

El espacio sonoro del bombo con platillo en Buenos Aires, entre música, ruido e invisibilidad

Salvatore Rossano

El espacio sonoro del bombo con platillo en Buenos Aires, entre música, ruido e invisibilidad*

La presencia del bombo con platillo, típico de las murgas del carnaval porteño, se ha incrementado de forma exponencial durante las últimas décadas en las esferas públicas, adquiriendo la particularidad de ser una figura obvia y cotidiana. Son cada vez más numerosos los jóvenes que se acercan al instrumento, refinando sus técnicas de ejecución, adaptándolo constantemente, buscando nuevos estilos y técnicas de diferenciación estética, cinética y acústica.

Su latido marca el paisaje sonoro de la ciudad, delimitando tiempos y espacios (reales o imaginados) en los cuales se configurarán, dependiendo de los oyentes, mecanismos heterogéneos de aceptación, repulsión e identificación. Es, en efecto, un "sujeto sonoro" que desencadena en la capital argentina sentimientos dispares, llevando consigo la pesada carga de referir a prácticas sub-culturales desprestigiadas.

El objetivo de este artículo es ofrecer algunas propuestas de reflexión en torno a las motivaciones que hayan podido incidir en su descrédito general. De esta forma, por un lado se podrán examinar los varios (y mutables) dispositivos de interpretación simbólica que se activan a través de su sonido; por otro lado, se proporcionarán algunas propuestas de análisis del actual carnaval porteño y de su instrumento principal.

Palabras clave: bombo con platillo; bombo; ruido; espacio sonoro; murga

The Sound Space of *bombo con platillo* in Buenos Aires. Between Music, Noise and Invisibility

The presence of the *bombo con platillo*, typically used by *murgas* of the of Buenos Aires *carnaval*, has increased exponentially over the past decades in public spheres. It has become an obvious and ever-present figure. An increasing number of young people are approaching the instrument, refining their performance techniques, adapting constantly, looking for new styles and techniques of aesthetic, kinetic and acoustic differentiation. The *bombo con platillo's* beat marks the city soundscape defining time and space (real or imagined) in which heterogeneous responses (acceptance, revulsion or identification) are configured, depending on the audience. It is, indeed, a sound that provokes mixed feelings in Argentina's capital, carrying the burden of embodying some disparaged sub-cultural practices.

The aim of this article is to offer some reflections regarding the motivations that may have contributed to the bombo con platillo's status of general disrepute. It will examine the various (and mutable) symbolic interpretations activated by the instrument's sound. The article will also provide some proposal of analysis of Buenos Aires' current *carnaval* and its main instrument.

Keywords: bombo con platillo; bass drum; noise; sound space; *murga*.

*Este artículo es parte de una investigación empezada en el año 2002 y que está siendo elaborada bajo forma de tesis doctoral tutelada por el profesor Enrique Cámara de Landa

¿Tocan?

Bombo: del latín *bombus*, ruido
(Diccionario de la Real Academia Española)

“El bombo nos espera, nos mueve, nos hace crecer,
el bombo vive en los barrios y a veces está tan cerca que parece invisible.
Está en nosotrxs [sic] disfrutarlo y darle el espacio
que se merece en nuestra música...”
[Juan Brusse, bombista de la murga “Le puse Cuca”]

En las varias etapas de mi investigación etno-organológica en la ciudad de Buenos Aires me he encontrado frecuentemente en la situación incómoda de tener que justificar mi tema de estudio: el bombo con platillo de las murgas de Buenos Aires. De hecho, fuera del ámbito de las agrupaciones del carnaval, la mayoría de los porteños no podía entender el interés de un musicólogo italiano hacia un instrumento que, al parecer, le resultaba poco “atractivo”, casi molesto, tan simple que para tocarlo, al parecer, no hacía falta tener ninguna formación previa¹.

No tardé mucho en darme cuenta de que los juicios valorativos que oía repetidamente iban algo más allá del común desprestigio que suelen tener los instrumentos de percusión. A este respecto fue esclarecedora una entrevista realizada a una pareja de vecinos del barrio de Pompeya². La señora, hablando de los jóvenes que tocan el bombo en las murgas, decía: “¿Tocan? ¡Pero si no tienen ritmo, no tienen nada! Bum, bum, bum... ¡Eso no es un ritmo!”. A pesar de haber imitado la pulsación de los bombos, no la reconocía como una sucesión periódica y ordenada de sonidos. De esta forma infería que los intérpretes no tenían ni siquiera la facultad de organizar temporalmente el sonido, es decir, el hecho de percutir regularmente el parche del bombo, según su juicio, no significaba crear un ritmo y mucho menos, tocar. No es algo extraño que en general los bombistas³ no sean reconocidos como músicos e incluso los mismos intérpretes a veces son reticentes en autodefinirse como tales. Sin embargo, afirmar que no sean capaces de una acción musical intencional me resultó bastante impactante. Esto significaba que, para la señora, el acto de percutir un bombo representaba solamente producir una serie inarticulada y confusa de

1 Sin hablar de mi curiosidad respecto del fenómeno del carnaval porteño, la cual provocaba comentarios como: “para ver murgas hay que ir a Uruguay”, o “si querés ver algo mejor tenés que ir al norte o a Gualeguaychú”.

2 Entrevista del 17.01.08. Se puede apreciar un pequeño video editado a partir de esta entrevista en <http://www.youtube.com/watch?v=KTPsLcgC50I>

3 Término con el cual se refiere, desde una perspectiva *emic*, al intérprete de bombo con platillo en las murgas porteñas, diferente de *bombisto*, ejecutante de bombo criollo en la música del folclore norteargentino.

sonidos, o sea, ruidos. En muchas conversaciones informales he podido observar reacciones parecidas a ésta, comprobando que, para los oídos de cierto público, el bombo deja de ser un instrumento musical, transmutándose en una fuente de ruido. El objetivo de este artículo es ofrecer algunas propuestas de reflexión en torno a las motivaciones que han podido incidir en el descrédito general del bombo con platillo. De tal forma, por un lado se examinarán algunos (mutables) dispositivos de interpretación simbólica socialmente constituidos⁴ que se activan a través del sonido de un bombo con platillo; por otro lado, se proporcionarán algunas propuestas de análisis del actual carnaval porteño y de su instrumento principal, desde hace muchos años íntimamente relacionado con la vida social de la ciudad de Buenos Aires.

