverso, Gustavo. 1989. *Murgas, la representación del carnaval*. Montevideo, Coopren.

Domínguez, María Eugenia. 2008. Música negra en el Río de la Plata: definiciones contemporáneas entre los jóvenes de Buenos Aires. *Revista Trans* 12 (artículo 22). [consultato il 21 Gennaio 2009]. Disponibile su: <http://www.sibetrans.com/trans/trans12/art22.htm>.

Domínguez, María Eugenia. 2009. Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas y candombes: músicos y géneros rio-plantenses em Buenos Aires. Tesis doctoral, Universidad Federal de Santa Catarina.

Domínguez, María Eugenia. 2013. Iguales pero distintos: música y fronteras en el Río de la Plata. *Tempo da Ciência*, 20 (39): 13-38.

Kocik, Ariel. 2008. El bombo del pueblo. *AnRed*, 06 Dicembre. [Consultato il 15 Giugno 2012]. Disponibile su: <http://www.anred.org/spip.php?article2772>.

Garin Zelmar. 2003. *Introducción a la percusión de Murga porteña*. Buenos Aires: Auto producción.

Giganti, Ramiro. 2013. Ataquen al carnaval, sean snob, es una orden (de otros, no mía). *Indymedia.org*. [consultato il 24 Maggio 2013]. Disponibile su: <http://argentina.indymedia.org/news/2013/02/831578.php>.

González, Leni. 2013. La alegría es sólo porteña. *lenideescalada.wordpress.com*. [consultato il 24 Maggio 2013]. Disponibile su: <https://lenideescalada.wordpress.com/2013/02/15/corsos-portenos-2013>.

Guimarey, María. 2007. Corsos porteños y montevideanos. *Revista Quilombo* 26. [consultato il 07 Dicembre 2009]. Disponibile su: <http://www.revistaquilombo.com.ar/revistas/26/q26.htm>.

Guimarey, María. 2008. El Carnaval Porteño como hecho teatral urbano: estudio de las materialidades expresivas del Primer Corso Oficial de 1869. *Telón de fondo, revista de teoría y crítica teatral* 8. [consultato il 07 Dicembre 2009]. Disponibile su: www.telondefondo.org.

Guimarey, María. 2007. El carnaval como práctica social espectacular, perspectivas para una revisión de la historiografía tradicional del Carnaval. Memoria de renovación de beca, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Universidad de La Plata.

Yomaiel, Claudio, Mónica Lacarrieu e Leticia Maronese. 2008. *Carnaval Porteño: entre la fiesta y el espectáculo*. Temas de Patrimonio Cultural 23, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Lacasa, María Lía Munilla. 1993. Celebrar y gobernar: un estudio de las fiestas populares en el siglo XIX. Trabajo de Beca de Investigación para graduados, Categoría Iniciación, Universidad de Buenos Aires.

Lofredo, Soledad. 2010. Levitas y redoblantes en la Rosada. *Miradas al Sur*, Año 3 (122), 19 Settembre. [consultato il 21 Febbraio 2011]. Disponibile su: <http://sur.infonews.com/notas/levitas-y-redoblantes-en-la-rosada>.

Lucero, Diego. 1996. El Tula, el Malcuzinsky del bombo. *El Corsito* 10: 3.

Martín, Alicia. 1997. *Tiempo de mascarada. La fiesta del carnaval en Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue.

_____. 1997a. *Fiesta en la calle. Murga, carnaval e identidad en el folcklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y pensamiento Latinoamericano.

_____. 1998. Las murgas como manifestación del carnaval porteño. *Revista de Investigacion Folklorica* 1: 16-19.

_____. (ed.). 2001. Carnaval en Buenos Aires: la murga sale a la calle, la fiesta es posible. Artículos de estudiantes del Seminario Carnaval en Buenos Aires, departamento de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

_____. (comp.). 2005. *Folklore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

_____. 2008. Folclore en el Carnaval de Buenos Aires. Tesis doctoral de la Universidad de Buenos Aires.

_____. 2009. Procesos de tradicionalización en el carnaval de Buenos Aires. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* 36. [Consultato il 27 Maggio 2010]. Accessibile su: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042009000100001.

_____. 2010. Tradicionalizaciones en las memorias de afrodescendientes. *El Corsito* 38. [consultato il 05 Marzo 2011]. Accessibile su: <http://www.rojas.uba.ar/corsito/numeros/38/martin.html> VIII-X, s/ISSN.

_____. 2012. El carnaval como patrimonio intangible. Un análisis desde la perspectiva del folclore urbano. *Temas de Patrimonio* 5, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 177-182.

McCleary, Kristen. 2010. Ethnic identity and elite idyll: a comparison of carnival in Buenos

Aires, Argentina and Montevideo, Uruguay, 1900–1920. *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 16 (4): 497-517.

Massarino, Marcelo. 2009. Tetè. El rey del bombo. *Sudestada*, 8 (78): 54-57.

Merola, Antonio. 2007. La carnevalizzazione della realtà: la murga. Il fenomeno argentino e l'esperienza italiana. Tesi di Laurea, Università di Roma la Sapienza.

Morel, Hernán. 2001. Fiestas y Artistas populares en el carnaval porteño. En *Carnaval en Buenos Aires. La murga sale a la calle. La fiesta es posible*. Editado da A. Martín, Buenos Aires: UBA.

_____. 2003. Fiestas de carnaval en la Ciudad de Buenos Aires. En *El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 406-418.

_____. 2005. Murgueros (de)trás del carnaval”. Identidad, Patrimonio y Relaciones de poder en el espacio cultural de las murgas. Tesis de licenciatura, FFyL., Universidad de Buenos Aires.

_____. 2007. Murgas y patrimonio en el carnaval de Buenos Aires. En *Patrimonio, Políticas Culturales y participación ciudadana*. Editado da C. Crespo, F. Losada e A. Martín, Buenos Aires: Editorial Antropofagia, pp. 129-144.

_____. 2008. Políticas oficiales y patrimonialización en el carnaval porteño. *Revista Runa* 29: 121-146.

_____. 2009. Murga y Cromañón: recuperando la alegría después de la tragedia. *Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, Año 2 (5). [consultato il 09 Maggio 2010].

Accessibile su: <http://www.quenoserpita.com.ar/>

murga_y_cromanon_recuperando_la_alegria_despues_de_la_tragedia.

_____. 2010. Identidad, tradición y poder entre las murgas de Buenos Aires. En *Folklore en las grandes ciudades, música popular, identidad y cultura*, editado da A. Martín, Buenos Aires: Zorzal, pp. 181-210.

Notaristefano, Patricia. 2001. Las chicas... ¿solo quieren divertirse? Una mirada sobre el problema de género en las murgas del carnaval 2001 en Buenos Aires. Universidad de Filosofía y Letras, UBA.

Pisarro, Marcelo. 2013. Es Carnaval, diviértase, es una orden. *Clarín*, Febbraio 09 [consultato il 09 Febbraio 2013]. Accessibile su: http://www.clarin.com/sociedad/Carnaval-diviertase-orden_0_862713875.html.

Plácido, Antonio. 1966. *Carnaval: Evocación de Montevideo en la historia y la tradición*. Montevideo: Letras.

Puccia, Enrique Horacio. 1974. *Breve historia del carnaval porteño*. Cuadernos de Buenos Aires XLVI, Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

_____. 2000. *Historia del carnaval porteño*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo.

Remedi, Gustavo. 2001. Del carnaval como “metáfora” al teatro del carnaval. *Latin American Theatre Rewiew* 34 (2): 127-152.

_____. 2004. *Carnival theater: Uruguay's popular performers and national culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Robert, Karen. 1993. El esplendor de los charcos: el carnaval como juego y espectáculo/ Transformaciones en las prácticas culturales de Buenos Aires, 1870-1882. Tesis doctoral,

Universidad de Michigan.

Romero, Coco. 2005. *La Murga porteña, historia de un viaje colectivo*. Buenos Aires: Atuel.

_____. 1998. Uno siempre vuelve a la murga. Jorge Mancini, bombista y poeta. *El Corsito* 15. [consultato il 13 Ottobre 2006]. Accessibile su: http://www.rojas.uba.ar/contenidos/revistas/pdf_corsito/numero15.pdf.

_____. 2012. Carlos Paltrinieri. El cantor de murga en primera persona. *El Corsito* 43. [consultato il 14 Novembre 2007]. Accessibile su: http://www.rojas.uba.ar/contenidos/revistas/pdf_corsito/corsito43.pdf.

_____, y Enrique Breccia. 1990. *Carnaval porteño. Una historia en historieta*. Buenos Aires: Colección El Corsito.

Rossano, Salvatore. 2004. Il bombo con platillo, uno strumento che non esiste. Tesi di Laurea, Università di Bologna.

_____. 2009. Murga y carnaval, de “cosas de negros” a patrimonio ciudadano. Construcción de identidad en la murga porteña. *Etno-Folk* 14-15: 574-595.

_____. 2014. El espacio sonoro del bombo con platillo, entre música, ruido e invisibilidad. *Revista Argentina de Musicología* 12-13: 183-204.

Ruiz, Irma, Ruben Perez Bugallo y Hector Luis Goyena. 1993. *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Saintout, Florencia. 2006. Relatos emergentes de la política: jóvenes como portavoces de la ruptura. En *Acta del XII Encuentro latinoamericano de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS)*, [consultato il 29 Ottobre 2009]. Accessibile su: <http://www.javeriana.edu.co/felafacs2006/mesa9/documents/saintout.pdf>.

Salvi, Ana Elizabeth. 2011a. Nacionalización del carnaval en Argentina: (re)significaciones del Estado y de dos murgas porteñas. Tesina de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires.

_____. 2011b. *Carnaval, nuevas tensiones y (re)significaciones entre el Estado y la Sociedad Civil*. Ponencia presentada en la VI Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Buenos Aires.

Shurman, Diego. 2000. Como antes, Menem y los “Gordos”. *Página 12*, Diciembre 06. [consultado el 26 Octubre 2012]. Disponible su: <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-12/00-12-06/pag05.htm>.

Sasturain, Juan. 2004. Febo Asoma, etcétera. *Página 12*, Febraio 02. [consultado el 05 Maggio 2013] Disponible su <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-213211-2013-02-04.html> , c

Tarducci, Lorenzo. 2004. Murga di Buenos Aires. Tesi di laurea, Università la Sapienza di Roma.

Tyelman, Carolina. 2003. El carnaval de Buenos Aires. La tensión entre continuidad y desaparición en los festejos. Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires.

Vainer, Luciana. 2005. *La murga porteña, recorrido por los carnavales de 1970 a 2004*. Buenos Aires: Papel Picado.

Vanderwaeren, Els. 2014. Integrating By Means Of Art? Expressions Of Cultural Hybridisations In The City Of Antwerp. *Identities* 21(1): 60-74.

Vega Carlos. 1944. *Panorama de la musica popular argentina*. Buenos Aires: Losada.

_____. 1946. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

_____. 1981. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Yabor. 1998. *Lo mejor de mi: canciones, anécdotas y otras yerbas. Historia de la murga y el candombe de las dos orillas del Plata*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.

Zuleika, Crosa. 2012. Dinámicas identitarias y modelos de integración en el movimiento asociativo de uruguayos en Argentina: hicimos la murga rioplatense para integrarnos al barrio y empezar a vivir. En *Papeles De Trabajo - Centro De Estudios Interdisciplinarios En Etnolingüística Y Antropología Socio-Cultural* 23, p. 01. [consultato il 28 Aprile 2014]. Disponible su: <http://rephip.unr.edu.ar/xmlui/handle/2133/1998>.

BIBLIOGRAFIA RELAZIONATA

AA.VV. 1998. (2201) El desafío de don CARNAL. *La aventura de la Historia*, año 3 (28), Madrid: Alianza, 1988.

Alonso, Gustavo Fabián. 2004. Estudio del comercio de esclavos en el Río de la Plata Memoria del simposio Unesco *La ruta del esclavo en el Río De la Plata: su historia y sus consecuencias*, Montevideo.

Abad de Santillán, Diego. 1976. *Diccionario de argentinismos de ayer y de hoy*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.

Abbott, Lynn and Doug, Seroff. 2007. *Ragged But Right: Black Traveling Shows, 'Coon Songs', and the Dark Pathways to Blues and Jazz*. Jackson: University of Mississippi Press.

Acha, Omar. 2004. Sociedad civil y sociedad política durante el primer peronismo. *Desarrollo*

Económico 174: 199-230.

Aharonián Coriún. 2007. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente, Universidad de la República.

Ayats, Jaume. 1997. La música i l'expressió sonora del collectius a les manifestacions de carrer i als estadis de futbol. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.

Ayats, Jaume. 1999. Cómo modelar la imagen sonora del grupo: los eslóganes de manifestación. *Antropología* 15-16: 243-267.

Ayestarán, Lauro. 1967. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.

Alabarces, Pablo. 1993. Entre gatos y violadores: el rock nacional en la cultura argentina. Buenos Aires: Colihue.

_____ (ed.). 2004. *Crónicas del aguante. Fútbol, violencia y política*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

_____. 2006. Fútbol y patria. El fútbol y (la invención de) las narrativas de la nación en la Argentina. *Papeles del CEIC*, 2006(1), Universidad del País Vasco: CEIC, pp. 65-80.

_____. 2007. Fútbol, violencia y política en la Argentina: ética, estética y retórica del aguante. *Esporte e Sociedade*, Año 3 (7) [consultado el 20 Febbraio 2012]. Disponible su <http://www.lazer.eefd.ufrj.br/espsoc/html/es201.html>.

_____. 2007. Las hinchadas son xenófobas, racistas y discriminadoras. *La Nación*, 27 Gennaio [consultado el 20 Febbraio 2012]. Disponible su: <http://www.lanacion.com.ar/973968-las-hinchadas-son-xenofobas-racistas-y-discriminadoras>.

_____. 2008. Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *TRANS: Revista Transcultural De Música* 12, (artículo 7). (consultado el

22 Ottobre 2009). Accessibile su: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruído-para-tan-poca-furia>.

Alfaro, Milita. 1998. *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Alemán, Gilberto. 1996. *El carnaval, la fiesta prohibida*. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.

Alen, Olavo. 1995. Rhythm as Duration of Sounds in Tumba Francesa. *Ethnomusicology* 39(1):55-71.

Alexander, Jeffrey C. 2003. *The Meanings of Social Life. A Cultural Sociology*. New York: Oxford University Press.

_____. 2011a. *The cultural pragmatics of social performance: between ritual and rationality*. Taiwan: Dept. of Sociology, Tunghai University [risorsa elettronica consultata il 21 Maggio 2013]. Accessibile su: http://is.muni.cz/el/1423/podzim2013/SOC571E/um/Alexander_Cultural_Pr pragmatics.pdf

_____. 2011b. *Performance and power*. Malden: Polity Press.

Araya Diaz, Alberto. 2009. Los Andes de bronce. Conscripción militar de comuneros andinos y el surgimiento de las bandas de bronce en el norte de Chile. *Revista Historia* 42(2): 371-399.

