

DEL CARNAVAL A LA MÚSICA POPULAR
TRANSICIONES EN EL ARTE MURGUERO
María Eugenia Domínguez
Clang (N.º 4), pp. 19-32, abril 2016
ISSN 2524-9215

DEL CARNAVAL A LA MÚSICA POPULAR TRANSICIONES EN EL ARTE MURGUERO

María Eugenia Domínguez
eugison@yahoo.com

Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil

RESUMEN

Desde la última década del siglo xx la murga aparece, con frecuencia, en los escenarios de la música popular y resuena en distintas grabaciones. En la ciudad de Buenos Aires se registra un movimiento de expansión del arte murguero que, entre otras cosas, condujo a la sonoridad de la murga más allá del carnaval. ¿Cómo vivieron este proceso sus protagonistas?, ¿qué memorias permiten describirlo?

Este texto tiene como base una investigación en la que se examinan las prácticas y las memorias de un segmento de músicos que se dedican a la música rioplatense, es decir, a la murga argentina, a la murga uruguaya, al candombe argentino, al candombe uruguayo, al tango y a la milonga. En esta escena musical, varios trabajos vinculan a uno o más de estos géneros con el rock, el jazz o el folclore. En este artículo se describe la escena rioplatense como marco del movimiento de aproximación entre músicos, murgueros y carnaval, en el que se gesta un abanico de trabajos musicales que van desde la murga tradicional hasta las expresiones más descarnavalizadas, que suelen ser rotuladas como «música popular de calidad».

PALABRAS CLAVE

Murga, carnaval, música popular



La murga ha sido, durante décadas, una protagonista fundamental en las fiestas del carnaval tanto en el Uruguay como en la Argentina. Sin embargo, desde la década del noventa, en ambos países, la murga extendió su calendario de actuaciones más allá del período carnavalesco. En este momento surgieron las expresiones «murguista profesional», entre quienes se dedican a la murga uruguaya, y «murguero profesional», entre los de la murga argentina. Asimismo, en este período, aumentó la presencia de murgas uruguayas en Buenos Aires y en sus alrededores.

Además de renovar el lenguaje de sus actuaciones, muchas murgas comenzaron a grabar sus repertorios. Esto contribuyó a la divulgación de la musicalidad de las murgas entre un público más amplio que el que frecuenta los corsos o los tablados del carnaval. Algunos músicos¹ comenzaron a trabajar el formato murga-canción o canción murgueada. Esto generó una aproximación entre músicos y murgueros que comenzaron a trabajar en iniciativas comunes y que aportaron nuevas sonoridades tanto a las actuaciones de las murgas como a un segmento de la música popular de Buenos Aires.

Nótese que la murga uruguaya y la murga argentina son tratadas aquí como géneros distintos. Sigo en este punto la propuesta de Rafael Menezes Bastos (1996), quien sugiere recurrir a las formulaciones de Mijaíl Bajtín (2011) sobre los géneros discursivos para pensar fenómenos musicales. Para este último autor, los géneros son conjuntos de enunciados que muestran una relativa estabilidad en los planos estructural, temático y estilístico. Por lo tanto, analíticamente, es adecuado referir a los géneros de murga en plural, ya que la murga uruguaya y la argentina son, desde esta perspectiva, géneros

diferentes. Por más que murgueros y murguistas hablen de «murga de estilo uruguayo» para referir al género oriental y aunque exista una notable afinidad temática entre ambos tipos de murga, la murga argentina y la uruguaya exhiben diferencias muy significativas en sus formas de composición y en las formas de interpretación durante las performances. Las recurrentes distinciones y contrastes que murgueros y murguistas elaboran con relación al arte que cultivan, alejan cualquier peligro de fusión o de uniformización entre los dos tipos de murga.²

En este texto se describen algunas de las transformaciones que acompañaron la creciente aproximación entre murgueros y músicos, aproximación que hizo que la murga abandonara su antiguo reducto de música oral, tradicional y folclórica y pasara a integrar las filas de la música popular de la región. Actualmente, los estudios sobre música popular utilizan esta categoría para referir a la música grabada y mediatizada, distinta de la música de tradición oral y anónima, como de la música con tradición escrita (llamada erudita, académica o clásica) (González, 2013). ¿Cómo vivieron este proceso sus protagonistas? ¿Qué memorias permiten describirlo?