Ruido del pueblo

La interpretación del sonido supone una valoración subjetiva: el sonido articulado y organizado es aceptable; el ruido, por el contrario, es algo indeseado, no musical⁵, desagradable, cacofónico, fastidioso, incómodo, alborotador, sucio⁶. Si bien la percepción del ruido es subjetiva, sin embargo, como sugiere Tablero Vallas⁷, esto no quiere decir que su valoración sea anárquica.

Existen evidencias de que el contexto social afecta en el significado y en los efectos sobre el comportamiento y la salud. El juicio de desagrado es dependiente no solo de la edad o del género, sino del tejido histórico, político, económico y cultural. Si el sonido está en sintonía con estos argumentos generará deseabilidad o por lo menos tolerancia, pero si es incongruente generará confusión y ansiedad⁸.

La investigación en Buenos Aires ha indicado que los sonidos creados por unos grupos establecidos social y culturalmente son aceptados, descodificados y reinterpretados por individuos que tienen afinidad por tales dinámicas socioculturales. Los mismos sonidos serán aprehendidos e interpretados de forma diferente por quienes no comparten (o no conocen) tales dinámicas, instaurando, a veces, reacciones inarmónicas y conflictivas. Lo que para alguien es un sonido agradable para otros será un ruido molesto. No percibir este sonido como musical puede significar diferir con los que lo producen, no aceptando sus formas de interactuar en la sociedad. A menudo se crea una relación de

4 Tia DeNora: *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000); Tia DeNora: "How is Extra-musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for "Work", *Sociological Theory*, 4 (1986), pp. 84-94.

5 Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux* (Paris: Seuil, 1966).

6 "Sucio" en el sentido de opuesto a "limpio" (ideal de belleza del sonido para la música clásica occidental) y también como una interferencia molesta en los procesos de comunicación.

7 Francisco Javier Tablero Vallas: "Dislocación en la percepción del sonido como ruido: audición participante entre desplazados españoles en Japón y desplazados japoneses en España", en San Ginés Aguilar, Pedro (ed.), *La investigación sobre Asia Pacífico en España* (Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2006), pp. 851-882.

8 Tablero Vallas: "Dislocación", pp. 859-60.

intolerancia: yo, ciudadano silencioso X, soy diferente y mejor que tú, ciudadano molesto Y. En esta especie de “racismo sonoro”, X se distancia de Y, rechazando los sonidos provocados por su práctica musical, que a la vez menosprecia. A falta de una verdadera intención de escucha (en palabras de Shaeffer), X no discriminará las componentes de lo que está oyendo, no reconociendo —o reconociendo/se en— el mensaje sonoro de Y⁹.

[...] 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 otras¹⁰.

La prensa durante años ha apoyado a menudo un tipo de escucha (“prejuiciosa”, “clasista”), denigrando, en muchas ocasiones, las actividades musicales de las agrupaciones carnavaleras e infravalorando el sonido del bombo de murga. Últimamente, por ejemplo, el antropólogo Marcelo Pizarro ha declarado desde *Clarín*:

[...] Hay que ver a los tipos que tocan los bombos. El bombo se golpea con la misma precisión ausente en el corso, 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 cotidianos¹¹.

Es sugestivo cómo Pizarro¹² ha sabido reunir en pocas frases casi todos

9 Obviamente el mismo sonido podrá en algún momento resultar molesto a ©Y©, dependiendo de su estado físico o psicológico. El mensaje sonoro, sin embargo, será reconocible y decodificable.

10 Tablero Vallas: “Dislocación”, p. 861.

11 Marcelo Pizarro: “Es Carnaval, diviértase, es una orden”, *Clarín*, 09.02.2013, consultado ese mismo día, http://www.clarin.com/sociedad/Carnaval-diviertase-orden_0_862713875.html

12 Este tipo de artículos contra las murgas, sin embargo, no es tan frecuente como en los años pasados. Se enmarca en una serie de intervenciones de la prensa local alrededor del uso democrático del espacio público y de los problemas derivados de situaciones como los cortes de calles en manifestaciones políticas, accidentes, carnavales, etc. Lo que llama la atención es que es una provocación que llega desde la academia y que utiliza palabras duras y tajantes; también por eso ha provocado una serie de respuestas, tanto desde la comunidad del carnaval como desde revistas online, periódicos o sitios oficiales de universidades. Es sugestivo también que los miles de comentarios en la revista online hayan sido borrados por *Clarín* a los pocos días de la publicación del artículo. Cf. Rodrigo Daskal: “De dilemas públicos, hinchas futboleros y murgas de carnaval”, <http://www.perio.unlp.edu.ar/node/2864>; Fernando Casas: “*Clarín* y la murga de los renegados”, <http://www.diarioregistrado.com/Sociedad/70542-clarin-y-la-murga-de-los-renegados.html>; González Leni: “La alegría es sólo porteña” <http://elguardian.com.ar/nota/revista/1119/la-alegria-es-solo-portenia>; Ramiro Giganti: “Ataquen al carnaval, sean snob, es una orden (de otros, no mía)”, <http://argentina.indymedia.org/news/2013/02/831578.php>; varios artículos en el blog <http://pensarcarnaval.blogspot.com.ar>.

los lugares comunes que rodean las actividades musicales de las murgas:

- El intérprete de bombo en las murgas es “un tipo”.
- Este “tipo” toca de forma imprecisa.
- La misma técnica imprecisa es utilizada de la misma forma en el corso, la marcha sindical, el acto político, la tribuna de la cancha.
- El modo de ejecutar el bombo es rutinario y estremece.
- Los sonidos que producen las murgas son una fuente de contaminación acústica urbana equiparable a otras como el tráfico, las sirenas de la ambulancia, etc.

Todos estos tópicos están relacionados de cierta forma con una escucha somera y prejuiciosa, donde el “bombo” se convierte en una abstracción mental de su correlato físico. La visión de Pizarro refleja una *idea* de “bombo”, una idea que cierto tipo de prensa trata de transmitir: un instrumento fastidioso, tocado sin habilidad, relacionado con prácticas, espacios y “tipos” sociales bien definidos, a menudo estigmatizados. Según esta visión, es un instrumento que se interpreta de la misma forma en marchas, estadios de fútbol o en las manos de las murgas. Los que lo tocan, por ende, son de igual forma agitadores (posiblemente peronistas o *kirchneristas*), *barrabravas*, negros murgueros... Esta supuesta homogeneidad ejecutiva entre los contextos de uso del instrumento contribuye a ocultar la gran variedad que existe en la interpretación del bombo con platillo, sobre todo desde la murga, una práctica coreútico/musical viva y heterogénea, que es precisamente en las diferencias sonoras entre los grupos donde funda gran parte de su identidad. Asimismo, se ponen en el mismo plano manifestaciones que implican códigos, actores y funciones diferentes: aunque haya un intercambio constante entre los diversos campos y estéticas afines esto no quiere decir que sean la misma cosa.