Aragón, Silvio. 2007. *Los Trapos se Ganan en Combate*. Buenos Aires: Antropofagia.

Archetti, Eduardo Pablo. 1995. Estilo y virtudes masculinas. En *El Gráfico: la creación del imaginario del fútbol argentino*. *Desarrollo Económico* 35(139), pp. 419-44.

_____. 1997. *Hibridación, diversidad y generalización en el mundo ideológico del fútbol y el polo*. Buenos Aires: Prismas.

_____. 2001. *El potrero, la pista y el ring: Las patrias del deporte argentino*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

_____. 2003. *Masculinidades: fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia.

_____. 2008. El potrero y el pibe: territorio y pertenencia en el imaginario del fútbol argentino. *Horizontes Antropológicos* 14(20): 259-282.

Aretz, Isabel. 1952. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Auyero, Javier. 2002. Clientelismo político en Argentina: doble vida y negación colectiva. *Perfiles latinoamericanos: revista de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales* 20: 33-52.

Baines, Antony. 1995 [1961]. *Storia degli strumenti musicali*, Ed. Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1995.

Baglio, Alfredo S. 1975 [1972]. *Titeres y titiriteros en el Buenos Aires colonial*. Vol. I, La Plata: Ediciones ATA.

Bajtín, Mijail. 1987 [1965]. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Alianza Universidad.

Barassi, Santiago, Javier Garat, Leandro Navarro, Andres Scharager y Joaquín Zajac. 2011. *Aguantismos y universidad: Notas sobre la presencia de la cultura del aguante en la militancia estudiantil universitaria*. Comunicación presentada en el congreso VI Jornadas de Jóvenes Investigadores, Buenos Aires.

Barash, Frances K. 1971. *The grotesque: a study in meanings*. The Hague: Mouton.

Barbetta, Pablo e Karina Bidaseca. 2004. Reflexiones sobre el 19 y 20 de diciembre de 2001. Piquete y cacerola, la lucha es una sola: ¿emergencia discursiva o nueva subjetividad?. *Revista Argentina de Sociología* 2 (2): 67-88.

Barbosa Illescas, Felipe. 2010. *El Carnaval de Cádiz en la prensa diaria y gráfica (1864-1936)*. VIº Congreso del Carnaval de Cadiz, Cadiz.

Barz, Gregory e Timothy J. Cooley (eds.). 2008. *Shadows in the Field: New Perspectives of Fieldwork in Ethnomusicology*. New York & Oxford: Oxford University Press, 2008.

Basualdo, Eduardo. 2000. *Concentración y Centralización del capital en la Argentina durante la década de los noventa*. Buenos Aires: UNQUI.

_____. 2003. Las reformas estructurales y el Plan de Convertibilidad durante la década de los noventa. El auge y la crisis de la valorización financiera. *Realidad Económica* 200: 42-83.

Barth, Fredrick. 1987. *Cosmologies in the Making: A Generative Approach to Cultural Variation in New Guinea*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bates, Eliot. 2012. The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology* 56: 363-395.

Baumann, Max Peter. 2004. The Charango as Transcultural Icon of Andean Music. *TRANS - Revista Transcultural de Música* 8 (Artículo 6). [consultato il 22 Maggio 2010]. Accessibile su: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/192/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music>.

_____. 1997. Musikalisch-religiöser Synkretismus in Lateinamerika. *Société suisse des Américanistes / Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft. Bulletin* 61: 13-24.

Benclowicz, José Daniel. 2011. Repensando los orígenes del movimiento piquetero: Miseria y experiencias de lucha antes de las contrarreformas de la década de 1990 en el norte argentino. *Latin American Research Review* 46 (2): 79-103.

Berliner Paul. 1981. *The Soul of Mbira. Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*. Chicago: University Press.

Bernales, Manuel y Herman van Hooff. 2005. Memoria del simposio Unesco, *La ruta del esclavo en el Río De la Plata: su historia y sus consecuencias*, Montevideo.

Bernand, Carmen. 2010. Los olvidados de la revolución: el Río de la Plata y sus negros. *Nuevo Mundos Mundos Nuevos*. [consultato il 20 Dicembre 2011]. Accessibile su: <http://nuevomundo.revues.org/58416>.

Bianchi, Nicomede. 1868. *La musica in un dizionario (1863-65)*. Torino: Ed. Topografico.

Biernacki, Richard. 2002. Language and the Shift from Signs to Practices in Cultural Inquiry. *History and Theory* 30: 289-310.

Blacking, John. 2006 [1973]. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.

Blades, James. 1984 [1970]. *Percussion instruments and their history*. (III ed.), London: Faber and Faber.

_____, James Holland e Alan R. Thrasher. 2001. Cymbals. *Grove Music Online* Oxford University Press, n.p. [consultato il 3 Luglio 2009]. Disponibile su <http://www.oxfordmusiconline.com>.

Blengino, Vanni. 1987. *Oltre l'oceano (gli immigrati italiani in Argentina)*. Roma: Ed. Associate.

Bogatyrev, Peëtr, Julien. 1962. Le grida dei venditori ambulanti: segni di reclame. In *Semiotica della cultura popolare*, premessa di M. Solimini, trad. it. Bertani, Verona, pp.

209-225.

Bonanzinga, Sergio. 2006. *Il teatro dell'abbondanza Pratiche di ostensione nei mercati siciliani*. [consultato il 26. Agosto 2012]. Accessibile su: http://users.unimi.it/~gpiana/X/bonanzinga.htm#_edn67.

Borello Rodolfo. 2000. *La poesía gauchesca, una perspectiva diferente*. Mendoza: EDIUNC.

Born, Georgina. 2010. Listening, Mediation, Event: Anthropological and Sociological Perspectives.

Journal of the Royal Musical Association 135 (supplement 1): 79-89.

Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 1990. *In Other Words*. Stanford: Stanford University Press.

_____. 1990. *The Logic of Practice*. Cambridge: Polity Press.

Brufal Arráez, José. 2008. Estudio de la trayectoria en educación musical de los componentes de sociedades musicales de Alicante: Vega Baja, Medio y Alto Vinalopó. Tesis Doctoral, Universidad de Alicante.

Bruno, Giuliana. 1987. Ramble City: Postmodernism and Blade Runner. *October* 4: 61-74.

Bugallo, Rubèn Perez. 1993. *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Burke, Peter. 1991. *La Cultura Popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza editorial.

Calvi, Pablo. 2002. Alpargatas sí..., libros, discos y cine también. *Clarín*, 5 de mayo. [consultato il 24 Aprile 2008]. Accessibile su: <http://edant.clarin.com/suplementos/>

economico/2002/05/05/n-00611.htm.

Cafiero, Mario, e Javier Llorens. 2002. *La Argentina robada. El corralito, los bancos y el vaciamiento del sistema financiero argentino*. Buenos Aires: Macchi.

Calderón de la Barca, Pedro. 1945 [1640]. *Comedias*. Vol. XIV, Madrid: B. A. E.

Cámara de Landa, Enrique. 2006. *Entre Humahuaca y La Quiaca: identidad y mestizaje en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

_____. 2004. *Etnomusicología*, Madrid: ICCMU.

Campione, Daniel, y Irene Muñoz. 1994. *El Estado y la sociedad. De Alfonsín a Menem*. Buenos Aires: Letra Buena.

Campos, Rubén. 1928. *El folklore y la música mexicana*. México: SEP.

Carlini, Antonio. 1995. Le bande musicali nell'Italia dell'Ottocento: il modello militare, i rapporti con il teatro e la cultura dell'orchestra negli organici strumentali. *Rivista Italiana di Musicologia*, a. 30 (1): 85-133.

Caro Baroja, Julio. 2006. *El Carnaval: Análisis Histórico-Cultural*. Madrid: Taurus.

Castelli, Franco, e Piercarlo Grimaldi. 1997. *Maschere e corpi, tempi e luoghi del Carnevale*. Roma: Meltemi.

Carámbula, Rubén. 1952. *Negro y tambor*. Buenos Aires: Editorial Folklórica Americana.

_____. 1995. *El candombe*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Carpentier, Alejo. 1988 [1946]. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.

Carmona, Narciso. 2001. La presencia del negro en la Argentina. In *El negro en la Argentina*.

Presencia y negación. Editores de América Latina, editado da D. Picotti, Dina, Buenos Aires, pp. 365-374.

Carricaburro Norma. 2004. *La literatura gauchesca, una política de la voz*. Buenos Aires: Editorial Dunken.

Carvalho Neto, Paulo de. 1967. *El Carnaval de Montevideo*. Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla.

Casals, Laura. 2010. Representaciones del cuerpo esclavo afroporteño a fines del siglo XVIII. In *Uniones Interétnicas en Hispanoamérica. Fuentes, avances y contenidos de la cuestión: siglos XVII – XIX*, editado da N. Siegrist, M. A. Rosal, Buenos Aires: Mnemosyne.

Castro Lozano, John Alexander. 2010. Etnografía de hinchadas en el fútbol: una revisión bibliográfica. *Haguaré* 24: 131-156.

Cetrangolo, Annibale. 2010. Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El Melodramma italiano en Argentina entre 1880 y 1920. Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid.

Chasteen, John. 2004. *National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Chiaromonte, José Carlos. 1989. Formas de identidad en el Río de la Plata luego de 1810. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. E. Ravignani»*, 3a serie (1): 71-91.

Ciria, Alberto. 1983. *Política y cultura popular: la Argentina peronista, 1946-1955*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Cirio, Norberto. 2000. Antecedentes históricos del culto a San Baltasar en la Argentina: La Cofradía de San Baltazar y Animas (1772-1856). *Latin American Music Review* 21 (2): 190-214.

_____. 2002. Prácticas musicales de procedencia afro en el culto a San Baltazar. La “charanda” de Empedrado (provincia de Corrientes, Argentina). *Revista Musical Chilena* 197: 9-38

_____. 2003a. Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a san Baltasar. *Resonancias* 13: 67-91.

_____. 2003b. La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud. *Música e Investigación* 12-13: 181-202.

_____. 2007a. ¿Cómo suena la música afroporteña hoy? Hacia una genealogía del patrimonio musical negro de Buenos Aires”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 11 (artículo 14. [consultato il 13 Settembre 2008]. Accessibile su: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/131/como-suena-la-musica-afroportena-hoy-hacia-una-genealogia-del-patrimonio-musical-negro-de-buenos-aires>.

_____. 2007b. *En la lucha curtida del camino..Antología de literatura oral y escrita afroargentina*. Buenos Aires: INADI.

_____. 2007c. La música afroargentina a través de la documentación iconográfica. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte* 13: 127-155.

Clifford, James. 1983. On Ethnographic Authority. *Representations* 1(2): 118–46

_____, e George E. Marcus. 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.

_____. 2001 [1995]. *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, J. Clifford, Barcelona: Gedisa.

Cock Henrique. 1876. *Relación del viaje hecho por Felipe II, en 1585, en Zaragoza, Barcelona, Valencia. Escrita por Henrique Cock, notario apostólico y archero de la Guardia*

del Cuerpo Real. Madrid: Aribau.

Cocimano, Gabriel Darío. 2001. El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval. *Gazeta de Antropología* 17 (artículo 28). [consultato il 23 Agosto 2012]. Accessibile su: http://www.ugr.es/~pwlac/G17_28Gabriel_Dario_Cocimano.html [Consultato il 23 Agosto 2012].

Cohen, Richard. 1997. The musical society community bands of Valencia, Spain: a global study of their administration, instrumentation, repertoire and performance activities. PhD Thesis, University of Northwestern, Oxford.

Corominas, Juan, José Pascual. 2006. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: Gredos.

Crespi, Liliana Marisa. 2000. Contrabando de esclavos en el puerto de Buenos Aires, durante el siglo XVII. Complicidad de los funcionarios reales. *Desmemoria. Revista de Historia* 7 (26).

_____. 2001. Utilización de mano de obra esclava en áreas mineras y subsidiarias. Apuntes sobre su comercio y distribución desde el puerto de Buenos Aires (siglo XVII y XVIII). En *El negro en la Argentina. Presencia y negación*, Buenos Aires: Editores de América Latina, pp. 127-161.

Crespo, Carolina. 2006. *Cruces y tensiones (en) mascaradas. Las fiestas del carnaval de Gualeguaychú*. Colección Folklore y Antropología N° 5, Santa Fe: Secretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe.

_____, e Erica Lander. 2000. *El tango, el patrimonio y la cultura desde la mirada oficial*. Ponencia presentada en el IV Congreso Argentino de Antropología Social, Mar del Plata.

Cruces, Francisco. 2004. Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 8 (artículo 3). [consultato il 03 Marzo 2008]. Accessibile su <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas>.

Culhane, John. 1990. *The American Circus*. New York: Henry Holt.

Cunietti-Ferrando, Arnaldo. 2003. El Teatro de la Alegría. *Historias de la Ciudad – Una Revista de Buenos Aires* 19: 28-33.

Curt Lange, Francisco. 1980. Los conjuntos musicales ambulantes de Salzgitter, su propagación en Brasil y Chile durante el siglo XIX. *Latin American Music Review*, 1 (2): 213-252.

D'Harcourt, Raoul, y Marguerite D'Harcourt. 1925. *La música de los incas y sus supervivencias*. Lima: Occidental Petroleum Corporation of Perú.

Daylight, Robert. 2008 The language of Postmodern Space. *Philament. An online journal of arts and culture* 12: 1-21. [consultato il 13 Ottobre 2011]. Accessibile su: http://www.arts.usyd.edu.au/publications/philament/issue12_pdfs/DAYLIGHT_PosmodernSpace.pdf.

Darnton, Robert. 1987 [1984]. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.

De Gori, Esteban. 2008. Poéticas y sociologías de la cumbia: aproximación a la actualidad de la música tropical en Argentina. *Culturas Populares* 6. [consultato il 15 Novembre 2012]. Accessibile su: <http://www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/gori.pdf>.

De Lucía, Daniel Omar. 2003. La ópera y su aporte a la formación del Carnaval porteño (1800-1880). La evolución de la ópera y el carnaval en el Buenos Aires del siglo XIX y su relación con la situación política y social argentina del momento. *Revista "El Catoblepas"* 20: 1-25. [consultato il 02 Settembre 2008]. Accessibile su: <http://www.nodulo.org/ec/2003/>

n020p12.htm.

Dean, Matt. 2011. *The drum, an history*. Plymouth: Scarecrow Press.

Deleito y Piñuela, José. 1954. *También se divierte el pueblo: (recuerdos de hace tres siglos) ; romerías, verbenas, bailes, carnaval, torneos, toros y cañas, academias poéticas, teatros*. Espasa-Calpe.

Della Fonte, Lorenzo. 2003. *La Banda: Orchestra del Nuovo Millennio*. Sondrio: Animando.

DeNora, Tia. 1986. How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for “Work”. *Sociological Theory* 4 (1): 84-94.