La descripción tiene como fundamento una investigación antropológica realizada en la ciudad de Buenos Aires sobre las prácticas y las memorias de un segmento de músicos que se dedican a la música rioplatense, es decir, a la murga argentina, a la murga uruguaya, al candombe argentino, al candombe uruguayo, al tango y a la milonga (Dominguez, 2009). Utilizo la denominación *música rioplatense* porque se trata de una categoría comúnmente adoptada por los propios músicos, por las audiencias, por la prensa de espectáculos y por empresas que comercializan música. En esta escena musical

¹ Se entenderá por músicos a las personas con una instrucción formal en música y/o a aquellos que trabajan, profesionalmente, en actividades asociadas al mundo de la música.

² Para profundizar sobre el contraste entre las actuaciones de la murga argentina y de la uruguaya puede leerse «Iguales pero distintos. Músicas y fronteras en el Río de La Plata» (Dominguez, 2013).

varios trabajos aproximan uno o más de dichos géneros al rock, al jazz o al folclore. Comenzaré por describir algunas características de la música rioplatense pues ella es el marco en el que se consolida la tendencia que aproxima carnaval, murgas y música popular.

LA ESCENA RIOPLATENSE Y LAS MURGAS

Muchos de los artistas que actualmente se encuentran en actividad en la escena rioplatense son veteranos de la música popular de la ciudad de Buenos Aires; se trata, en muchos casos, de músicos que iniciaron su actividad con el rock nacional o con el folclore. Como señala Sergio Pujol, desde los años setenta existe en la Argentina un movimiento que busca «imprimir un matiz local a proyectos más o menos roqueros» (2005: 95). Sus integrantes conjugaban rock con murga y con candombe, y trabajaban, casi siempre, al margen de las grandes corporaciones de la industria del espectáculo. A su vez, estos músicos promovían un folclore distinto al canónico y afirmaban que Buenos Aires también tenía un folclore propio, urbano y de puerto.

A este movimiento se sumaron, también, varios músicos uruguayos que se instalaron en Buenos Aires después del golpe militar de su país y que formaron conjuntos con músicos argentinos, además de trabajar como profesores de distintos saberes asociados a géneros uruguayos. En Buenos Aires hay profesores de técnicas de candombe para guitarra o para bajo eléctrico, de tambores de candombe afro uruguayo, de percusión de murga uruguaya, de canto y de coro al estilo de la murga uruguaya; su público está formado por uruguayos, por hijos de uruguayos que viven en la ciudad y, también, por argentinos.

Ese conjunto de enseñanzas y de experiencias compartidas contribuyó a la formación de muchos artistas locales. Proliferaron las bandas

que incorporaron dichos géneros, las cuerdas de candombe afrouruguayo y las murgas uruguayas, integradas por uruguayos y por argentinos o, solamente, por argentinos que se identifican con esas musicalidades. La circulación de grabaciones de música uruguaya entre las audiencias argentinas también fue determinante para la consolidación de esta escena.

Por más que muchos de los precursores de la música rioplatense se iniciaron en el mundo del rock y del folclore, sus trabajos apuntan, actualmente, a direcciones variadas y, de manera general, se alejaron de lo que hoy se difunde como rock o como folclore en la Argentina. Algunos se inclinaron hacia el tango, después de un trayecto con incursiones en la murga y en el candombe; otros, trabajaron en proyectos con orientación jazzística y candombera o se dedicaron a investigar y a divulgar la murga argentina y otras formas artísticas asociadas a las tradiciones carnalescas argentinas.

Con base en experiencias en la música rioplatense, muchos músicos narran sus memorias de los eventos y de los acontecimientos que dieron forma a este movimiento. Si bien cada narrativa es diferente de las demás, pueden observarse ciertas regularidades y convergencias en los discursos que expresan estas memorias. Una de ellas es la convicción de que existe una tradición de canción en Buenos Aires –uno de sus principales exponentes, en los años ochenta, fue para muchos Alejandro del Prado– que fue recogida por los músicos que se dedican a la música rioplatense en la actualidad.

Antes de exiliarse en México, Alejandro Del Prado formó el conjunto Saloma, con el que grabó el LP *Canciones de Buenos Aires* (1978). En tierras mexicanas lanzó *Dejo constancia* (1982), con Lito Nebbia, editado en Argentina. Una de sus canciones más célebres, «La Murguita de Villa Real», aparece en su segundo disco solista, *Los Locos de Buenos Aires* (1985), y se convirtió en un ícono para los músicos que trabajan con la línea de la murga canción. En 1983, al regresar

del exilio, acompañó como guitarrista al uruguayo Alfredo Zitarrosa –quien también regresaba del exilio en España– en los conciertos que dio en el Estadio Obras Sanitarias. Del Prado se tornó una figura paradigmática de este movimiento por las alusiones a la murga argentina en sus canciones y por su trabajo con Zitarrosa, figura emblemática de la canción uruguaya, para algunos, y de la canción rioplatense, para otros.