En una escucha que no discrimina las diferencias, el resultado musical se percibirá de la misma manera si hay un interprete o cincuenta, así como no importará si hay platillos o no, si estos cambian de dimensiones, forma o modalidad de sujeción al bombo, de qué tipo son los parches, si son afinados o si se percuten con un batiente felpado, un palo de escoba o un trozo de tubo plástico (la famosa “manguera”). El bombista de murga (el cual muy probablemente se haya perfeccionado en el instrumento durante diez o más años de ensayos constantes) se transforma en un individuo molesto y sin ninguna competencia musical. Nuevamente es la idea de él la que prevalece: el hombre del bombo se convierte en un icono de alteridad, salvajismo, imperfección, disonante con la sociedad “bien”¹³, instruida y tranquila.

13 El pensamiento de que los hombres se puedan distinguir según las diferentes percepciones del ruido remonta al siglo XVII, promovido por los filósofos moralistas franceses y llega hasta los críticos de la sociedad moderna. A principios del 1800 Schopenhauer escribía: “Durante mucho tiempo he mantenido la opinión de que la cantidad de ruido que uno puede soportar imperturbable es inversamente proporcional a su capacidad mental y por lo tanto, puede

En su retórica, Pizarro apela finamente al imaginario grotesco que habitualmente involucra a los intérpretes de bombo: individuos de clase baja, toscos, violentos, vagos y, con toda probabilidad, gordos¹⁴. “Un tipo con un bombo, ¿por qué gasta tanta energía? ¿Por qué no va a laburar?”, comentaba el marido de la señora citada anteriormente, después de haber definido el bombo como un instrumento “denigrante”. En este panorama nebuloso no hay espacio para el tecnicismo: el bombista no es nada más que un dispensador de ruido, aquel ruido oscuro que complace a las masas populares. De la misma manera, no se discrimina el bombo solo del bombo con platillo: todo es *bombo*, a pesar de que las diferencias entre los dos instrumentos sean evidentes.

¿Cuántos bombos hay en Buenos Aires?

Los estudios organológicos argentinos¹⁵ han detallado la existencia de diversos membranófonos denominados *bombo* en la geografía del país, tambores de diversas morfologías, distinguibles por la dimensión de su diámetro:

- bombos tubulares – de altura mayor que el diámetro: bombo criollo o legüero, bombo orquestal y de charanda¹⁶.

considerarse como una medida bastante razonable de la misma”, Cf. Andrés Sánchez Pascual: *Parábolas, aforismos y comparaciones* (Barcelona: Edhasa, 1995).

- 14 El curioso paralelo entre las dimensiones del instrumento y la apariencia física de su intérprete es de vieja data y se lee en la ironía de un reciente artículo publicado en el periódico *Página 12*. El autor, argumentando cómo y por qué la famosa marcha militar *San Lorenzo* está muy difundida, se lanza en una descripción romántica de cómo en las más diversas etapas y situaciones de la vida de los argentinos se ha podido escuchar esta marcha: “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!” Juan Sasturain: en <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-213211-2013-02-04.html>, consultado el 05.05.2013.
- 15 Carlos Vega: *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (Buenos Aires: Centurión, 1946); Rubén Pérez Bugallo: *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993); Irma Ruiz, Rubén Pérez Bugallo, Héctor Luis Goyena: *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina*, (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1993).
- 16 El etnomusicólogo Norberto Pablo Cirio, en varias ocasiones, pone entre comillas la palabra “bombo” cuando se refiere al membranófono empleado para acompañar la danza y los cantos de la charanda (o zemba) en la localidad de Empedrado (Corrientes), para diferenciarlo del bombo tubular usado en la música criolla; Cf. Norberto Pablo Cirio: “Perspectivas de estudio de la música afroargentina: el caso de las prácticas musicales vigentes en el culto a San Baltasar”, *Resonancias*, 13 (2003), pp. 67-91. Respecto a este tipo de tambor afrodescendiente, cabe señalar un error que aparece en el *New Grove*, donde Stobart se equivoca en la descripción de sus técnicas de ejecución. En efecto, una de las principales características de este tambor reside en que dos intérpretes, sentados sobre el tambor, percuten cada uno un

- bombos chatos – de altura menor que el diámetro: bombo procesional, bombo de banda.

Al principio de mi investigación no tardé en notar que el instrumento urbano llamado *bombo con platillo* no había sido mencionado en ninguno de los textos de referencia. Si por un lado podía entender la postura de Vega y su principal interés por la catalogación de instrumentos aborígenes y criollos, por el otro no comprendía cómo no aparecía casi cincuenta años más tarde en una publicación llamada *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*¹⁷. Esta invisibilidad del bombo con platillo en las publicaciones organológicas estaba acompañada, hasta hace pocos años, por una total ausencia en la (etno) musicología rioplatense de estudios acerca del carnaval de Buenos Aires y la murga porteña¹⁸, a diferencia de otros géneros musicales urbanos e incluso

parche, mientras Stobart declara que es sólo uno: "Otro instrumento de forma cónica, de probable origen africano, se toca en Argentina para la danza del candombe. A diferencia de otros bombos, los cuales se ejecutan generalmente de pié, caminando o sentados [...], el intérprete se sienta encima del instrumento, el cual toca con sus manos o con dos pequeños palos." ("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 (...), the player sits astride the instrument which he plays with his hands or two small sticks"). La traducción es mía.