_____. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: University Press.

De Paola, Angelo. 2002. *La Banda. Evoluzione storica dell'organico*. Milano: Ricordi.

DeVale, Sue Carole. 1988. Musical Instruments and Ritual: A Systematic Approach. *Journal of the American Musical Instrument Society* 5: 89-123.

_____. (ed.). 1990. *Selected Reports in Ethnomusicology* 8, 1990.

Devoto, Fernando, y Madero, Marta. 1999. *Historia de la Vida Privada en la Argentina*. Taurus: Buenos Aires.

Díaz Araya, Alberto. 2000. De acordes andinos al ritmo chileno. Los músicos aymarás durante las primeras décadas del siglo XX en el área de Arica. *Percepción* 3 (4): 75-92.

Donot, Morgan. 2012. Retórica legitimante de un nuevo modelo de sociedad en la Argentina contemporánea. Carlos Menem versus Néstor Kirchner. *Retor* 2: 203-222.

Eguizábal Maza, Raúl. 2002. *Carteles de circo: Setenta y cinco carteles diferentes, numerados del 1 al 75. Memoria de la seducción*. Note de la exposición “Carteles del circo de la Biblioteca Nacional de España”.

Edwards, Erika Denise. 2007. Un árbol africano produce flores blancas: La conciencia negra en la comunidad afroargentina durante los siglos diecinueve y veinte. *Revista Islas*, Año 2 (8). [consultato il 07 Gennaio 2008]. Accessibile su: <http://www.angelfire.com/planet/islas/Spanish/v2n8-pdf/50.pdf>.

Enríquez y Vidal, Xosé. 2004. *Momo Encandenido: Crónica del carnaval en los años de la dictadura (1972-1985)*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur.

Facchin, Guido. 2000. *Le percussioni*. Torino: EDT.

Fair, Hernán. 2007. Identidades y representación. El rol del Plan de Convertibilidad en la consolidación de la hegemonía menemista (1991-1995). Tesis de Maestría para aplicar al grado de Maestro en Ciencias Sociales, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Buenos Aires.

Falletti, Franca, e Meucci, Renato (eds). 2001. *La musica e i suoi strumenti. La collezione granducale del Conservatorio Cherubini*. Vol. 1, Firenze: Giunti Editore.

Fals Borda, Orlando. 1986. *Retorno a la tierra. Historia doble de la Costa* (tomo 4). Bogotá: Carlos Valencia.

Farmer, Henry George. 2011. *The rise & development of military music*. Toronto: University of Toronto Libraries.

_____, and James Blades. 1980. Janissary music. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9, edited by S. Sadie, London: Mcmillian, p. 497.

Faué, Maria Eugenia. 2006. “Blanquitud” y “negritud” en los registros literarios rioplatenses. *Temas de Patrimonio 16, Buenos Aires Negra. Identidad y Cultura*, editado da L. Maronese, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Historico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 61-75.

Feld, Steven. 1982. *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Felts, Jack. 1966-7. Some Aspects of the Rise and Development of the Wind Band during the Civil War. *Journal of Band Research*, 3 (2): 29-33.

Fernández Calvo, Diana. 2009. La música militar en la Argentina durante la primera mitad del siglo XIX. *Revista Digital del Instituto Universitario Naval*, Año I (1): 29-54.

Fernandez Lisso, Rubén. 2012. Son tiempos de alegría. *Cada 17. Periódico del Espacio Abierto Peronista*. [consultato il 07 Maggio 2013]. Accessibile su: <http://cada17.com/notas/son-tiempos-de-alegria.html>.

Ferraudi Curto, María Cecilia. 2011. ¿Estás nervioso? Las elecciones desde una villa del Gran Buenos Aires. *Athenea digital* 11 (3): 99-118. [consultato il 06 Aprile 2014]. Accessibile su: <http://www.raco.cat/index.php/Athenea/article/view/247475/331381>.

Ferreira, Luis. 1997. *Los Tambores del Candombe*. Montevideo: Colihue-Sepé.

Fortich Díaz, William. 1994. *Con bombos y platillos: Origen del porro, aproximación al fandango sinuano y las bandas pelayeras*. Montería: Domus.

Frías, Susana R. 1999. La expansión de la población. En *Nueva Historia Argentina* (tomo 2, 2a.parte) editado por la Academia Nacional de la Historia-Planeta, Buenos Aires, pp. 89-126.

Frigério, Alejandro. 1993. El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8: 50-60.

_____. 2006. “Negros” y “Blancos” en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales. *Temas de Patrimonio Cultural* 16, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 77-98.

_____. 2000. *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*.

Buenos Aires: EDUCA (Ediciones de la Universidad Católica Argentina), Buenos Aires, 2000.

Frydenberg, Julio. 2011. *Historia social del fútbol: del amateurismo a la profesionalización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fornaro Marita. 2002. Los cantos inmigrantes se mezclaron...La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes. *TRANS Revista Transcultural de Musica*, 6 (artículo 9). [consultado el 02 Giugno 2009]. Accesibile su: www.sibetrans.com/trans/trans6/fornaro.htm.

_____. 2007. Repertorios en la murga hispanouruguaya del letrista a la academia. *Pandora: revue d'etudes hispaniques* 7: 31-48.

Foucault, Michel, e Colin Gordon. 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. New York: Pantheon Books, 1980.

Galasso, Norberto. 2005. *Perón: formación, ascenso y caída (1893-1955)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Galazzo, Alberto. 1978. *Gaspare Spontini: Rapporto intorno la Riforma della Musica di Chiesa A Sua Eccellenza Reverensissima Monsignor Primicerio ed Eccellentissima Congragazione ed Academia di S. Cecilia in Roma. Traduzione del Manuscrito n° 730*. Roma: Accademia de Santa Cecilia.

Galeano, Eduardo H. 2010 [1971]. *Las venas abiertas de América Latina*. México D.F.: Siglo XXI de España Editores.

Gálvez V., María Cristina, y Jaime Hernán Cabrera E. (ed.). 2000. *Cultura y carnaval*. Pasto, Colombia : Fondo Mixto de Cultura de Nariño: Banco de la República: Ministerio de Cultura: Ediciones Unariño.

Gandara, Lelia Mabel. 1977. Las voces del fútbol. Análisis del discurso y cantos de cancha. *Literatura y Lingüística* 10: 43-66.

García Canclini, Néstor. 1987. *Políticas culturales en América Latina*. México, D.F.: Grijalbo.

_____. 1994. ¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social. *Antropología, boletín oficial del INAH* 6: 45-54.

García Zugal, Jorge. 2007. *Haciendo amigos a las piñas. Violencia y redes sociales de una hinchada de fútbol*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Garriga Zucal, José Antonio, y Daniel Salerno,. 2008. Estadios, hinchas y rockeros: Variaciones sobre el aguante. En *Resistencias y Mediaciones, Estudios sobre Cultura Popular*, editado por P. Alabarces y P. Rodríguez, Buenos Aires: Paidós, pp. 59-89.

García Acevedo, Mario. 1961. *La música argentina durante el período de la organización nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

García Lerena, Roberto. 2010. *El bombo de Perón, Central y la Argentina*. Buenos Aires: Runa Comunicaciones.

Geertz, Clifford. 2003 [1973]. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Geler, Lea. 2008. *¿Otros argentinos? Afrodescendientes porteños y la construcción de la nación argentina entre 1873 y 1882*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.

Gerischer, Christiane. 2006. O Suingue Baiano: Rhythmic Feeling and Microrhythmic Phenomena in Brazilian Percussion. *Ethnomusicology* 50 (1): 99-119.

Germani, Gino. 1962. *Política y sociedad en una época de transición*. Buenos Aires: Paidós.

Gesualdo, Vicente. 1961. *Historia de la Música en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Beta.

_____. 1977. Las Bandas Militares: el coraje a través del ritmo. *Todo es Historia*,

Año XI (133): 6-32.

_____. 1978. *Historia de la música en la Argentina. La época colonial (1536-1809)*. 2a ed., Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica.

Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernità and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.

Giménez, Gustavo Javier. 2010. Entre lo público y lo privado. La continuidad de las expresiones culturales afroporteñas (1820 - 1852). *Estudios Históricos* Año II. [consultato il 28 Luglio 2011]. Accessibile su: http://www.estudioshistoricos.org/edicion_4/gustavo-jimenez.pdf.

Gioffreda, Francesco. 1956. *Cenni storici sulle bande*, Roma: Ortime.

Golberg, Martha. 2000. Las sociedades afroargentinas de ayuda mutua en los siglos XVIII y XIX. In *X Congresso ALADAA*, vol. I, editado por B. Bellucci, Educam, pp. 179 - 190.

_____. 2001. Los africanos de Buenos Aires, 1750-1880. En *Rutas de la esclavitud en África y América Latina*, editado por R. Cáceres, R. (comp.), Costa Rica: Asociación pro-historia centroamericana.

_____(ed). 2005. *Vida cotidiana de los negros en Hispanoamérica*. [consultato il 05 Giugno 2012]. Accessibile su: http://www.larramendi.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000208.

_____. 2006. Las mujeres africanas en el Río de la Plata: Organización comunitaria y conservación del patrimonio cultural. En *Temas de Patrimonio Cultural 16*, editado por L. Maronese, Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, pp. 229-236.

Goldman, Gustavo. 1999. La murga vino de Cadiz? Suplemento Cultura de *El Observador*, 27 de Febrero. Montevideo: Carlos Echinope Editor.

Gomes, Miriam. 2001. Apuntes para una historia de las instituciones negras en Argentina. 2001. En *El negro en la Argentina. Presencia y negación*, editado por D. Picotti, Dina, Buenos Aires: Editores de América Latina, pp. 401-428.

González Pérez, Marcos (ed). 2011. *Fiestas y nación en América Latina : las complejidades en algunos ceremoniales de Brasil, Bolivia, Colombia, México y Venezuela*. Bogotá, Colombia : Intercultura.

González Reboredo, X. M., y Xosé Ramon Mariño Ferro. 1987. *Entroido : aproximación a la fiesta del Carnaval en Galicia*. La Coruña: Editorial Diputación Provincial.

Gorelik, Adrian. 2004. *Miradas sobre Buenos Aires, historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Gravano, Ariel. 2003. *Antropología de lo barrial*. Buenos Aires: Espacio.

_____. 2005. *El barrio en la teoría social*. Buenos Aires: Espacio.

Gruber, Rosana. 1999. El Cabecita Negra o las categorías de la investigación etnográfica en la Argentina. *Revista de Investigaciones Folclóricas* 14: 108-120.

Guizzi, Febo. 2002. *Guida alla musica popolare in Italia 3. Gli strumenti*. LIM, 2002.

Jean-Rémy, Julien. 1989. *Musique et publicité*. Flammarion, Paris.

Hays Harper, Paula. 1981. *Daumier's Clowns: Les Saltimbanques et Les Parades- New Biographical and Political Functions for a Nineteenth Century Myth*. New York: Garland.

Halbwachs, Maurice. 2004 [1950] *La Memoria Colectiva*. Zaragoza: Prensas, Universitarias de Zaragoza.

Hall, Stuart. 1990. Cultural Identity and Diaspora. In *Identity: Community, culture, difference*. Edited by L. Rutherford, London: Lawrence & Wishart, pp. 222-237.

_____. 2003. Introducción: ¿Quién necesita “identidad”? En *Cuestiones de identidad cultural*. Edited by S. Hall and P. du Gay, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 13-39.

Hazen, Margaret Hindle, and Robert M. Hazen. 1987. *The Music Men: an Illustrated History of the Brass Bands in America, 1800–1920*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.

Heers, Jacques. 1988 [1983]. *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península.

Herndon, Marcia, and Norma McLeod. 1983. *Field Manual for Ethnomusicology*. Norwood PA: Norwood Editions.

Herran, Carlos. 1993. Modernizzazione ed esclusione urbana: prospettive antropologiche della ‘grande Buenos Aires’. *La Ricerca Folklorica* 28: 53-57.

Hippisley Coxe, Antony. 1952. *A Seat at the Circus*. London: Evans Brothers.

Hobsbawn, Eric, and Terence Renger (eds.). 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hood, Mantle. 1960. The Challenge of ‘Bi-Musicality’. *Ethnomusicology* 4 (2): 55-59.

Hornbostel, Erich M. von and Sachs, Curt. 1914. Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch. *Zeitschrift für Ethnologie* 45: 3-90, 1914.

Howes, David (ed.). 1991. *The varieties of sensory experience: a sourcebook in the anthropology of the senses*. Toronto: University Press.

Kappey, Jacob Adam. 1894. *Military Music: A History of Wind-Instrumental Bands*. London: Boosey & Co.

Kartún, Mauricio. 2006. *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue.

Kartomi, Margaret. 1981. The processes and the results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts. *Ethnomusicology* 25 (2): 227-249.

Kastner, Georges. 1848. *Manuel Général de Musique Militaire a L'usage des Armées Françaises*. Paris: Didot Frères.

Keil, Charles. 1987. Participatory discrepancies and the power of music. *Cultural Anthropology* 2 (3): 275-83.

_____, and Steven Feld. 1994. *Music Grooves*. Chicago: University of Chicago Press.

Kohan, Pablo. 2007. Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango. *Revista Espacios de Crítica y Producción* 34: 74-85. [consultado el 09 Maggio 2011]. Accesible su: <http://www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/revistaespacios/articulos34.htm>.

Kulfas, Matías. 2001. El rol del endeudamiento externo en la acumulación de capital durante la Convertibilidad. *Época*, 3 (3): 181-216.

Iglesias, Iván. 2010. *Improvisando la modernidad: el jazz y la España de Franco, de la guerra civil a la guerra fría (1936-1968)*. Tesis doctoral, Valladolid.

Izzo, Paolo. 2009. *Il Pazzariello. Contributo alla definizione di un mito*. Stamperia del Valentino, Napoli.

Jachino, Carlo. 1978. *Gli strumenti d'orchestra*. Milano: Curci.

James, Daniel. 1987. 17 y 18 de octubre de 1945: el peronismo, la protesta de masas y la clase obrera Argentina. *Desarrollo Económico* 27: 445-461.

_____. 1990. *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina. 1946-1976*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Landi, Oscar. 1987. Campo Cultural y democratización en Argentina. En *Políticas Culturales en América Latina*, editado por N. García Canclini, México DF.: Grijalbo.

Lange, Francisco Curt. 1997. Las bandas de música en el Brasil. *Revista Musical Chilena* 51: 27-36.

Lander, Erica. 2000. Una discusión teórico conceptual para la aproximación a las políticas culturales: el caso del tango. *Cuadernos de Antropología Social* 11: 193-210.

Ledesma, María y Siganevich, Paula. 2008. *Piquete de ojo: visualidades de la crisis: Argentina 2001-2003*. Buenos Aires: Nobuko.

Leydi, Roberto. 1979. Parliamo di bande. *Laboratorio musica*, anno I (1): 38-44.

Le Roy Ladurie, Emmanuel. 1994. *El carnaval de Romans. De la Candelaria al miércoles de ceniza. 1579-1580*. México: Instituto Mora.

Lamolle, Guillermo, y Lombardo, Edú "Pitufo". 1998. *Sin disfraz, la murga vista de adentro*. Montevideo: Ediciones del tump.

Lamolle, Guillermo. 2005. *Cual retazo de los suelos: anécdotas, invenciones y meditaciones sobre el Carnaval en general y la murga en particular*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the social: an introduction to actor-network theory*. Oxford: University Press.

López, Lucio. 1965 [1884]. *La gran aldea*. Buenos Aires: Kapelusz.

Low, Setha M. 2000. *On the Plaza: The Politics of Public Space and Culture*. Austin: University of Texas Press.

Ludmer, Josefina. 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.

Luna, Felix. 1975. *El 45: crónica de un año decisivo*. Buenos Aires: Sudamericana.

_____. 1984. *Perón y su tiempo. I: La Argentina era una fiesta, 1946-1949*. Buenos Aires: Sudamericana.

Macías, Flavia. 2008. 'Ciudadanos armados' y fuerzas militares en la construcción republicana decimonónica. Concurso Anual del Honorable Senado de la Nación, Legislador José Hernández.

Magazine, Roger. 2007. *Golden and Blue Like my Heart: Masculinity, Youth and Power among Soccer Fans in Mexico City*. Tucson: University of Arizona Press.

Mantecón, Ana Rosas. 1998. Presentación. *Alteridades* 8 (16): 3-9.

Marcus, George. 1995. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117.

Mariluz Urquijo, José María. 1987. *El Virreinato del Río de la Plata en la Época del Marqués de Avilés (1799-1801)*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Martí, Josep. 1996. *El folclorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.

_____. 1996. Música y Etnicidad: una introducción a la problemática. *TRANS - Revista Transcultural de Música* 2 (artículo 9). [consultado el 20 Marzo 2010]. Accesible su: <http://www.sibetrans.com/trans/a283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematika>.

_____. 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Deriva: Barcelona.

Martín Olalla, José Miguel. 2009. Aproximación al estudio de la charanga: historia, repertorio, funciones." *Etno-Folk* 14-15: 249-273.

Mastrini, Guillermo; Becerra, Martín. 2005. Estructura y dimensión de las industrias infocomunicacionales en América Latina. *Palabra Clave* 12. [consultato il 24 Ottobre 2010]. Accessibile su: <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=64901201>.

Matta, Roberto da. 1979. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Meucci, Renato. 1999. Organologia: definizione e contenuti di una recente disciplina. In *Rendo lieti in un tempo gli occhi el core. Il museo degli strumenti musicali del Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze*, a cura di Mirella Branca, Livorno: Sillabe, 1999, pp. 108-119. Disponibile online sul sito della SeM.

Míguez, Daniel, y Seman, Pablo. 2006. *Entre santos, cumbias y piquetes, las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.

Mintz, Jerome R. 1997. *Carnival song and society: gossip, sexuality, and creativity in Andalusia*. Oxford: Berg.

Miller, George. 1912. *The military band*. Londres: Novello and company.

Moelants, Dirk. 1997. A Framework for the Subsymbolic Description of Meter. In *Music, Gestalt, Computing: Studies in Cognitive and Systematic Musicology*, edited by M. Lemon, Berlin: Springer Verlag, pp. 263-76.

Montagu, Jeremy. 2002. *Timpani and Percussion*. New Haven: Yale University Press.

_____. 2003. *Why ethno-organology?* Paper presented on the congress of the Galpin Society, AMIS y CIMCIM, Edinburgh.

Morel, Hernán. 2009. El giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires. *Cuadernos de Antropología Social* 30: 155–172.

Moreno Fragnals, Manuel (ed.).1977. *Africa en América Latina*. México, D.F.:Siglo XXI Editores,

Moreno, Nahuel. 1975. *Método de interpretación de la Historia Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Pluma.

Moreno, Marcelo. 2003. Los piqueteros y las máscaras del miedo. *Clarín*, 05 de Noviembre. (consultato il 01 Giugno 2012). Accessibile su www.old.clarin.com/diario/2003/11/05/s-02710.htm.

Moutoukias, Zacarías. 1988. *Contrabando y control colonial en el siglo XVII. Buenos Aires, el Atlántico y el espacio peruano*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Mowitt, John. 2002. *Percussion: Drumming, Beating, Striking*. London: Duke University Press.

Muir, Edward. 1997. *Ritual in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Muriel Del Cueto, Carla. 2006. *Desde el barrio. Un estudio sobre acción cultural en dos barrios del Gran Buenos Aires*. Cuadernos del Claspo 3, Buenos Aires: Claspo.

Nelson, James. 2012. Por quién doblan las cacerolas: Bombo vs. cacerola. La nueva protesta social de la clase media tiene un claro componente antiperonista y no es sólo de ‘oligarcas’ y ‘golpistas’. *Revista Noticias*, Giugno 15. [consultato il 01/06/12]. Accessibile su: <http://www.perfil.com/politica/Por-quien-doblan-las-cacerolas-20120615-0034.html>.

Neto, Paulo de Carvalho. 1967. *El carnaval de Montevideo; folklore, historia, sociología*. Sevilla: Publicaciones del Seminario de Antropología Americana, Universidad de Sevilla.

Novati, Jorge (ed.). 1980. *Antología del tango rioplatense* (vol.1). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1980.

Ocoró Loango, Anny. "2010. Los negros y negras en Argentina: entre la barbarie, la exotización y el racismo de estado. *La manzana de la discordia* 5 (2): 45-63.

Oliver, Maria Rosa. 1981. *Mi fe en el hombre*. Buenos Aires: Editorial Carlo Lohlé.

Olivera-Williams, María Rosa. 1986. *La poesía gauchesca de Hidalgo a Hernández*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana.

Olivero, Sandra, y Irigoyen, Antonio. 2009. Notas para el análisis de los hogares del Buenos Aires colonial: el padrón de 1744. En *Historia social urbana. Espacios y flujos*, editado por E. Kingman Garcé, Quito: Colección 50 años FLACSO, pp. 57-87.

Ortiz Oderigo, Néstor. 1974. *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Plus Ultra.

_____. 1980. Las naciones africanas. *Todo es Historia* 162: 28-34.

_____. 1981. Orígenes etnoculturales de los negros argentinos. *Historia* 7: 100-113.

Otero, Gustavo Adolfo. 1958. *La vida social en el coloniaje*. La Paz: Editorial Juventud.

Otero, Hernán. 1997-1998. Estadística censal y construcción de la nación. El caso argentino, 1869-1914. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana 'Dr. Emilio Ravignani'* 16 y 17: 124-149.

Otero, Osvaldo. 2008. *Los espacios de la gente olvidada en una ciudad mestiza. Lugares de los africanos y afrodescendientes en el Buenos Aires del siglo XVIII*. IV Simpósio Internacional de Estudos sobre América Colonial, Universidade Federal de Minas Gerais,

Belo Horizonte, Brasil. Noviembre.

Oviedo, Jorge Nieves. 2009. Tradición versus mercado en la música del Caribe colombiano. En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, editado por M. Pardo Rojas, Bogotá: Universidad del Rosario.

País Andrade, Marcela Alejandra. 2008. La ciudad autónoma de Buenos Aires y sus políticas culturales: construyendo refugios culturales. El caso del Programa Cultural en Barrios. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 14: 5-21.

Panayotis, Panopoulos. 2003. Animal Bells as Symbols: Sound and Hearing in a Greek Island Village. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 9 (4): 639- 656.

Pedrell, Felipe. 1894 (?). *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Torres Oriol.

Pelinski, Ramón. 2000. *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.

Pérez, Ros. 1985. Els organistes valencians i els primers directors de les nostres bandes de música. *Música y Pueblo* 44: 19-21.

Perloff, Nancy. 1991. *Art and the Everyday: Popular Entertainment and the Circle of Erik Satie*. Oxford: Clarendon Press.

Petit Muñoz, Eugenio, Edmundo Narancio y José M. Traibel Nelcis. 1947. *La condición jurídica, social, económica y política de los negros durante el coloniaje en la Banda Oriental*. Montevideo: Publicaciones Oficiales de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales.

Picotti, Dina. 1998. *La presencia africana en nuestra identidad* Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Plácido, Antonio. 1966. *Carnaval: Evocación de Montevideo en la historia y la tradición*. Montevideo: Letras.

Plastino, Goffredo. 1992. Drumming in the night, rite and performance in Bajo Aragón. In *Naila Ceribagi Cand Grozdana Maroievi (eds) Glazba, folklor i kultura: svecani zbornik za Jerka Bezica* (Music, folklore, and culture: essays in honour of Jerko Bezid), Zagreb: Croatian Musicological Society, pp. 199-211.

Plesch, Melanie. 2002. *Bandas. Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Prat Ferrer, Juan José. 2006. Sobre el concepto de folklore. *Oppidum* 2: 229-248.

Polak, Rainer. 1997. Bewegung, Zeit und Pulsation; Theorie relevante Aspekte der Jenbe-musik in Bamako. *Jahrbuch für musikalische Volks-und Völkerkunde* 16: 59-70.

Progler, Joseph A. 1995. Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section. *Ethnomusicology* 39 (1): 21-54.

Phillips, Sandra, e Morello, Paolo. 2003. *Piergiorgio Branzi*. Roma: Istituto Superiore per la Storia della Fotografia.

Portugal Catacora, José. 1981. *Danzas y bailes del Altiplano*. Lima: Editorial Universo.

Pratesi, Ana. 2003. Identidades de la pobreza. Honestos, chorros y piqueteros en el Gran Resistencia. Resumen del proyecto Población pobre objeto de políticas sociales, n. 690 de la Secretaría General de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional del Nord Este.

Prieto, Adolfo. 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Prevot Schapira, Marie-France. 2002. Buenos Aires en los años '90: metropolización y desigualdades. *EURE* 2002, XXVIII (85). [consultado il 04 Ottobre 2010]. Accessibile su: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19608503>.

Puente Lozano, Paloma. 2008. Viajes por los paisajes urbanos posmodernos o de cómo ubicarse en el medio del caos. *Boletín de la A.G.E.* 51: 275-304.

Pujol, Sergio. 2005. *Rock y dictadura. Crónica de una generación. 1976-1983*. Buenos Aires: Emecé.

_____. 2013. *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

Raffaelli, Sergio. 1989. Quando il cinema era mobile. *La Ricerca Folklorica*, 18: 103-112.

Ratier, Hugo. 1971. *El cabecita negra*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina.

Regula Burckhart, Qureshi. 1989. The Indan Sarangi: Sound of affect, site of contest. *Yearbook for Traditional Music*, 29: 1-39

Rein, Raanan. 1998. *Peronismo, populismo y política. Argentina 1943-1953*. Buenos Aires: Ed. Belgrano.

_____. 1998b. "El primer deportista": the political use and abuse of sport in peronist Argentina. *The international journal of the history of Sport*, 15 (2): 54-76.

Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la música, de los géneros tribales a la globalización. Teorías de la simplicidad* (Volumen 1). Buenos Aires: Ed. SB.

_____. 2006. *Antropología de la música, de los géneros tribales a la globalización. Teorías de la complejidad*. (Volumen 2). Buenos Aires: Ed. SB.

Reid Andrews George. 1989. *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ed. La Flor.

Remotti, Francesco. 1996. *Contro l'identità*. Bari: Editori Laterza.

Ricci, Antonello, e Roberta Tucci. Strumenti musicali popolari in Calabria. csdim.unical.it.

[consultado il 22 Aprile 2006]. Accessibile su: http://www.csdim.unical.it/ospiti/strum_1/strume_i.htm.

Rice, Timothy. 1987. Toward a Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 31(3): 469-488.

_____. 2003. Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. *Ethnomusicology* 47: 151-179.

Rivadeneira, Tito, y Osvaldo Cattaneo. 2011. *Ángel Villoldo. Aportes e interrogantes sobre el origen del autor de El Choclo*. Buenos Aires: Editorial Dunken.

Requeno y Vives Vincenzo. 1807. *Il Tamburo stromento di prima necessità pel regolamento delle truppe, perfezionato da D. Vincenzo Requeno*. Roma: Dai torchi di L. Perego Salvioni.

Robles Mendoza, Román. 2000. *La banda de músicos: Las bellas artes musicales en el sur de Ancash*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Rodrigo, Torres. 1998. Organilleros y chinchineros de Valparaíso: Los juglares del puerto. *Revista Musical Chilena* 190: 120.

Rodríguez María Graciela. 1996. Pan, circo y algo más. En *Cuestión de pelotas. Fútbol, deporte, sociedad, cultura*, editado por P. Alabarces y M.G. Rodríguez, María Graciela. Buenos Aires: Atuel.

_____, 2002. Pueblo y público en el deporte. La interpelación estatal en el peronismo (1946-1955). Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, IDAES, UNSAM.

Rodríguez Molas, Ricardo. 1993, Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango. *Revista CICLOS*: 147-161.

Royo, Amelia. 2003. La experiencia del sujeto cultural en La Murga de Pedro Ogambide.

Verba hispánica 11: 49-54.

Romero, José Luis, y Luis A. Romero. 1983. *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Editorial Abril.

Romero, Luis Alberto. 2010 [1994]. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Romero, José Luis. 1946. *Las ideas políticas en Argentina*. México: Fondo de Cultura Económica.

Romero, Raúl. 1993. Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú. En *Música, danzas y máscaras en los Andes*, editado por A. M. Béjar, R. Romero, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 21-60.

Ronström, Owe. 1989. Making use of History: The Revival of the Bagpipe in Sweden in the 1980s. *Yearbook for Traditional Music* 21: 95-108.

Rosal, Miguel Ángel. 2005. Morenos y pardos propietarios de inmuebles y de esclavos en Buenos Aires, 1750-1830. En *Seminario Estudios sobre la cultura afro-rioplatense. Historia y presente* (II), editado por A. Betancurt, A. Borucki y A. Frega, Montevideo: Universidad de la República, pp. 28-44.

Rosselli, John. 1990. The Opera Business and the Italian Immigrant Community in Latin America 1820-1930: The Example of Buenos Aires. *Past & Present* 127: 155-182.

Rossi, Luis Alejandro. 1998. Borges, Bioy Casares y el peronismo. *Estudios Sociales* 14: 73-88.

Rossi Vicente. 1958. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Ed. Hachette.

Rotman, Mónica. 1999. El reconocimiento de la diversidad en la configuración del patrimonio cultural: cuando las artesanías peticionan legitimidad. En *Patrimonio cultural y museología. Significados y contenidos* editado por E. Fernández de Paz y J. Agudo Torrico, P Santiago de Compostela: FAAEE-AGA, pp. 151-160.

Rubione, Alfredo. 2009. Aportes para el deslinde de algunas categorías críticas de literatura Argentina. *Hologramatica*, 10 (5): 37-60, 2009. [consultato il 20 Aprile 2010]. Accessibile su: <http://www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=1077>.