- 17 Pérez Bugallo no podía no haber advertido su relevancia en el ámbito urbano bonaerense en su investigación sostenida por el Fondo Nacional de las Artes en la década de los 80 y seguramente conocía las manifestaciones musicales del carnaval porteño. En su reconocida obra sobre el chamamé, el autor hasta da por cierto que las murgas porteñas conservaban rasgos del candombe "hace poco más de medio siglo". Cf. Rubén Pérez Bugallo: *El chamamé: raíces coloniales y des-orden popular* (Buenos Aires: Ediciones Del Sol, 1996 p.150-151); en Rubén Pérez Bugallo, Adolfo Colombres, Ángel Hechenleitener: *Literatura popular bonaerense: Cancionero Tradicional*, (Buenos Aires: Catálogos, 2004), p. 406, Pérez Bugallo aporta una definición de murga.
- 18 Las primeras investigaciones académicas sobre las murgas porteñas fueron promovidas por Alicia Martín desde la cátedra de antropología de la UBA. Cf. entre otros: Alicia Martín: *Tiempo de mascarada. La fiesta del carnaval en Buenos Aires*, (Buenos Aires: Colihue, 1997); Alicia Martín: *Fiesta en la calle. Murga, carnaval e identidad en el folcklore de Buenos Aires* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1997); Alicia Martín: "Las murgas como manifestación del carnaval porteño", *Revista de Investigación Folklórica*, 1 (1998) pp.16-19; Alicia Martín (ed.): *Carnaval en Buenos Aires: la murga sale a la calle, la fiesta es posible, Artículos de estudiantes del Seminario Carnaval en Buenos Aires* (Buenos Aires: Departamento de Filosofía y Letras, 2001); Alicia Martín (ed.): *Folklore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005); Alicia Martín: "Folclore en el Carnaval de Buenos Aires", tesis doctoral defendida en la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA), Buenos Aires, 2008. Gracias a su labor, varios jóvenes investigadores han desarrollado detallados estudios acerca de las prácticas del carnaval en diversos aspectos; Cf., entre otros, Analía Canale: "La fiebre murguera que quita el aliento. Una visión del resurgimiento de las murgas porteñas desde el folcklore", *Cuadernos*, 18 (2002), pp. 249-264; Analía Canale: "La murga porteña como género artístico", en Alicia Martín (ed.), *Arte popular, identidad y cultura* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005) pp.211-232; Analía Canale: "La murga en la producción cultural de Buenos Aires, tradición y resignificación", tesis de licenciatura en Ciencias Antropológicas de la UBA, Buenos Aires, 2006; Analía Canale y Hernán Morel: "Actores y representaciones en la patrimonialización

la vecina murga uruguaya o el mismo candombe argentino, los cuales han sido objeto de interesantes análisis. Por otra parte, tampoco los principales

de las agrupaciones del carnaval porteño”, *Cuadernos de Antropología Social*, 21 (2005), pp.111-131; Hernán Morel: “Fiestas de carnaval en la Ciudad de Buenos Aires”, en Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (ed.): *El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones* (Buenos Aires, 2003), pp. 406-418. Serie Temas de Patrimonio, n° 7; Hernán Morel: “Murgueros (de)trás del carnaval. Identidad, Patrimonio y Relaciones de poder en el espacio cultural de las murgas”, tesis de licenciatura defendida en la UBA, Buenos Aires, 2005; Hernán Morel: “Políticas oficiales y patrimonialización en el carnaval porteño”, *Revista Runa*, 29 (2008), pp. 139-158. Desde la etnomusicología se señalan dos tesis de licenciatura presentadas en Italia (Tarducci, Lorenzo: “La Murga di Buenos Aires”, tesis de licenciatura, Università la Sapienza, Roma, 2004; Rossano, Salvatore: “Il bombo con platillo, uno strumento che non esiste”, tesis de licenciatura, Università di Bologna, 2004, así como varias ponencias y artículos del autor (Cf. por ejemplo, Salvatore Rossano: “Murga y carnaval, de ‘cosas de negros’ a patrimonio ciudadano. Construcción de identidad en la murga porteña”, *Etno-Folk*, 14-15 (2009), pp. 574-595) y las recientes investigaciones de Michael O’Brian (Michael O’Brian: “Year-round Carnival: Virtual and Live Performances of Contemporary Argentine Murga and the Limits of Mediation”, British Forum for Ethnoscology, Belfast, 2013. La murga ha llamado solo tangencialmente la atención de los investigadores de las tradiciones musicales afrodescendientes y desde los estudios de música popular se destaca la tesis doctoral de María Eugenia Domínguez, que analiza las definiciones *emic* de “música rioplatense” (María Eugenia Domínguez: “Suenan el Río. Entre tangos, milongas, murgas y candombes: músicos y géneros rio-plantenses en Buenos Aires”, tesis Doctoral defendida en la Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Varios trabajos han sido publicados desde diferentes perspectivas, ya sea por los nuevos protagonistas y estudiosos del carnaval como por músicos que han sentido la necesidad de poner por escrito algunos de los patrones básicos del estilo musical y desarrollar la técnica de ejecución del bombo con platillo, Cf. por ejemplo, Coco Romero: *La Murga porteña, historia de un viaje colectivo* (Buenos Aires: Atuel, 2005); Zelmar Garín: *Introducción a la percusión de Murga porteña* (Buenos Aires: edición del autor, 2003); Juan Brusse y Ariel Poggi: *Bombo al plato. Una mirada al bombo de murga* (Buenos Aires: edición de los autores, 2010). En los últimos años son más numerosas las tesis de licenciatura que analizan diversos aspectos de la murga, tanto en Argentina como en Italia (Cf., entre otros, Valerio Di Cesare: “Los Guardianes de Mugica”, tesis de licenciatura, Università la Sapienza, Roma, 2004; Antonio Merola: “La carnevalizzazione della realtà: la murga. Il fenomeno argentino e l’esperienza italiana”, tesis de licenciatura, Università la Sapienza, Roma, 2007). De la misma forma, se han producido estudios relativos a la historia del carnaval de Buenos Aires como, por ejemplo: Enrique Horacio Puccia: “Breve historia del carnaval porteño”, *Cuadernos de Buenos Aires*, XLVI (1974); Romeo César: *El carnaval de Buenos Aires (1770-1850.) El bastión Sitiado* (Buenos Aires: Editorial de las Ciencias, 2005); Luciana Vainer: *La murga porteña, recorrido por los carnavales de 1970 a 2004* (Buenos Aires: Papel Picado, 2005). Asimismo, existen estudios desde las ciencias de la comunicación (Cf. Ana Elizabeth Salvi: “Nacionalización del carnaval en Argentina: (re)significaciones del Estado y de dos murgas porteñas”, tesina de licenciatura, UBA, Buenos Aires, 2011) o la musicoterapia (Leandro Fideleff: “La Murga como herramienta para el trabajo con canciones en Musicoterapia”, tesis de licenciatura, UBA, Buenos Aires, 2010). De gran importancia es también la publicación de una revista (*El Corsito*) que desde el 1995 apunta a la difusión de varios temas relacionados con la fiesta del Carnaval. Editada en el marco del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad Nacional de Buenos Aires por el investigador Coco Romero, cuenta con la participación de académicos y protagonistas de la tradición murguera; es gratuita y destinada a un público muy heterogéneo.

diccionarios de música e instrumentos musicales han considerado el bombo con platillo argentino. Los autores que han citado la combinación instrumental han seguido en general el mismo refrán de Blades y Holland:

La combinación de platos y bombo (un solo intérprete) como una **medida económica es ampliamente obsoleta**. Por otro lado, el efecto producido por el intérprete percutiendo un plato fijado al bombo con el otro plato libre en la mano y simultáneamente dando un golpe en el bombo es eficaz, sobre todo en las bandas militares y cuando es requerido por una razón específica¹⁹

Refiriéndose claramente al uso de la pareja instrumental en ámbito “culto”, estas definiciones no consideran ni las diferencias acústicas que comporta el empleo del platillo montado en el cuerpo del bombo, ni las tradiciones musicales y los conjuntos instrumentales que siguen empleando instrumentos de este tipo. Además, postulan que la ejecución combinada constituye sólo una medida económica o cosmética.