Ruíz, Irma. 1985. Los instrumentos musicales de los indigenas del Chaco central. *Revista del Instituto de Investigaciones Folclóricas Carlos Vega* 6, 1985: 35-78.

Ruíz Monrabal, Vicente. 1993. *Historia de las Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana: les Bandes de Música i la seua Federació* (Tomo I). Valencia: Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana.

Ruiz Zamora, Augustin. 2001. Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. *Resonancias* 9: 55-86.

Rújula López, Pedro (coord.). 2002. *Entre tambores: el bajo Aragón durante la Semana Santa*. Zaragoza: Ruta del Tambor y Bombo.

Salerno, Daniel y Malvina, Silba. 2005. *Guitarras, pogo y banderas: el 'aguante' en el rock*. Comunicazione presentata nel VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-LA, Buenos Aires.

Sanz, Graciela. 2004. La presencia de los lenguajes artísticos en las manifestaciones populares. Material de la Escuela itinerante, educación artística, Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, Buenos Aires.

Sachs Curt. 1980 [1913]. *Storia degli strumenti musicali*. Mondadori, Milano, 1980.

Schávelzon, Daniel. 2002. *Arquitectura para la esclavitud en Buenos Aires: Una historia*

silenciada. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.

_____. 2002. *Buenos Aires negra, Arqueología histórica de una ciudad silenciada*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.

Schafer, Richard Murray. 1969. *The new soundscape*. Toronto. Clark & Cruickshank.

_____. 1977. *The tuning of the world*. New York: Alfred A. Knopf.

Schafer, William J., and Richard B. Allen. *Brass Bands and New Orleans Jazz*. Los Angeles: Baton Rouge.

Schvarzer Jorge. 1998. *Implantación de un modelo económico: la experiencia argentina entre 1975 y 2000*. Buenos Aires: Ed. AZ.

Schwarz, Boris. 1987. *French Instrumental Music Between the Revolutions (1789-1830)*. New York: Da Capo Press.

Scobie, James. 1974. *Buenos Aires, Plaza to Suburb, 1870-1910*. New York: Oxford University Press.

_____. 1977. *Buenos Aires del centro a los barrios 1870 – 1910*. Buenos Aires: Solar.

Sebreli, Juan Jose. 1998. *La era del fútbol*. Buenos Aires: Sudamericana. 1998.

Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge: University Press.

_____. 1987. Do we need to remodel ethnomusicology? *Ethnomusicology* 31 (3): 491-495.

Seigel, Micol. Cocoliche's Romp: Fun with Nationalism at Argentina's Carnival. *TDR* 44 (2): 56-83.

Seguí, Francisco. 1874. *Los últimos cuatro años de la dominación española en el antiguo virreinato del Río de la Plata desde 26 de junio de 1806 hasta 25 de mayo de 1810: memoria histórica familiar*. Buenos Aires: Imp. Americana.

Semán, Pablo y Vila, Pablo. 2008. La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las "tribus". *Trans - Revista transcultural de música* 12 (artículo 1). [consultado el 19 Marzo 2009]. Accesible su: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/85/la-musica-y-los-jovenes-de-los-sectores-populares>.

Senén González, Santiago. 1996. Perón y el deporte. *Todo es Historia* 345: 8-20.

Sewell, William H. 1996. Historical Events as Transformations of Structures: Inventing Revolution at the Bastille. *Theory and Society* 25 (6): 841- 881.

_____. 1997. Geertz, Cultural Systems, and History: From Synchrony to Transformation. *Representations* 59: 35-55.

Shafer, William. 1977. *Brass band and New Orleans Jazz*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Shopenauer, Arthur. 1989 [1818-1819]. *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Mondadori, Milano.

Silba, Malvina. 2012. Vidas Plebeyas: masculinidades, resistencias y aguante entre varones jóvenes pobres del Conurbano. *Papeles de Trabajo*, Año 6 (10): 160-176.

Silverstein, Shayna. 2010. Music and Dance. In *21st Century Anthropology: A Reference Handbook*, edited by H. James Birx, Thousand Oaks: SAGE Publications, pp. 782-91.

Simonett, Helena. 2001. *Banda: Mexican musical life across borders*. Middletown: Wesleyan University Press.

_____. 2004. *En Sinaloa nació: historia de la música de banda*. México: Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán.

Sinagawa Montoya, Herberto. 2004. *Música de viento*. Sinaloa: Dirección de Investigación y Fomento de la Cultura Regional Culiacán Rosales, Creativo 7.

Slobin, Mark. 1984. Klezmer music: An American ethnic genre. *Yearbook for Traditional Music* 16: 34-42.

Speaight, George. 1980. *A History of the Circus*. London, Tantivy.

Spini, Sandro, e Oreste Vaggi. 1986. *La Boca, notas por medio de imágenes de la inmigración italiana en Buenos Aires*. Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura.

Solomianski, Alejandro. 2003. *Identidades secretas: la negritud argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Somers, Margaret. 1995. What's Political or Cultural about Political Culture and the Public Sphere? Toward an Historical Sociology of Concept Formation. *Sociological Theory* 13 (2): 113-144.

Soncini, Alfredo Luís. 1997. *El barrio de Boedo. Su historia y actualidad. Con la reseña histórica del Club San Lorenzo de Almagro*. Buenos Aires: Fundación del Libertador.

Stoddart, Helen. 2000. *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Manchester: Manchester UP.

Stokes, Martin. 1994. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. In *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, edited by M. Stokes. Oxford: Berg, pp. 1-27.

Stone, Ruth M. 1985. In Search of Time in African Music. *Music Theory Spectrum* 7: 139-49.

_____. 1998. Time in African Performance. In *The Garland Encyclopedia of World Music*, (Vol. I). Africa, edited by R. M. Stone, New York: Garland Publishing, pp. 124-45.

Szwarczer, Carlos. 2007. Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires -Entrevista a la Lic. Leticia Maronese. *letras-uruguay.com*. [consultado el 22 Setiembre 2009]. Accesible su: http://www.letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/szwarczer/preservacion_del_patrimonio.htm.

Svampa, Maristella (ed.). 2000. *Desde abajo. La transformació de las identidades sociales*. Buenos Aires: Biblos-Universidad Nacional de General Sarmiento.

_____, y Sebastián Pereyra. 2003. *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Biblos.

Taylor, Charles. 1989. *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.

Taylor, Diana. 2003. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Tablero Vallas, Francisco Javier. 2006. Dislocación en la percepción del sonido como ruido: audición participante entre desplazados españoles en Japón y desplazados japoneses en España. En *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, editado por P. Ginés Aguilar, Granada: Editorial de la Universidad de Granada, pp. 851-882.

Todorov, Tzvetan. 2007. *La Conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI.

Thompson, Edward Palmer. 1992. Rough Music Reconsidered. *Folklore* 103 (1): 3-26.

Thomson, Philip. 1972. *The grotesque*. London: Methuen.

Torre, Juan Carlos. 1989. Interpretando (una vez más) los orígenes del peronismo. *Desarrollo*

Económico, 28 (112): 525-548.

_____. 1990. *La vieja guardia sindical y Perón: sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Torres Alvarado, Rodrigo (ed.). 1999. *Música popular en América Latina*. Santiago de Chile: International Association for the Study of Popular Music (Rama Latinoamericana).

Turino, Thomas. 1989. The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power, and Style. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 9 (2): 127-150.

_____. 1989. The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru." *Ethnomusicology* 33 (1): 1-30.

_____. 1990. Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography. *Ethnomusicology* 34 (3): 399-412.

_____. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Turner, Victor. 1974. *Dramas, fields and metaphors*. Ithaca: Cornell University Press.

_____. 1988a. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus..

_____. 1988b. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Valencia Salgado, Guillermo. 1987. *Cordoba: su gente y su folclor*. Montería, Ealon.

Valenti Ferro, Enzo. 1992. *100 Años de música en Buenos Aires, de 1890 a nuestros días*. Buenos Aires: Gaglianone.

Varela, Francisco, Evan Thompson, and Eleonor Rosch. 1991. *The Embodied Mind. Cognitive*

Science and Human Experience. London: MIT Press.

Vásquez Melina, Vommaro, Pablo. 2009. Sentidos y prácticas de la política entre la juventud organizada de los barrios populares en la Argentina reciente. *Cuaderno del Cendes*, año 26 (70): 47-68.

Vega, Carlos. 1932a. La influencia de la música africana en el cancionero argentino. *La Prensa*, 14 de agosto, Buenos Aires.

_____. 1932b. Cantos y bailes africanos en el Plata. *La Prensa*, 16 de octubre, Buenos Aires.

_____. 1936a. Candombes coloniales. *La Prensa*, 30 de agosto. Buenos Aires.

_____. 1936b. Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo. *Cursos y Conferencias* 7, Buenos Aires, pp. 765-779.

_____. 1936c. *Danzas y canciones argentinas. Teoría e investigaciones, con un ensayo sobre el tango*. Buenos Aires: Ricordi.

_____. *Las danzas populares argentinas*. 1952. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Dirección de Cultura, Instituto de Musicología.

_____. 1956. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi.

_____. 1960-61. *Danzas argentinas* (Primera-segunda serie). Buenos Aires: Carau.

_____. 1962. *Danzas argentinas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura.

_____. 1981. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, Instituto de Musicología "Carlos Vega".

Vendramini, José Eduardo. 2001. A commedia dell'arte e sua reoperacionalização. *Trans/Form* 24 (1): 57-8.

Vidart, Daniel. 2001. *El espíritu del carnaval*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Videla, Santiago. 2005. *Fragmentos de visualidad pre-fonográfica de lo musical*. Comunicación en las III Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales.

Vila, Pablo. 1985. Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En *Los movimientos sociales I*, editado por E. Jelin, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 83–156.

_____. 1989. Argentina's *Rock Nacional*: The Struggle for Meaning. *Latin American Music Review* 10 (1): 1-28.

_____. 1996. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS, Revista Transcultural de Música* 2 (artículo 14). [consultado el 12 Noviembre 2008] Accesible su: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

_____. 2012. *Youth Identities and Argentine Popular Music. Beyond Tango*. New York: Palgrave MacMillan.

_____. 2011. *Troubling Gender: Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene*. Philadelphia: Temple University Press.

Visacovsky, Sergio, y Guber, Rosana. 2002. *Historia y Estilos de trabajo de campo en Argentina*. Buenos Aires: Ed. Antropofagia.

Williams, Raymond. 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.

White, Michael. 2001. The New Orleans Brass Band: a cultural tradition. In *The triumph of the soul: cultural and psychological aspect of African American Music*, edited by A. Jones and F. Jones, Westport: Praeger, pp. 69-96.

Whiteoak John. 1999. The development of Australian circus music. *Australasian Drama Studies* 35: 59-72.

Whitwell, David. 1982. *The History and Literature of the Wind Band and Wind Ensemble* (vol. 3). Northridge: Ed. WINDS, Northridge.

Washburne, Christopher. 1998. "Play it Con Filin?" The Swing and Expression of Salsa. *Latin American Music Review* 19 (2): 160-85.

Wortman, Ana. 1996. Repensando las políticas culturales de la transición. *Revista Sociedad* 9: 63-85.

Zabala, Romulo; Gandía, Enrique. 1980. *Historia de la Ciudad de Buenos Aires* (2 tomos). Buenos Aires: Municipalidad de Buenos Aires.

Zagorski-Thomas, Simon. 2007. The Study of Groove. *Ethnomusicology Forum* 16 (2): 327-335.

Zemon Davis, Natalie. 1971. The Reasons of Misrule: Youth Groups and Charivaris in Sixteenth-Century France. *Past and Present* 50: 41-75.

FILMOGRAFIA

Lavigne, Danilo (prod. y dir.). 2011. *Carnaval Porteño*. Buenos Aires: Independiente, DVD.

Horman, Paula, y Dañel Vidal (prod. y dir.). *Rojo Blanco y Carmin, la murga según Pasión Quemera*. Buenos Aires: El Paisaje, DVD.

Marangoni, Gustavo (prod. y dir.). 1998. *Nariz, un murguero*. Buenos Aires: Independiente, VHS.

Moujan, Enrico (prod. y dir.). 2002. *Murgas y murgueros*, Buenos Aires: Independiente, DVD.



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y
CORPORAL**

DOCTORADO: MUSICOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

Mención Internacional

IL BOMBO CON PLATILLO PORTEÑO.

SUONI, SPAZI E IDENTITÀ MUSICALE DI UNO STRUMENTO URBANO

EL BOMBO CON PLATILLO PORTEÑO.

**SONIDOS, ESPACIOS E IDENTIDAD MUSICAL DE UN INSTRUMENTO
URBANO**

Presentada por Salvatore Rossano
para optar al grado de doctor por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Prof. Enrique Cámara de Landa

RESUMEN

EL BOMBO CON PLATILLO PORTEÑO.

SONIDOS, ESPACIOS E IDENTIDAD MUSICAL DE UN INSTRUMENTO URBANO

El *bombo con platillo* del carnaval porteño ha sido protagonista en el tiempo de determinadas dinámicas sociales e identitarias de la ciudad de Buenos Aires. Su participación en la conformación de memorias compartidas en la metrópolis argentina se remonta a las primeras décadas del siglo pasado, cuando el instrumento se afirma entre los conjuntos de carnaval de matriz hispana llamados murga. Cercano al *bombo y platillo* del sur de España y a los instrumentos dobles utilizados en los circos y en las bandas de música, el instrumento americano seguirá un recorrido único, conservando, de alguna manera, algunas características de la pareja instrumental bombo/platos. Aun considerando los procesos de cambio históricos y socio económicos de la Argentina, el *bombo de murga* parece conservar todavía hoy lo grotesco del circo, la función de sonido de llamada típico de los anuncios publicitarios callejeros de principios del 1900 y la marcialidad de las bandas de música.

Desde hace 30 años ha obtenido una gran visibilidad. Interpretado en las nuevas murgas, acompaña su danza y su proceso de difusión masiva. Éstas se vuelven omnipresentes en varios espacios de agregación, convirtiéndose en colectivos organizados de modo heterogéneo, que son, a menudo, de grandes dimensiones. Bajo el lema “todo el año es carnaval”, en efecto, se convierten en la expresión máxima de la fiesta y también en centros de socialización artística popular constantemente activos en el territorio. El carnaval, entonces, perdiendo en parte su referencia temporal, representa hoy un verdadero “estilo de vida” para los murgueros. Los *ensambles* de percusión se amplían, los músicos y los bailarines practican durante todo el año. El bombo asume rápidamente importancia en el espacio sonoro urbano, tomando un papel central en particulares ritos urbanos, tocado no sólo por las murgas, sino también en las canchas de fútbol y las marchas de plaza. Es el que ordena el espacio y el movimiento de los cuerpos en el *campo* ya expandido del carnaval. Convirtiéndose en un elemento indispensable en la articulación de *performances* culturales contemporáneas, parece poner orden en el caos semiótico y político de la ciudad.