Aunque pueda ser plausible pensar que en algunos casos lo haya sido, no conviene olvidar que en gran parte del continente americano y en Europa existen instrumentos dobles de este tipo que poseen técnicas de ejecución propias, morfología, significaciones y funciones diversas. En general son instrumentos que separados serían diferentes (tanto en el nivel *etic* como en el *emic*), así como difícilmente podrían interpretar correctamente los mismos repertorios.

Un ejemplo parecido podría hallarse en la pareja instrumental de la flauta de tres agujeros y el tamboril, donde la interdependencia entre los instrumentos es más clara. Como sucede con el bombo con platillo de murga (llamado a menudo sólo *bombo*), en Castilla y León la pareja instrumental suele ser llamada sólo *tamboril* y el intérprete *tamborilero* (o *tamboritero*); en el País Vasco respectivamente *chistu* (del euskera *txistu*=flauta) y *chistulari*²⁰: interpretados separadamente estos instrumentos no podrían obtener el mismo resultado sonoro y causarían tanto la risa o la sorpresa del público como la invalidación del discurso musical y de la *performance*. En el caso del bombo con platillo, el análisis de las elecciones lexicales actuadas por diversos enunciantes puede llevarnos a varias reflexiones. Por un lado tenemos a los conocedores del instrumento

19 “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”. James Blades, James Holland: “Cymbals”, en *Grove Music Online* (Oxford Music Online: Oxford University Press, 2001), consultado el 07. 05. 2013. La traducción y el resaltado en negrita son de mi autoría.

20 Es interesante notar cómo las diferentes definiciones *emic* pueden dar pistas para reflexionar en torno a otros aspectos de la tradición musical como la posibilidad que se conceda mayor o menor importancia al diseño melódico (o a una determinada sonoridad) respecto al aspecto rítmico o que uno de los dos instrumentos posea más prestigio, consideración, valor cultural etc.

o *insiders* (intérpretes, actores del carnaval, público competente, vendedores y fabricantes de instrumentos de percusión...) los cuales pueden denominarlo mediante diversos términos: *bombo con platillo*²¹, *bombo de murga*, *bombo murguero*, *bombo porteño*, *bombo de cancha*. Por otro lado, los *outsiders*, es decir, los que no sienten proximidad, no conocen o no han vivido física o emotivamente el carnaval callejero y las prácticas de las murgas (o de las hinchadas), se refieren al membranófono denominándolo únicamente *bombo*. Dentro de los dos ámbitos separados aquí por comodidad, sin embargo, se generan procesos semánticos mucho más complejos, donde 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 *bombo* 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 diversos 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: desconocer la música o los sonidos del "otro" puede, como hemos visto, desarrollar una aversión hacia sus prácticas musicales; asimismo, confundir los dos instrumentos puede llevar a igualar sus espacios sonoros, los cuerpos que lo disfrutaban, alimentando la creación de generalizaciones denigratorias.

La diversas percepciones acústicas de los dos instrumentos se han asociado también a las diferentes maneras en las cuales los cuerpos ciudadanos han intervenido colectivamente en el espacio público, "con-movidos" o no por sus sonoridades y los sentimientos (o las pasiones) estimuladas por estas. 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.

Los *platillos*, de hecho, son fundamentales para el correcto funcionamiento de las *performances* murgueras ya que, entre otras cosas:

21 A diferencia de otros tipos de instrumentos parecidos morfológicamente (como el *bombo* y *platillo* de las chirigotas gaditanas) las dos partes del *bombo con platillo* se unen lexicalmente mediante la conjunción "con", reforzando la idea de indivisibilidad de los dos componentes.

- Marcan las frases rítmicas principales y características de cada agrupación. Estas frases serán respetadas por los otros instrumentos (si están presentes).
- 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.
- 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.
- Balancea acústicamente las frecuencias del membranófono.
- Conceden variedad rítmica al discurso musical de los grupos de percusiones, dejando gran espacio a la improvisación individual.

El bombo solo podrá entrar en las baterías de percusión de estos grupos, pero nunca podrá substituir 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. Aunque a veces ambos han pisado 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 sus técnicas de ejecución, funciones, competencias y roles de los intérpretes, tipos de instrumentos etc.

Las murgas, las manifestaciones políticas (en especial modo las peronistas) y las hinchadas de fútbol, en efecto, elegirán “el bombo” como elemento icónico y pilar de sus *performances*, creando procesos extremadamente variables de significación en los cuales los diferentes objetos sonoros serán sujetos a una constante interpretación.

El bombo no es sólo peronista

Fue, a mi juicio, durante los procesos de transformación de la sociedad urbana de la época del primer gobierno de Perón cuando se produjo un significativo cambio en la percepción *etic* del bombo con platillo (y de la murga), percepción que persistió durante un largo período de la historia argentina. Los eventos del 17 y 18 de octubre del 1945 marcaron un antes y un después en la vida sociopolítica del país²², creando la base para la inserción de sonidos, estéticas y

22 Cf. entre otros, Félix Luna: *El 45: crónica de un año decisivo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1975); Alberto Ciria: *Política y cultura popular: la Argentina peronista, 1946-1955* (Buenos

músicas pertenecientes al carnaval en el futuro sistema simbólico peronista²³. Desde aquellos días el bombo entró en el discurso político, acompañando los eventos de masa, convirtiéndose en símbolo sonoro del peronismo y el apoyo de la clase obrera al gobierno del Coronel. En el discurso político peronista 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 octubre²⁴. No faltó mucho para que el bombo se transformase también en “la voz del pueblo”, del “pueblo trabajador y peronista” que el caudillo quiso poner en un mismo plano semántico. También la famosa marcha de origen carnavalesco *Los muchachos peronistas* 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!”²⁵. Tomando prestadas estéticas del carnaval, los actos justicialistas se transformaron en una *fiesta del pueblo*, de donde el bombo no supo ya salir. Sin embargo, los bombistas que se involucraron activamente en la política generalmente no utilizaban los platillos. La delimitación entre los espacios era clara para los intérpretes, que a partir de los años 60 eran más cercanos a los sindicatos o las hinchadas futboleras que a la fiesta del carnaval.