Estado de la cuestión

En un primer bosquejo realizado durante la redacción de mi trabajo de tesis de licenciatura (Rossano 2004), no hallé, hasta aquella fecha, ningún estudio que analizara directamente mi objeto de estudio. Lo que se sigue constatando después de varios años entre mi trabajo previo y el actual es que nada más se ha producido respecto al tema a parte de un trabajo de tesis de licenciatura inédito presentado en el año 2004 en la Universidad de Roma (Tarducci 2004); la escasa información escrita se encuentra en fuentes indirectas, las cuales tratan este instrumento muy superficialmente. Hay que señalar que la investigación de Tarducci fue llevada a cabo paralelamente a la mía, en la misma estancia de campo del año 2001-02. Los resultados obtenidos fueron fruto de un común planteamiento, lo que hace que los dos trabajos se complementen. Tarducci, se centró, entre otras cosas, en varios aspectos de la estética, la producción musical, el funcionamiento de la batería rítmica y de las *performances* de algunos grupos de murga de la ciudad de Buenos Aires. Yo, en cambio, propuse un análisis de los aspectos musicales y de las prácticas ligadas al instrumento base de estas agrupaciones.

Para tratar de dar una explicación a esta ausencia en el medio académico pasaré brevemente a reseñar los textos organológicos producidos en el país, sin adentrarme excesivamente en una revisión crítica.

El primer texto que ofrece un panorama sobre los instrumentos musicales en Argentina se remonta al año 1946, fecha en la cual el distinguido musicólogo Carlos Vega publica *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. En este estudio describe y cataloga casi todos los instrumentos presentes en el país, incluyendo los autóctonos y aquellos traídos por los inmigrantes europeos, dirigiendo el foco de su investigación principalmente al ámbito rural. Vega aquí remarca que el Folklore es la ciencia que estudia las “creaciones o inventos del hombre; y el hecho que constituye su fundamento (...) es la capacidad de referencia al pasado insita en la presencia, en la vigencia, de inventos antiguos *sobrevivientes*” (Vega 1946: 254, la cursiva es mía). Delimita entonces en la producción cultural dos niveles de importancia decrecientes: el de las *vivencias* superiores y el de las *supervivencias* inferiores. Por encima se sitúa el centro promotor (el moderno, la “grandes ciudades directoras”, las “clases” superiores) y por debajo el nivel de las *supervivencias* (el terreno folklórico y el etnográfico). La etnografía

estudiaría así un estadio ‘inferior’ de la producción humana, un territorio en el cual “todos los inventos o instituciones son supervivencias, es decir, bienes extraños a los de los grandes centros directores” (idem: 255). Es por eso que se centra en los instrumentos pertenecientes a un contexto criollo (ya en desuso en las clases altas) , y aborígenes, es decir utilizados por los “primitivos”, principalmente autóctonos y sin ninguna relación con los niveles superiores; deja así de lado otras tipologías de instrumentos al no ser de interés de estudio ni del Folklore que de la etnografía. Si bien su teoría lograba poner un orden entre las varias expresiones culturales de un país (y de un continente) que ha sufrido procesos de colonización y mestizaje en el curso de su historia, no podría hoy ser utilizada ya que deja de tener sentido, como sugiere Cámara, “tras una creciente y sostenida intensificación de los procesos de urbanización, difusión capilar de los *mass media* y migraciones internas” (Cámara 2004: 66). En varias ocasiones Vega se opone al estudio de la música urbana por parte del Folklore y de la Etnomusicología, no concibiendo la existencia de un Folklore que pueda ser urbano y relegando a los etnomusicólogos al estudio del patrimonio musical etnográfico.

De hecho no menciona los tambores utilizados por la comunidad afro-argentina¹ en Buenos Aires, como tampoco a varios idiófonos e instrumentos festivos y efímeros en uso entre la población emigrante, sobre todo en el ámbito de los carnavales² urbanos. Así mismo, no se encuentra ninguna referencia sobre el bombo con platillo en aquel entonces utilizado habitualmente en diversos contextos ciudadanos. Sin embargo sí aparece en su catálogo el bombo (sin platos) utilizado en el norte argentino, considerado como un instrumento folklórico de origen europeo.

Recién en el 1993 aparecen dos publicaciones de interés organológico en las cuales tampoco hacen referencia al bombo con platillo: el *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos* de Rubén Pérez Bugallo (1993), editado por el Instituto Nacional de Musicología, e *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina. Síntesis de datos obtenidos en*

¹ Se documenta actividad no solo musical de la comunidad afro descendiente en Buenos Aires por lo menos desde el XIX (una extensa bibliografía sobre el tema se encuentra, entre otros, en Andrews 1989). Hasta aproximadamente el 1978 se realizaban bailes en el Shimmy Club, una entidad fundada en 1882 por un afro-porteño llamado Alfredo Núñez, que, si bien eran públicos, estaban fuertemente orientados a los integrantes de la comunidad. Notoria es la negación de Vega al aporte de elementos musicales y coreográficos al patrimonio musical argentino por parte de los negros (ver Vega 1932a y b, 1936a y b), los cuales sólo habrían vitalizado “el ambiente americano con imponderable inyección de temperamento, de aptitudes, de maneras de hacer”(Vega 1944:336). Una revisión de Vega se encuentra, entre otros, en Cirio 2003a y b y Frigério 1993.

² En el Archivo Vaggi de Buenos Aires algunos de estos instrumentos son conservados y han sido expuestos varias veces durante los años '80. Existe también una publicación donde se presenta un catálogo del material recopilado por este peculiar etnógrafo, hijo de italianos, que durante años coleccionó objetos de la cultura material de los inmigrados italianos del barrio de la Boca (Spini, Vaggi 1986).

investigaciones de campo (1931-1992) (Ruiz 1993)³.

Cabe destacar que la investigación etnomusicológica en las dos orillas del Río de la Plata ha volcado principalmente su interés en el análisis de las músicas ‘folklóricas’. Un Folklore que, como sugiere Fornaro ...

se considera emblemático, citado (...) en el discurso oficial como una especie de símbolo patrio (...). Estas elaboraciones en torno a «lo folklórico» llevaron a postular como esencia de la música tradicional las manifestaciones musicales y coreográficas pertenecientes o atribuidas al ámbito campesino: el pericón como danza nacional, la milonga, la payada (canto en desafío) como expresiones líricas. El mismo tipo de elaboración se dio en torno a los instrumentos musicales: es el caso de la guitarra, citado reiteradamente como el instrumento símbolo de lo gauchesco (...). Instrumentos muy utilizados en el ámbito popular urbano pero también a nivel tradicional, son negados como pertenecientes a una organología “folklórica”. Es el caso del bandoneón, la armónica, la «batería» de la murga, los instrumentos utilizados en los cultos de origen afro brasileño (Fornaro 2002: 2).

Esta postura, como ya hemos visto en Vega, deriva de la división de campo de estudio que solía concebirse en la América Hispánica, por lo menos hasta los años setenta del pasado siglo, entre la etnografía y el Folklore. Se consideraba la etnografía como el estudio del patrimonio cultural (espiritual, social y material) de las sociedades indígenas y la folklorística, al contrario, debía ocuparse de la población criolla, “especialmente la de los campos y de los pueblos que viven a espaldas del cosmopolitismo actual” (Prat 2006: 232; cita en el texto⁴).

Por otro lado la actual tendencia en los estudios argentinos se aproxima, desde diversos enfoques teóricos, a cuestiones ligadas al ámbito urbano y al rescate de fenómenos olvidados o menospreciados por la producción académica previa. Monografías acerca de las manifestaciones

³ Si ya los instrumentos utilizados principalmente por las comparsas de inmigrantes habían caído en desuso, por el contrario el bombo con platillo durante el siglo pasado fue adquiriendo más visibilidad en diferentes espacios públicos de las ciudades de Argentina. Hay que remarcar también que ya en 1991 investigaciones de Enrique Cámara habían comprobado la presencia de instrumentos y repertorios de influencia africana en la provincia de Corrientes, en el noreste argentino (Cámara 1991). Sólo Bugallo (1993) incluye entre los instrumentos de la comunidad criolla el bombo San Baltasar, bombo tubular utilizado en la ciudades de Corrientes y Empedrado (provincia de Corrientes) durante la celebración de San Baltasar, el 6 de enero.

⁴ Aretz, 1972.

musicales urbanas⁵ y afro-argentinas⁶, por ejemplo, aparecen cada vez más frecuentemente en ensayos de divulgación, congresos, publicaciones académicas, tesis doctorales y de licenciatura. Dado que mi objeto de interés es un instrumento meramente urbano, he acudido a algunas de estas fuentes y a otras que de manera indirecta hacen referencia al mismo o a su contexto. Entre ellas se encuentran estudios históricos, musicológicos, sociológicos y antropológicos de temas relativos a la murga, el carnaval, la ciudad, la inmigración, los afro-descendientes, el tango, la política, el peronismo o el fútbol.

El bombo es un elemento indispensable para el imaginario y la poética de las murgas argentinas. No sólo acompaña y da una estructura al baile y al canto murguero, sino que es además un elemento infaltable para la existencia (permanencia y reproducción) de estas agrupaciones⁷. Es por eso que los estudios que analizan la murga indudablemente han sido una referencia fundamental y de gran beneficio para el desarrollo de este trabajo.

Una contribución substancial desde una perspectiva antropológica ha sido proporcionada por Alicia Martín (1996, 1997, 1997a, 1999, 2000, 2001, 2001a, 2008, 2009), doctora y profesora de antropología en la Universidad de Buenos Aires, quien ha sido pionera en el análisis de los conjuntos barriales de murga porteña. En estos estudios se han considerado someramente los aspectos musicales de los grupos de carnaval, ahondando en cambio en la descripción y examen de varios aspectos de su ‘cultural performance’⁸(Martín 2008), abordando también temas como la historia del carnaval porteño, el estudio de las dinámicas y de la estructuración de estos grupos. Su actividad académica como docente ha estimulado investigaciones antropológicas relacionadas con varios aspectos de la murga. (ver entre otros Martín 2001, Notaristefano 2001, Canale 2006, Morel 2005a). Se ha analizado por ejemplo, la murga en cuanto elemento de la producción cultural de la ciudad de Buenos Aires (Canale 2006) así como los efectos que han

⁵ Me refiero a investigaciones en el marco teórico de la *popular music* o de la antropología de la música sobre fenómenos como la ‘cumbia villera’ (Vila-Semán 2008; Cragolini 2006 entre otros), el ‘rock nacional’ (Citro 2000; Pujól 2005; Vila 1985 y 1989) músicos y generos rioplatenses en la ciudad de Buenos Aires (Domínguez 2008, 2009, 2013), el tango (Pelinski 1995 y 2000).

⁶ El etnomusicólogo Norberto Paolo Cirio ha profundizado ampliamente en varias publicaciones el aporte de la música de origen africano al patrimonio musical argentino y su practica actual sea en la ciudad de Buenos Aires que en los cultos en honor de San Baltazar en el litoral mesopotámico (Cirio 2000, 2002, 2003, 2007a, 2007b).

⁷ Entre los murgueros es muy difundido el lema: “no hay murga sin bombo”. Mientras esto es comúnmente aceptado no lo es el contrario: pueden existir bombos fuera de los espacios de las murgas aunque casi siempre se creará una relación indirecta con las estéticas del carnaval.

⁸ Siguiendo el marco teórico de antropólogos como M. Singer o R. Bauman.

derivado de su patrimonialización⁹ (Canale y Morel 2005), tema en el cual Morel sigue investigando (Morel 2005a, 2008).

La declaración de la murga como patrimonio cultural ciudadano¹⁰, además de haber afectado en diferentes formas el desarrollo del festejo del Carnaval, en los últimos años ha producido un interesante debate sobre su potencial artístico y turístico en el marco de la programación cultural porteña. Esto ha impulsando también una serie de actividades¹¹ (tanto independientes como patrocinadas por el gobierno de la ciudad) estimulando una literatura que aborda diversos temas relacionados a la fiesta, la historia e la identidad de las murgas (Martín 2001a; Morel 2003; Yomaiel y Maronese 2008; VV. AA. 2007).

Por su parte la socióloga María Rosa Valle afirma que “la murga porteña [es] un género artístico complejo, que aúna una variada gama de formas expresivas que se integran para constituir una totalidad que solo puede fraccionarse con finalidad analítica” (Valle 2009: 16) y con esta premisa indaga las representaciones sociales que los actores (enunciadores) tienen sobre el carnaval en la combinatoria de ciertos rasgos enunciativos y metafóricos de las canciones de despedida de las murgas.

En su tesis doctoral María Eugenia Domínguez (2009) analiza la murga como genero musical, considerándola entre uno de los géneros ‘rioplatense’¹², utilizado cada vez más frecuentemente como recurso por los actuales compositores de música popular urbana tanto en Montevideo como en Buenos Aires.

Los interpretes de bombo con platillo suelen aprender y transmitir su saber y técnicas de ejecución de forma oral; sólo recientemente se están abriendo nuevas formas de aprendizaje, como, entre otros, la consultación de métodos escritos. De hecho en 2003 Zelmar Garín, polifacético músico porteño, publica un trabajo que representa el primer tentativo de transcribir

⁹ Ordenanza n° 52.039 de la Ciudad de Buenos Aires. Esta ordenanza declara patrimonio cultural sólo las actividades de las agrupaciones de carnaval de Buenos Aires, dejando afuera las que son activas fuera de los confines de la capital (ver cap. 2).

¹⁰ Como ha pasado, por ejemplo, con el tango.

¹¹ Me refiero, en el específico, a siempre más frecuentes jornadas y congresos que discuten sobre el carnaval y las murgas. Estos encuentros son estimulados por diferentes actores del heterogéneo movimiento murguero que a menudo discuten sobre su identidad artística y política. Asimismo pueden ser organizados por organismos estatales o universitarios.

¹² Domínguez analiza el nacimiento y los discursos alrededor de tres géneros considerados ‘rioplatenses’ en las capitales de Argentina y Uruguay: murga, tango y candombe.

los ritmos de murga¹³ y crear un método didáctico dirigidos a percusionistas e interesados al género. El autor crea una simbología para los diferentes golpes de bombo y platillo y transcribe algunos de los ritmos característicos de algunas murgas de la ciudad de Buenos Aires, tanto de bombo con platillo como de redoblante y pito, con la ayuda de el más reconocido joven interprete de bombo con platillo, Alejandro Caraballo. Aporta también algunos nuevos ritmos de fusión y de creación propia. La publicación, una auto producción que incluía un CD, no tuvo amplia difusión fuera del ‘entorno murguero’¹⁴. En cambio, posee el merito de haber fijado categorías¹⁵ y patrones rítmicos, algunos de los cuales son hoy los más utilizados por las nuevas murgas de la capital. Sucesivamente los percusionistas Ariel Poggi y Juan Brusse editan otro método de bombo con platillo, transcribiendo algunos ritmos tradicionales pero intentando dar una serie de ejercicios para independizar las dos manos del interprete. Este método es indicativo del interés de los nuevos bombistas por desarrollar nuevas técnicas y ser capaces de utilizarlo en diversos géneros musicales.

Por su parte el músico y estudioso Coco Romero¹⁶ publica en 2006 un libro en donde reconstruye, en estilo anecdótico y divulgativo, la historia de las agrupaciones del carnaval porteño. Aquí vuelca mucha de la información recopilada en su larga trayectoria de estudio del carnaval, tanto en Argentina como en otros países¹⁷.

Un punto de vista *emic* es ofrecido por Luciana Vainer, una de las primeras integrantes de ‘Los Quitapenas’¹⁸, quien describe tres décadas de carnaval a través de su propia experiencia y la de

¹³ Previamente el percusionista Omar Belmonte publicaba un método de ‘Murga y comparsa’. Esta publicación no transcribe ritmos de murga porteña ni de bombo con platillo, si no algún ritmo interpretado por las comparsas del conurbano bonaerense, adaptaciones de candombes uruguayos y ritmos de creación del autor (al estilo de las ‘*escolas do samba*’ de Brasil), donde se incluyen instrumentos ajenos a la tradición musical bonaerense, como la timba y los zurdos brasileños.

¹⁴ En una conversación con Victor de Rossi, murguero, educador y editor de esta publicación, me confirmó que este método fue pensado también para ser utilizado por gente interesada en la murga en las provincias de Argentina, las cuales muchas veces no podían acceder al aprendizaje oral.

¹⁵ El autor denomina los ritmos según su barrio o murga de procedencia y define cuales son los ritmos básicos a los cuales los interpretes (según su barrio y murga) añaden sus variaciones (crf. cap. 5).

¹⁶ Coco Romero se destaca para haber dado una gran contribución al renacimiento del genero murga en la ciudad de Buenos Aires a través de sus talleres en el centro Ricardo Rojas. De este tema se discutirá en el cap. 2. Para una profundización sobre tema de los talleres de murga en los centros culturales ver entre otros Canale 2006, Vainer 2005.

¹⁷ El mismo autor dirige desde el febrero 1995 *El Corsito*, una publicación mensual gratuita de investigación sobre el carnaval, producida por el centro Cultural Ricardo Rojas, donde se hallan contribuciones a este tema de diversa índole.

¹⁸ Esta fue la primera murga ‘sin barrio’ de Buenos Aires, surgida después del primer taller de murga impartido por Coco Romero en el Centro Cultural Rojas en 1994.

otros protagonistas del resurgimiento del movimiento de murga en Buenos Aires (Vainer 2005). A través de entrevistas y observaciones propias, la autora relata sobre la música, el baile, la simbología y la estética del carnaval porteño. Sobre los talleres de murga el mismo Romero publicará en 2011.

Observando los trabajos referidos al carnaval porteño, notaremos que la mayoría no presenta un tratamiento específico del tema, sino son estudios subsidiarios a la comprensión de procesos más amplios. Entre estos se halla, por ejemplo, la gestación de la nacionalidad argentina (Lacasa 1993, Seigel 2000, Salvi 2011a e 2011b); la progresiva espectacularización del carnaval de Buenos Aires y sus consecuencias sociales (Robert 1993); la conformación de una sociedad multclasista y multiétnica en la segunda mitad del siglo XIX (Chamosa 2003); la formación de la ciudad moderna (Anderson 2008); la afirmación de la ópera (De Lucía 2003, Cetrangolo 2010). En estos estudios, el carnaval es visto como un acontecimiento social que refleja circunstancias que lo trascienden. Hay que destacar, además, que la cronología que los guía responde a eventos ajenos al desarrollo de los festejos, tales como cambios en el régimen de gobierno o vaivenes económicos.

La intención de Enrique Horacio Puccia (1974) en *Breve historia del carnaval porteño*, en cambio, es realizar un estudio específico sobre el carnaval porteño. Aunque el autor ofrece una gran cantidad de documentación, la investigación realizada no resulta más que una descripción de los acontecimientos, dada la ausencia de un marco teórico conceptual.

MacLeary (2010), por otro lado, se centra en el análisis de los desarrollos de los carnavales de Montevideo y Buenos Aires entre 1900 y 1920, tratando de explicar las motivaciones históricas y sociales que han permitido por un lado el florecer del carnaval uruguayo y por otro la decadencia del argentino. Si bien representa un interesantísimo y muy raro intento comparativo, su artículo sugiere al lector una total desaparición de los festejos del carnaval porteño, no mencionando el resurgimiento de las murgas de los últimos 30 años. También Sandra Cazón (1992) presenta una descripción de los carnavales porteños del mismo momento histórico, haciendo igualmente hincapié sobre la sucesiva desaparición de la fiesta urbana. El estudio de Tyelman (2003) profundiza justamente esta tensión entre la continuidad y la desaparición de los festejos de la ciudad.

La lic. Guimarey ha propuesto un análisis del carnaval rioplatense a través de las herramientas de la semiótica de la *performance* teatral (Guimarey 2007, 2008), considerando a este ritual como una práctica social espectacular y pensando la murga como una actividad teatral urbana.

Otro estudio para tener en cuenta es el de Romeo César (César 2005). En él, el autor sugiere que el espacio del festejo colectivo y popular del carnaval es un ámbito simbólico de resistencia al ingreso de las ideas de la modernidad europea en el marco de la gestación de la nación argentina. Aquí también el abordaje de la fiesta resulta subsidiario de procesos más abarcadores. Los autores citados dejan de lado cuestiones que identifican, sin duda, al carnaval: el carácter vivencial y efímero de esta práctica social festiva, la pluralidad de códigos discursivos que supone su concreción (disfraces, maquillajes, iluminación, música y sonidos, escenografías, etc.) y la dimensión espacial del ámbito urbano como escenario de *performance* cargadas de significaciones intrínsecas.

Los estudios del carnaval argentino han dado aportes valiosos en esta investigación, así como lo ha proporcionado la bibliografía sobre el carnaval del vecino Uruguay. Sobre éste, entre otros, han tratado musicólogos como Fornaro (2002, 2007), Aharonián (2007), Goldman (1999), antropólogos e interpretes como Lamolle y Lombardo (1998) o Vidart (2001), historiadores como Carvalho Neto (1967), Placido (1966), Capagorry (1984), Alfaro (1998), Remedi (2004), Enríquez y Vidal (2004).

Al mismo tiempo he considerado la bibliografía relacionada a los afrodescendientes, su participación en el carnaval de las dos orillas y en la estructuración identitaria de la sociedad argentina. Estos temas han sido profundizado extensivamente por varios autores, sobre todo en los últimos años, evidenciando el gran interés académico por temas poco estudiados en el pasado¹⁹.

Para reforzar un marco histórico y teórico general he considerado oportuno tener en cuenta sea los estudios sobre el carnaval (Bajtin 1965), como aquellos sobre la fiesta en España (Deleito y Piñuela 1954, González Reboredo 1987, Alemán 1996, Mintz 1997, Caro Baroja 2006) o Hispano America (Crespo 2006, Da Matta 1979, Gálvez y Cabrera 2000, Cámara de Landa 2006, González Pérez 2011)

Es interesante además no perder de vista que a causa del nacimiento de un movimiento de murga porteña surgido en Italia en el año 2001, se han producido hasta ahora varias tesis de licenciatura. Éstas se refieren a un análisis de la música de los grupos de carnaval porteño (Tarducci 2004, Rossano 2004), la estructuración de una murga de un barrio marginal de Buenos Aires (Di Cesare 2004), el paralelo entre las murgas argentina e italiana (Merola 2007, D'Ubaldi 2011). Aunque

¹⁹ Dado el número extenso de referencias remando a la bibliografía.

merezcan de un estudio a parte, estos trabajos han sido considerados aquí de forma marginal, así como los que han tratado sobre la migración de esta tradición y su significado en el resto de Europa (Vanderwaeren 2014).

CONCLUSIONES FINALES

Esta investigación ha confirmado la hipótesis central de que, con el correr del tiempo, el bombo con platillo ha sido un protagonista en la dinámica del proceso de las relaciones sociales e identitarias en la ciudad de Buenos Aires. Por lo tanto, se ha evidenciado su participación activa en la conformación de memorias compartidas a través de su incidencia en el paisaje sonoro urbano y en las conductas vinculadas a la socialización musical y corporal en el campo del carnaval.

El arco temporal de la investigación (2001-2015) y la inmersión cultural han dado indicaciones fundamentales tanto en los procesos de cambio del instrumento (morfología, decoración, interpretación, función...), como en su renovada significación y lugar central en los distintos procesos vinculados a la detentación del poder (Foucault 1991), las performances sociales, los rituales urbanos.

He resumido en cinco puntos las principales conclusiones de este trabajo, relacionándolas con los capítulos presentados.

1.

En la práctica musical europea, el uso combinado de bombo y platillos se remonta al período en que las bandas y orquestas sinfónicas comenzaron a interpretar la denominada “música turca”. La combinación de los dos instrumentos fue utilizada por autores como Mozart, Haydn, Beethoven y tuvo una difusión tal que, a principios de 1800, autores como Berlioz o Spontini sintieron la necesidad de regular su uso desmesurado y de denigrar su ejecución combinada.

Sin embargo, era habitual el uso de esa pareja de instrumentos en las bandas militares y civiles del siglo XIX, los circos y los saltimbanquis. Éstas llevaron a todos lados la música popular del momento, difundiendo el bombo y los platillos (en general tocados por un solo intérprete) tanto en las áreas rurales como urbanas. Su sonido marcó de manera constante el paisaje sonoro de las fiestas en la plaza, los desfiles militares y los carnavales de la Europa del sur durante un largo

período de tiempo, en algunos casos hasta el presente.

La asociación del bombo y los platillos ejecutados por una sola persona con el mundo de los ambulantes ha sido ampliamente documentada, tanto en el continente europeo como en el americano. Hay gran cantidad de grabados, pinturas, objetos de la vida cotidiana, juguetes, instrumentos mecánicos, fotografías que representan intérpretes de un instrumento doble, en varios lugares del mundo, hasta las primeras décadas del siglo XX. Las pequeñas compañías de músicos ambulantes, las bandas familiares, y los circos viajaban de forma continua, convirtiéndose en muchos de los momentos de entretenimiento de la sociedad de 1800. Gracias a ellos el instrumento doble entró a formar parte de la memoria sonora y el imaginario colectivo de gran parte del mundo occidental de la época.

El espectáculo circense mantuvo un diálogo constante con el carnaval, intercambiando con éste estéticas, personajes, teatralidad, instrumentos. En particular en Argentina, el bombo y platillos antes y el bombo con platillos después, instrumentos pertenecientes a ambos ámbitos, han adquirido con el tiempo una serie de elementos simbólicos del circo que aún perduran.

El instrumento doble se instaló en la Buenos Aires del siglo XIX en contextos similares a los europeos: bandas militares y civiles, calles, circos permanentes y móviles, fiestas. La inmigración española en particular, y la europea en general, lo incluyó en las prácticas vinculadas al carnaval, sobre todo entre las comparsas y murgas de fines del '800 y principios del '900. Estos grupos tenían características formales y estéticas prácticamente iguales a las de los grupos con dichas denominaciones en España y Uruguay, al menos hasta las primeras décadas de 1900.

La relación del bombo y de la pareja instrumental, no solo con los festejos sino en general con los espacios públicos, lo apelativo, lo grandilocuente, ha perdurado además en el lenguaje coloquial castellano en expresiones como “*anunciar a [o dar] mucho bombo*” o “*a bombo y platillos*”. Estas locuciones son testimonios de una época en la que el bombo solo o con platillos se utilizó en los anuncios públicos o la publicidad comercial callejera. Este uso fue frecuente en Europa tanto como en Buenos Aires, como se puede observar en revistas como “*El Mosquito*” o “*Caras y Caretas*” en imágenes, anuncios publicitarios y artículos. De la misma manera, el instrumento doble fue utilizado en viñetas y portadas satíricas de dichas revistas para indicar situaciones políticas controversiales, muchas veces representado sarcásticamente entre las manos de personajes políticos.

Recién en los años cuarenta pudo verse la gradual formación de un nuevo instrumento americano: el bombo con platillo. Como su nombre lo indica, en éste, los dos instrumentos que lo componen se tornan inseparables. Su consolidación tiene lugar en el carnaval porteño entre los grupos denominados “Centros Murga”, desarrollando rasgos morfológicos y una praxis ejecutiva única.

El bombo con platillo tomará su propio camino pero conservará, de alguna manera, las características de la pareja bombo/platillos. Aun considerando la dinámica del cambio histórico y socioeconómico de Argentina, todavía hoy, de hecho, el *bombo de murga* parece encarnar lo grotesco del circo, la función apelativa típica del embeleco publicitario de principios de siglo, la marcialidad de las bandas musicales.

2.

En la capital argentina el espacio ritual del carnaval ha sido y continúa siendo un ámbito privilegiado en los procesos de negociación y afirmación de la identidad de las diversas comunidades étnicas, territoriales y sociales que en ella participan. Entendida como un *campo* multiforme de coexistencia y producción cultural popular en el cual los diferentes actores deciden – y de qué forma - intervenir, concebir, proponer, representarse, se puede considerar como un campo en tensión.

En el rito premoderno, la liberación del cuerpo, el disfraz, la burla interétnica a través de la música y la danza, la interpretación de la identidad propia, se tornan en parte integrante de un tiempo exclusivo en el que se disimulan, de forma más o menos velada, los discursos de poder. La coexistencia en el ámbito colonial de las clases dominantes (los colonos, la iglesia) y dominadas (los esclavos indígenas y africanos) y más tarde los inmigrantes, exacerbó, con el paso del tiempo, algunas dinámicas sociales que se volvían evidentes en el carnaval. En dicho festejo, de hecho, era posible invertir los roles, danzar, hacer ruido, cantar, burlarse, ser violento, exaltar el cuerpo y los sentimientos, satirizar, oponerse al orden constituido. También por esto el carnaval fue un espacio conflictivo marcado por la alternancia de las prohibiciones y la permisividad por parte de la clase gobernante desde los primeros años de formación de la futura capital argentina.

En este espacio, las comunidades africanas y posteriormente afroargentinas pudieron llevar a escena sus propios ritos, haciendo un gran aporte tanto a la danza y las músicas nacionales como

a la estructura del festejo en sí, influyendo hasta la actualidad. De hecho, si bien la presencia de la comunidad afrodescendiente ha sido diezmada, su influencia perdura en los discursos de los nuevos intérpretes del carnaval, reivindicada en su práctica musical y su danza.

La época de Sarmiento vio un cambio radical en la organización del festejo que mostraba el afán de europeización de la clase bienpensante argentina. La tensión entre “civilización y barbarie”, gran preocupación de este período, se externalizó en la idea de un nuevo carnaval urbano encarnado por fastuosos corsos en el corazón de la ciudad. En éstos y en los teatros, los afrodescendientes se vestían como nobles, los jóvenes de clase alta podían ser negros, los inmigrantes sin derechos desfilaban con orgullo mostrando su propia cultura, las jóvenes buscaban el amor en un baile de carnaval.