De hecho, lo que a mi parecer ha contribuido a añadir complejidad en la percepción y valoración de estos instrumentos fue su inserción en las tribunas de las canchas de fútbol. Para dar un marco temporal al uso de ambos en estos espacios hay que remontarse de nuevo a los años de los primeros gobiernos peronistas, los cuales coincidieron con el aumento de la concurrencia de los sectores bajos y medios a los espectáculos deportivos y al comienzo de la transmisión televisiva de partidos de fútbol. Fue entonces cuando la *Marcha Peronista* empezó a cantarse 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, empeorando en los 60, década en la cual se registraron las primeras víctimas de estos conflictos.

Los antagonismos barriales ya se sentían también entre las murgas, las cuales a veces se desafiaban “a las trompadas” entre un corso y el otro, costumbre que podían tener durante los mismos concursos de carnaval.

Aires: Ediciones de la Flor, 1983); Juan Carlos Torre: *Perón y la Vieja Guardia Sindical. Sobre los orígenes del peronismo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1990).

23 Cf.: Daniel James: “17 y 18 de octubre de 1945: el peronismo, la protesta de masas y la clase obrera Argentina”, *Desarrollo Económico*, 27 (1987), pp. 445-461.

24 Discurso de Juan Domingo Perón en la Plaza de Mayo (17/10/1945), en http://www.pjbonaerense.org.ar/Peron_Discursos_17101945.aspx

25 Cf. Gisele Amaya Dal Bó: “La fiesta del monstruo” *desarticulación paródica del discurso y del mecanicismo de representación populistas*, en <http://amayadalbo.blogspot.com.au/2011/03/la-fiesta-del-monstruo-desarticulacion.html>. 2011.

Estas 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, entablando luchas sonoras y corporales que terminaban a menudo con heridos y la intervención de las fuerzas policiales²⁶. Estos incidentes recuerdan códigos del “aguante” futbolero²⁷: tal como lo era para los hinchas, 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 murga, aumentando la discriminación social por parte de un público instruido que prefirió por muchos años otras formas de diversión.

Hoy las cosas han cambiado, sin embargo, las murgas comparten con las “bandas” futboleras estéticas, movimientos corporales, melodías, instrumentos, la pasión hacia el propio barrio o el grupo mismo.

*...La Boca es alegría, la Boca es carnaval,
vamos a correr a River en el monumental
(Canto de “la 12”, hinchada del Boca Junior)*

*Ya llegó la Gloriosa
Banda de Boedo, viene alentar
Llega la caravana
Bombo y bandera, es carnaval...
(Canto de la barra Butteler de Boedo)*

Durante los últimos 20 años se ha asistido a la integración cada vez mayor de los bombos con platillo en las tribunas²⁸, a un gran incremento del número de las murgas en la ciudad, a la entrada masiva en el campo del carnaval de las mujeres, a la afirmación del instrumento en las manos de muchos jóvenes de clase baja y media y a un uso más amplio tanto del bombo como del bombo con platillo. El “bombo de Perón” fue adoptado de hecho por la mayoría de los

26 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: “Folclore”, p.138.

27 Cf.: Pablo Alabarces (ed.): *Crónicas del aguante. Fútbol, violencia y política* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2004).

28 Después del éxito del bombo con platillo entre las hinchadas argentinas, “barras” de otros países latinoamericanos como Chile o México también han empezado a utilizar este instrumento. Esta influencia 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. Cf. Roger Magazine: *Golden and Blue Like my Heart: Masculinity, Youth and Power among Soccer Fans in Mexico City* (Tucson: University of Arizona Press, 2007).

partidos políticos en las primeras elecciones al final de la dictadura militar, algo hasta entonces impensable. Su sonido rompió un silencio en las plazas que había durado años: centenares de bombos²⁹ 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 / estos son los bombos / los bombos radicales”, coreaban los sostenedores de Alfonsín³⁰.

De todas formas la relación del bombo sin platillos con el heterogéneo mundo simbólico del peronismo ha perdurado³¹ y fue el bombo de murga el que entró con fuerza en otros tipos de marchas políticas. Desde finales de los años 90, las murgas empezaron a protestar en las calles por la recuperación del feriado del carnaval y algunas para dar soporte a asociaciones como Madres de Plaza de Mayo, Abuelas, H.I.J.O.S. En el 2001 salió por primera vez un “frente murguero” en las noches de los lápices, reivindicando el valor político del hacer murga³². En estos años de gran crisis económica y social, las nuevas murgas juveniles empezaron cada vez más a conformarse como espacios en donde recrear lazos solidarios disgregados³³. De ser una manifestación que quebraba la normalidad, las murgas y las prácticas carnalescas se convirtieron, a menudo, en un medio de reconstrucción de orden en una ciudad violentada, cubriendo muchos de los huecos dejados por las instituciones clásicas. Al no salir sólo durante el carnaval

29 Enrique Nuciforo, dueño de una de las más veteranas fábricas de instrumentos musicales, ahora situada en el barrio del Tigre, recuerda la llegada de la democracia como uno de los momentos más increíbles para las ventas de sus bombos. Principal proveedor de instrumentos de percusión en la ciudad, tuvo que multiplicar el número de sus dependientes y trabajar sin pausas durante semanas. Comunicación personal.

30 La fiesta que celebró 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.

31 No es casual que en las marchas sucesivas al “corralito” del 2001 los elementos sonoros utilizados fueran las cacerolas y no los bombos: en un momento en el cual la asociación bombo / política era fuerte estas protestas, que reivindicaban su espontaneidad y a-politicidad, le quitaron su usual protagonismo.

32 “El Frente Murguero nace como una necesidad de no pocos murgueros que nos cruzábamos en diferentes actividades, marchas y luchas en reivindicación por nuestros derechos sociales y humanos [sic], ya sea como estudiantes, trabajadores o desocupados, en donde deambulábamos, buscando un lugar que nos identifique, entendiendo la falta de una representación política y con intereses comunes como ‘la Vuelta del feriado de Carnaval’, (prohibido por la última dictadura militar) aparte de la identidad Murguera, decidimos juntarnos y crear este Frente Murguero, en donde canalizamos y manifestamos nuestros sueños”. Folleto de propaganda difundido en la misma marcha.

33 Cf. entre otros: Mariana Chávez: “Contra la mishiadura, murgas a la calle”, *Ciudades* (2004) pp. 3-9; Pablo A. Vommaro: “Aproximaciones a las relaciones entre juventudes, políticas y culturas en Argentina y en América Latina actuales: miradas desde las modalidades de participación política de los jóvenes en organizaciones sociales” (2011), en <http://www.caicyt.gov.ar/files/cdjuventudes/PDFs/ponencias/Vommaro.pdf>. Consultado el 13.01.12.

adquirieron presencia constante en el espacio público ciudadano, del cual se apropiaron corporal y “acústicamente”, con todo lo que esto comportó. Gran parte de los jóvenes “molestos” que se reúnen desde hace muchos años en las plazas y parques de la ciudad (así como en encuentros periódicos o ensayos continuos en espacios más o menos abiertos) están experimentando constantemente nuevos arreglos instrumentales, cortes, perfeccionando un estilo personal y grupal y buscando nuevas sonoridades. Los modelos de bombos con platillo hoy son muy variados y las técnicas de ejecución muy diferentes; su práctica en ensambles numerosos, territorial y artísticamente heterogéneos, ha dado vida a diversos tipos de orquestación, dinámicas corporales, dirección, coordinación, creación o adhesión (más o menos) a modelos musicales considerados “tradicionales”.

Durante veinte años las murgas han sido declaradas patrimonio de la ciudad y el género ha sido reglamentado³⁴, los talleres de bombo con platillo se han multiplicado, el instrumento ha entrado en las salas de grabación. Diversos conjuntos de música popular o de “música rioplatense”³⁵ lo utilizan a menudo en sus actuaciones. Además de las plazas, los parques, los centros culturales, los carnavales, las fiestas públicas o privadas etc., los bombistas de murga se reúnen también en festivales auto-organizados, foros, blogs y grupos virtuales, intercambiando materiales y conocimientos. Se han editado dos manuales auto-producidos sobre las técnicas de ejecución del bombo con platillo³⁶ y ha comenzado a funcionar un plan de estudios de diplomatura en murga en espacios académicos. Mi investigación indica sin embargo que esta difusión y los reconocimientos obtenidos a nivel institucional no corresponden a una apreciación extendida del género. Todavía hacer murga es “cosa de negros” aunque ya muchos jóvenes de diferentes procedencias socio-económicas han encontrado en este medio un espacio donde expresarse artísticamente. Para algunos, además, poner el acento en la “negritud” del género se convierte en una reivindicación de un pasado ocultado o una manera de valorar unas prácticas artísticas que vienen desde “abajo”, desde el barrio, relacionadas más con el tango o el candombe que con las murgas gaditanas. Ser *negro y murguero* desde este punto de vista se convierte en un lema positivo de protesta, de orgullo barrial, que abre nuevos discursos, relatos míticos y poéticos.

El panorama que se presenta hoy es, por consiguiente, multiforme: el paisaje sonoro de los carnavales se ha poblado de sonidos que hace unos años pertenecían solo a la cancha (en particular instrumentos como trompetas y trombones), así como el bombo con platillo ha entrado con mayor fuerza en los actos sindicales, las tribunas y la cotidianidad del vecindario. El peronismo, en las manos de Cristina Kirchner, ha renovado su relación con el carnaval,

34 Existe además un circuito de murgas “independientes”, que en general provienen del conurbano bonaerense, que se oponen a una reglamentación del género y al hecho de recibir subsidios económicos de parte del poder estatal.

35 Sobre esta categoría Cf. Domínguez: “Suenan el río”.

36 Cf. Brusse y Poggi: *Bombo al plato*; Garín: *Introducción a la percusión*.

restaurando los días feriados (ley 1584/10 y 1585/10 del 2010) y estableciendo con las murgas una comunicación activa³⁷. Aunque no todas las murgas aclamen a la Presidente, una buena parte celebra su figura con apliques en sus trajes o grupos de seguidores en facebook³⁸ y hasta existe una murga “oficialista” formada por la agrupación juvenil kirchnerista, que desde los tablados homenajea a la Presidente y su política.

Este respaldo gubernamental es quizás la razón por la que cierto tipo de prensa denigra hoy las actividades de las murgas, asignando una vez más al “bombo” una afiliación partidaria, renovando estereotipos de vieja data. La propia Presidente no pierde ocasión de reforzar esta pertenencia, consciente del gran poder evocador de su sonido: una vez más el peronismo trata de apropiarse de lo audible, que, como sugiere Serres³⁹, domina por su capacidad amplia: “el poder pertenece a quien posea campana o sirena, a la red de emisores de sonido”⁴⁰. En una política carnavalizada⁴¹, 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.

Huellas borrosas, heridas que cambian, sonidos reos

La cotidianidad y la omnipresencia del bombo con platillo en diversos ámbitos urbanos atestiguan la ampliación de su espacio sonoro, a pesar de que su “invisibilidad” como instrumento musical perdure en las retóricas de cierto tipo de prensa y en parte de la sociedad porteña. Lo que en este artículo he querido evidenciar es que estos prejuicios están conectados dinámicamente a particulares procesos de la vida social de la capital argentina y de su carnaval. De esta forma, he propuesto, siguiendo a Tia DeNora, que la valoración social de un instrumento musical (y de su sonido) no es estática, sino que muta en el tiempo, siguiendo un camino no lineal. Sonoridades (o ruidos) que eran aceptados en un determinado momento histórico pueden ganar o perder su aprobación en otro, así como variar de sentido, o sentidos, ya que es difícil que sean categorizaciones

37 Desde el 1997 las murgas son “patrimonio” de la Ciudad de Buenos Aires y las luchas para la concesión de un presupuesto, así como de permisos para ensayar o la reglamentación de la fiesta etc. han sido asumidas por una Comisión de Carnaval compuesta por representantes del gobierno y de los mismos murgueros. Cf., entre otros, Morel: “Políticas oficiales”.

38 Ésta sin embargo es sólo una cara de la medalla (que ya de por sí contiene muchas facetas), ya que al entrar en el discurso político desde recorridos y lugares (barriales y no sólo) diferentes, los numerosos grupos de murga reivindican cosas y valores muy heterogéneos.

39 Michel Serres: *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo* (Madrid: Taurus, 2002), p.141.

40 En un reciente discurso, citando una famosa frase asignada al “General”, ha declarado: “¡Ché, el del bombo, como decía Perón, que se calle el del bombo! ¡No, que los bombos no callen nunca, son maravillosos!” <http://www.casarosada.gov.ar/discursos/25263-actode-inauguracion-de-la-terminal-de-trenes-y-omnibus-de-mar-del-plata-palabras-de-la-presidenta-de-la-nacion>, consultado el 20.04.2013.