La celebración asumió diferentes formas y significados a través del siglo XX, marcando las modas, los cambios políticos y socioeconómicos de la nueva metrópolis argentina. Si las grandes comparsas y la extrema variedad de expresiones de teatro popular de principios de siglo se vieron reducidas, en el ámbito barrial en cambio, perduraron los grupos de murga. Estos grupos tendrán características coreútico-musicales distintas a las de sus homónimas españolas y uruguayas y elegirán el bombo con platillo como instrumento principal. Durante años permanecieron como una práctica minoritaria masculina, poco apreciada por las clases sociales medio-altas.

Luego de la última dictadura militar (1976-1983) y del regreso de la democracia, a principios de los años '90 comienza un gran movimiento de refuncionalización del género murga, propiciado por la implementación de talleres en varios Centros Culturales. Cambian los protagonistas del carnaval, las mujeres entran con fuerza a la práctica, el bombo de murga comienza a ser interpretado por lo que habrá de ser una multitud de nuevos intérpretes.

Hasta los primeros años de 1990 el festejo estaba ligado aún a un contexto espacial y temporal. Con el renacimiento de los grupos de murga, en manos de jóvenes, ésta se convierte en un espacio ideal permanente para reconquistar, entre otras cosas, el espacio público, los derechos civiles, una tradición mítica, la alegría popular. El tiempo del carnaval se torna cotidiano, perdiendo viejos valores y asumiendo nuevos. El nuevo carnaval nos pone frente a un interesante juego de opuestos: en vez de poner en escena un mundo al contrario, pone orden en un mundo caótico en el cual las instituciones han perdido su papel de protección de las clases sociales más desfavorecidas. El bombo con platillo se convierte en el “héroe” del carnaval porteño, llevando

orden a la complejidad semiótica de la ciudad y del festejo. Mientras representa el pasado ideal, una identidad territorial diversa y distintos modos de interpretar la murga, tornándose un referente importante tanto en la memoria colectiva de la ciudad como en la conformación de las identidades contemporáneas.

3.

La fabricación de los dos componentes del bombo con platillo ha cambiado con el paso del tiempo y se realiza en diferentes talleres. La familia Nuciforo posee la principal empresa productora de bombos, la cual abastece a gran parte de las agrupaciones de carnaval del país. En ella se fabrican bombos y otros instrumentos de percusión desde los años '30. Los platillos, en cambio, se realizan en talleres de artesanos del metal de la ciudad.

La producción semindustrial y la distribución comercial del bombo con platillo tuvo lugar gracias a esa misma empresa desde principios de los '80, habiéndose estabilizado a nivel comercial a partir de 1990. Ésta generalmente suministra el instrumento completo, con las medidas y especificaciones solicitadas por el comprador.

La amplia difusión del bombo de murga se debe, entre otras cosas, al espíritu emprendedor de Nuciforo; a la propagación de las agrupaciones de carnaval y de percusión a nivel provincial y nacional; a las particulares circunstancias políticas y económicas argentinas de los últimos quince años y a las políticas culturales iniciadas por el "Programa Cultural Barrios" (PCB).

Con la llegada del cuero sintético se ha estandarizado la medida de los bombos, cambiando la morfología de los instrumentos modernos. También los mecanismos de tensión y los modelos de platillos han sufrido continuos cambios y muchas veces no tienen dimensiones fijas. Estas modificaciones están estrechamente vinculadas con las nuevas técnicas de ejecución y los constantes deseos de personalización por parte de las agrupaciones de carnaval barriales. La búsqueda de una diferenciación sonora y estilística entre las *murgas*, en efecto, se concentra en gran parte en el estilo de platillos.

La elección de un tipo de *platillos* manifiesta no solamente una preferencia estética y sonora sino que se vuelve parte de un proceso de afirmación de la identidad territorial, de grupo y personal. También la decoración de los instrumentos persigue los mismos objetivos, en su cuerpo se marcan los signos exteriores de la manera de vivir el género popular. En la elección de un determinado modelo estético cada grupo manifiesta una manera de autorepresentarse y un tipo

preciso de *murga* al que hace referencia.

A través de la combinación de signos visuales (como la decoración de los instrumentos, el vestuario, las escenografías...), musicales (modelos rítmicos, composición instrumental, estilo de canto...), literarios (los textos de las canciones, las glosas) y gestuales (los movimientos en el espacio y la interacción con el público, la danza, las coreografías...) los *murgueros* comunican quiénes son, qué representan, a qué aspiran.

4.

La historia del bombo con platillo muestra su permanente interacción en el campo económico, político y simbólico de la sociedad *porteña*. A fines del 1800 el bombo con los platillos acoplados era un instrumento burlesco usado por varias compañías del carnaval de la ciudad de Buenos Aires, pero a medida que fue pasando el tiempo y debido a los cambios sociales sufridos por la ciudad, el nuevo instrumento americano se impregnó de valores que van más allá de los de ser un mero “objeto sonoro”. Se ha convertido en un sujeto activo, icónico y protagonista en todos los espacios donde ha sido empleado: los festejos públicos, la militancia política, las canchas de fútbol.

En Argentina, principalmente a partir del primer gobierno peronista, este instrumento doble fue constantemente comparado y confundido a nivel lingüístico y semiótico con el bombo solo. Aunque muchas veces estos dos instrumentos han ocupado los mismos espacios (reales o imaginarios), son diferentes, no solo desde el punto de vista morfológico sino también en lo que respecta a las técnicas ejecutivas, funciones y competencias.

El mismo Perón y el partido peronista de los últimos años se han apropiado sistemáticamente del mundo sonoro y visual de las agrupaciones de carnaval. En el pasado el *bombo de Perón* (generalmente un bombo sin platos) fue elegido como símbolo de los desfiles y marchas peronistas. Hoy, cada vez más, es el bombo de murga a incorporarse a la liturgia del gobierno de Cristina Kirchner. La búsqueda populista del apoyo del *pueblo* por medio del símbolo de sus festejos sugiere una clave de lectura acerca de la función social del instrumento y aclara la manera en la que el peronismo ha interactuado con los protagonistas sociales del rito urbano y la protesta de plaza. También debido a esta dinámica es posible identificar a los detractores de las prácticas festivas y del bombo con platillo moderno, frecuentemente (justa o injustamente)

asociados a una determinada clase social y/o corriente política.

En las últimas décadas, también como consecuencia del renacimiento de las agrupaciones de carnaval, el instrumento de las murgas ha ingresado en las canchas de fútbol. Aquí acompaña los cantos y los movimientos de las hinchadas.

Al comparar los lenguajes, los gestos, la calidad de voz, las melodías, los instrumentos, las actitudes y la estética de las murgas y las hinchadas se nota la presencia de un flujo permanente de intercambio y una influencia recíproca entre ambas. Por ejemplo, si bien el tocar en las tribunas responde a diversas exigencias y códigos, el “carnaval” de la hinchada incluye generalmente intérpretes del carnaval de barrio, fiesta en la que cada vez más se incorporan instrumentos “de cancha” como las trompetas y los trombones. La defensa del barrio de origen, el orgullo de los colores, la vestimenta, los símbolos del grupo de pertenencia y los espacios de socialización similares son solo algunos de los rasgos en común de estas expresiones. Es justamente el barrio el que con el correr del tiempo ha ido aglutinando estas prácticas populares: encarna los valores “tradicionales” como la solidaridad entre vecinos, la amistad, el compartir; en él se alimenta la *pasión*, el *sentimiento* irresistible hacia la *murga*, o el equipo de fútbol.

El bombo con platillo encarna la complejidad de un campo del carnaval ya muy amplio. En las canchas, festejos y protestas asume un rol protagónico: su ausencia determina la falta del ritual, ya que es él quien ordena el espacio y el movimiento de los cuerpos. La convivencia en sus diferentes ámbitos de uso influye en sus técnicas de ejecución, en el estilo de los intérpretes, o en la aceptación del instrumento.

Los cambiantes significados que se le asignan y la forma en que se le percibe son distintos según quién comparte, comprende o se (con)mueve corporal y sentimentalmente por las prácticas que lo tienen como protagonista. El escaso respeto y su asociación con el ruido y la marginalidad, son todavía muy comunes en la sociedad contemporánea de Buenos Aires. El “*bombo*” se ha convertido en muchos casos en una especie de abstracción mental. Para un cierto sector de la prensa y para una parte de la sociedad este instrumento es molesto, se ejecuta sin pericia, está vinculado a prácticas, lugares y “tipos” sociales estigmatizados. Según esta forma de ver, el instrumento se interpreta de la misma manera en sus diversos campos de uso. Al ser escuchado indiscriminadamente, no logrará ser diferenciado el resultado musical, así como tampoco se logrará notar la diferencia entre los distintos tipos de bombo y sus correspondientes intérpretes.

Los discursos sobre la presupuesta homogeneidad ejecutiva en los diversos ámbitos de uso del instrumento se oponen a la realidad de la práctica: las murgas, en efecto, basan gran parte de la identidad de la agrupación en las diferencias sonoras. Hoy, además, es enorme la variedad musical y de *performance* de las agrupaciones de carnaval. El rechazo del instrumento y del género ha estimulado en los últimos años una especie de “*counter-performance*” (Alexander 2011b), dándole un mayor vigor a la creatividad.

La producción musical y la decisión de asociarse o no con formas culturales y estilos específicos están, también en la sociedad porteña, conectados con un sistema de relaciones de poder. En estos días el bombo con platillo está influenciando el *soundscape* de la ciudad, entrando en dinámicas contradictorias en las que su sonido es frecuentemente instrumentalizado.

5.

Los procesos de aprendizaje del bombo con platillo se producen actualmente de manera heterogénea. La transmisión oral y el compartir eran y son todavía los principales métodos. Hasta los años 1990, sin embargo, el bombo con platillo se tocaba solo durante la preparación del carnaval y su transcurso. Ahora, en cambio, los ejecutantes pueden entrar en contacto con el instrumento de forma continua. Se aprende en talleres o con la murga del barrio, teniendo la oportunidad de ejercitarse y exhibirse colectivamente, perfeccionando las técnicas de ejecución durante todo el año. Por lo tanto, la dinámica de la práctica ha cambiado, así como también la forma de tocar y vivir el instrumento.

Las nuevas murgas están recorriendo un arduo camino de definición de la identidad musical como consecuencia de las transformaciones de las orquestas, la influencia de músicas y ritmos provenientes de otras tradiciones, el intento de reglamentar el género. El bombo con platillo permanece como el instrumento que lo caracteriza y que lidera el grupo de percusiones, aun a nivel de composición rítmica.

La interpretación del bombo con platillo varía según la agrupación. Dentro de los ritmos compartidos considerados tradicionales, cada una propone cambios que habrán de definir su propio estilo. Cada ensamble instrumental trata de diferenciarse creando un ritmo propio de desfile, un estilo propio de acompañar las canciones, una calidad sonora propia.

La participación, la improvisación y las diversas habilidades de los intérpretes caracterizan a estas agrupaciones de percusión. Estos elementos generan dinámicas de composición

“democráticas”: todos pueden tocar el bombo en una murga si son capaces de llevar el pulso y cualquiera puede en algún momento separarse de la frase colectiva para incorporar su propia variación. Solamente la práctica y la interiorización de las estructuras de la danza darán la posibilidad de convertirse en un buen bombista y de expresarse libremente con este instrumento. Estar en condiciones de acompañar a los cantores, formular un nuevo ritmo, convertirse en director implica un largo camino tanto de práctica como de participación activa en el grupo.

Antes, cuando el número de integrantes de la murga era todavía limitado, llegar a tocar el bombo era un privilegio. Ahora que la práctica es más inclusiva, se estimula el aprendizaje de los más pequeños y se recluta la mayor cantidad de ejecutantes posible, también por motivos funcionales, dado que las agrupaciones tienen una base de integrantes muy elevada. El rol del bombista sigue siendo igualmente importante y los nuevos jóvenes directores están creando, a veces inconscientemente, un nuevo capítulo en la ejecución de este instrumento, desafiando sus límites y experimentando su complejidad.

El bombo con platillo, en definitiva, omnipresente en los ritos urbanos contemporáneos de Buenos Aires, hoy forma parte de una compleja red que se afirma en la memoria corporal de la ciudad (Taylor 2003). Ya no es más un instrumento “invisible” (Rossano 2004), sino que su presencia es importante en las canchas de fútbol y las calles del centro y de la periferia de la capital sudamericana. Su sonido acompaña la danza frenética de miles de jóvenes, unidos por un ideal, con ganas de vivir, movidos por una pasión común. Palpita constantemente, como un corazón, en los pensamientos de los murgueros, conquistando nuevos territorios y llegando a toda la Argentina, a Bélgica, Italia, Holanda o España. Al golpearlo se activan recuerdos y se construyen historias comunitarias de participación, lucha, amor, festejos, unión. Su voz resuena en los cuerpos de aquellos que lo aman y de aquellos que lo odian, desafiando la indiferencia, rompiendo el silencio. Su ritmo contagia, generando un nuevo modo de participar en la vida pública de la metrópolis donde se veneran como santos a una mujer política (Evita Perón), un cantante (Carlos Gardel) o un futbolista (“el Diego”).

Hoy el bombo marca los pasos en el camino de construcción de una nueva tradición musical cuyo futuro muchos, yo antes que nadie, tienen curiosidad de conocer.

Límites de la investigación

Durante el desarrollo de este estudio he tenido que dejar de lado varios aspectos que no he podido considerar o que he tocado solo superficialmente, puesto que ya que no responden a los objetivos perseguidos. Temas que merecen ser abordados posteriormente, a modo de ejemplo:

- la relación comparativa entre las varias tradiciones de murga del mundo hispánico;
- un profundo análisis de la danza;
- el análisis de los estilos de acompañamiento del canto;
- la relación de la murga con el tango y otros géneros de música popular urbana en el área rioplatense;
- la interpretación del instrumento en la provincia de Buenos Aires y en Argentina;
- la difusión del bombo con platillo en otras partes del mundo y cómo éste es recibido.

Éstos y otros temas podrían enriquecer el estudio de un instrumento y un género musical y coreográfico que están adquiriendo una importancia fundamental en la construcción de memorias y poéticas sociales, aun más allá de las fronteras argentinas.

El trabajo aquí presentado constituye sólo un pequeño paso en un camino hacia el conocimiento y aspira a proporcionar una aportación tanto a los estudios sobre la música y la *performance* del carnaval de Buenos Aires como a la etno-organología y las futuras investigaciones sobre el rol de los instrumentos musicales en las sociedades contemporáneas. Por otro lado, espero que esta tesis sea de utilidad para los protagonistas de murgas y los interesados en este género y que represente una buena respuesta a toda la gente que, amablemente, ha tomado con simpatía mi interés hacia un instrumento, según ellos, no muy relevante.