41 Cf. Raymond Williams: *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1980).

uniformes⁴². Como se ha visto, hay que tener en cuenta, además, que en estos procesos dinámicos las relaciones de poder juegan un papel importante, ya que los significados simbólicos son fijados también por quién (cuándo, dónde, cómo y para qué propósito) los define o se apropia de ellos⁴³. Aunque las significaciones asignadas al instrumento hayan mutado dinámicamente, la asociación entre “el bombo”, el ruido y lo marginal es muy profunda en Buenos Aires. 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.

El caso del bombo con platillo se torna aún más complejo al haber tenido que compartir territorios comunes (reales e imaginados) con el bombo solo, con el cual ha sido a menudo comparado en los ámbitos lingüístico y semiótico. El análisis de estas variables en el estudio del bombo de murga ha sugerido que la percepción del mismo varía según grupos sociales y competencias: quienes no comparten (o no conocen) las dinámicas culturales de sus intérpretes o las prácticas en las cuales éste es 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 del instrumento, ya que, como apunta Varela, la escucha diferenciada entre los distintos receptores puede ser en general filtrada por una experiencia vivida y mediada por el propio cuerpo⁴⁴. 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.

Un estudio “multi-situado”⁴⁵, diacrónico y sincrónico sobre los diversos ámbitos de uso de estos “sujetos sonoros”⁴⁶, puede ayudar a descifrar los procesos de intercambio de estéticas, o las poéticas de vivir tiempos y espacios de cierto tipo de rituales festivos urbanos. El carnaval porteño contemporáneo, aunque haya perdido su *continuum* temporal, no parece sufrir completamente el efecto *collage* que puede afectar a los *cityscapes* posmodernos⁴⁷. 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

42 Cf. Shaeffer, *Traité*.

43 Cf. Pierre Bourdieu: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

44 Cf. Francisco Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch: *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience* (London: MIT Press, 1991).

45 Cf. George E. Marcus: “Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography”, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 24. (1995), pp. 95-117.

46 Cf. Bates: “The Social Life”; Sue Carole DeVale: “Musical Instruments and Ritual: A Systematic Approach”, *Journal of the American Musical Instrument Society*, 5 (1988), pp. 89-123. Sue Carole DeVale: “Organizing Organology”, *Selected Reports in Ethnomusicology*, 8 (1990), pp. 1-34.

47 Me refiero a la visión de postmodernidad propuesta por F. Jameson, A. Giddens, E. Mandel y H. Lefebvre.

una posición social reconocible, muchas veces se convierten en su símbolo. 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.

Así también 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.

Su sonido ya no es inocente, si 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 argentinos, 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 donde se generan relaciones complejas “entre humanos y objetos, entre humanos y humanos y entre objetos y otros objetos”⁴⁸. En el medio de una selva de prejuicios y deseos de 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 bonaerense.

48 “[...] I argue, is 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”. Bates: “The social life”, p. 364.

Referencias bibliográficas

- Alabarces, Pablo (ed.): *Crónicas del aguante. Fútbol, violencia y política*, Buenos Aires (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2004).
- Bates, Eliot: "The Social Life of Musical Instruments", *Ethnomusicology*, 56 (Fall 2012), pp. 363-395.
- Blades, James y Holland James: "Cymbals", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (2001).
- Bourdieu, Pierre: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).
- DeNora, Tia: *Music in Everyday Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).
- _____ "How is Extra-musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for "Work", *Sociological Theory*, 4 (1986), pp. 84-94.
- DeVale, Sue Carole: "Musical Instruments and Ritual: A Systematic Approach." *Journal of the American Musical Instrument Society*, 5 (1988), pp. 89-123.
- _____ "Organizing Organology", *Selected Reports in Ethnomusicology*, 8 (1990), pp. 1-34.
- Domínguez, María Eugenia: "Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas y candombes: músicos y géneros rio-platenses en Buenos Aires", tesis doctoral defendida en la Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.
- Hall, Stuart: *Representation, Cultural Representation and Signifying Practices* (London: Sage-Open University, 1997).
- James, Daniel: "17 y 18 de octubre de 1945: el peronismo, la protesta de masas y la clase obrera Argentina", *Desarrollo Económico*, 27 (1987), pp. 445-461.
- Marcus, George E.: "Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography", *Annual Review of Anthropology*, 24 (1995), pp. 95-117.
- Martín, Alicia: "Folclore en el Carnaval de Buenos Aires", tesis doctoral defendida en la Universidad Nacional de Buenos Aires-UBA, 2008.
- Murray Schafer, Roger: *The Tuning of the World*, (Toronto: McLelland and Stewart Limited, 1977). Ed. italiana de Nemesio Ala: *Il paesaggio*

sonoro (Lucca: Ricordi - Lim, 1985).

Pérez Bugallo, Rubén: *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1993).

Pisarro, Marcelo: "Es Carnaval, diviértase, es una orden", en *Clarín* del 09.02.2013, consultado el mismo día, http://www.clarin.com/sociedad/Carnaval-diviertase-orden_0_862713875.html.

Remedi, Gustavo: "Del carnaval como "metáfora" al teatro del carnaval", *Latin American Theatre Review*, 35, Nº 2 (2001), pp. 127-152.

Rossano, Salvatore: "Murga y carnaval, de 'cosas de negros' a patrimonio ciudadano. Construcción de identidad en la murga porteña", *Etno-Folk*, 14-15 (2009), pp. 574-595.

Ruiz, Irma, Rubén Pérez Bugallo y Héctor Luis Goyena: *Instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de la Argentina* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1993).

Schaeffer, Pierre: *Traité des objets musicaux* (Paris: Seuil, 1966).

Serres, Michel: *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo* (Madrid: Taurus, 2002).

Tablero Vallas, Francisco Javier: "Dislocación en la percepción del sonido como ruido: audición participante entre desplazados españoles en Japón y desplazados japoneses en España", en Pedro San Ginés Aguilar (ed.), *La investigación sobre Asia Pacífico en España* (Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2006), pp. 851-882.

Varela, Francisco, Evan Thompson y Eleonor Rosch: *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience* (London: MIT Press, 1991).

Vega, Carlos: *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (Buenos Aires: Centurión, 1946).

Williams, Raymond: *Marxismo y literatura* (Barcelona: Península, 1980).