Coco Romero también fue una figura imprescindible en muchas narrativas que describen los sucesos que dieron forma a este movimiento. En la década del setenta sus actuaciones con el grupo La Fuente incluían a murgueros que bailaban en escena cuando interpretaban la canción «¿A dónde fueron los murgueros?». Según el relato de Romero, invitar a murgueros para que bailen en el escenario era una forma de valorizar al folclore de Buenos Aires, aunque sus canciones no se apropiaran todavía de la estética murguera (Romero en Domínguez, 2006). Actualmente, Coco Romero es reconocido por dirigir, desde 1988, los talleres de murga que funcionan en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Estos talleres afectaron sociológica y estéticamente al movimiento murguero de la ciudad (Martín, 2008; Canale, 2005) y abrieron las puertas de la estética y del *ethos* murguero para un público amplio. Más allá de su actividad como gestor cultural y como investigador, Romero formó varios conjuntos en la década del noventa y del dos mil, y mantuvo el formato banda. En sus grabaciones –por ejemplo, *Murga, vuelo Brujo* (1994), *La Sopa de Solís* (1999) o *Pacha Momo* (2004)– y en sus actuaciones asoma una clara impronta murguera.

Gustavo Mozzi, guitarrista de formación erudita, también incorporó en las composiciones y en los arreglos, desde los años ochenta, sonoridades asociadas a géneros populares. Cuando relata sus experiencias menciona que, a pesar de no haber sido roquero en su juventud, compartía con otros jóvenes de su generación un cierto rechazo por el tango de los años setenta

y ochenta. Como ocurrió con muchos otros músicos, la madurez y los años noventa lo aproximaron al tango. Por ello, Mozzi se dedicó, inicialmente, al folclore. Después de editar el disco *Membrillar* (1983), formó el proyecto La Cuerda que, según él, marcó el inicio de su exploración «por géneros urbanos, propios de la ciudad de Buenos Aires» (Mozzi en Domínguez, 2006a). Si bien trabajaba, fundamentalmente, con el repertorio del tango y de la milonga, contaba con la participación del percusionista uruguayo Cacho Tejera y del bombista de murga argentina Teté Aguirre, quien tenía un enorme prestigio en el ámbito murguero por su estilo tradicional. Por recomendación de Teté, convocó a un grupo de murgueros para bailar y para tocar en las actuaciones en vivo.

En poco tiempo, la murga se convirtió en la protagonista principal del proyecto. Así fue que Mozzi y La Cuerda se convirtió en el grupo Mozzi y La Cuerda y los Ñatos del Murgón en las actuaciones en vivo. En la siguiente grabación, *Carnavales porteños* (1990), la propuesta se había transformado en Mozzi y El Murgón, iniciativa que, además de Teté Aguirre, incluía al murguero José Luis Tur. En 1995 organizaron un intercambio. Por invitación de Mozzi y El Murgón, la murga uruguaya Los Curtidores de Hongos viajó a la Argentina para presentarse en una serie de espectáculos en el Centro Cultural General San Martín y en el Centro Cultural del Sur; a su vez, Mozzi y El Murgón viajaron al Uruguay para desfilar en la apertura del carnaval –en la Avenida 18 de Julio– y en varios tablados del carnaval montevideano junto con treinta integrantes de la murga Los Reyes del Movimiento. A fines de los noventa Mozzi componía sobre el tango, la milonga y la murga, pero de manera más intimista y menos festiva. Editó tres discos más –*Los ojos de la noche* (1998), *Matiné* (2005) y *Estuario* (2013)– en los que resuena la murga de Buenos Aires, pero en cuyas actuaciones ya no aparecen ni bombos con platillo ni murgueros en escena.

Pedro Conde también comenzó su carrera en los años ochenta y tocaba canciones «más o menos roqueras» (Conde en Domínguez, 2005b). Durante los años 1994 y 1995 integró la murga porteña Herederos de Palermo, conocida por haber sido pionera en la aproximación con el rock. Cuando se deshizo este grupo, algunos de sus integrantes formaron Atrevidos por Costumbre que, siguiendo la línea de su antecesora, llevó a una banda de rock –aunque vestida de murga– a los corsos de carnaval. En la misma época, Pedro Conde participaba de la murga uruguaya Por la Vuelta –bajo la dirección de «el Hueso» Ferreira– que estaba integrada, casi en su totalidad, por uruguayos. Allí conoció a los *carnavaleros* uruguayos que, años más tarde, reencontró en la banda Afrocondombe.

Estos son apenas algunos ejemplos que resumen el tipo de trayectorias que marcaron la experiencia de los protagonistas de este movimiento. Las narrativas de los músicos que dan cuerpo a esta escena, así como sus trabajos musicales, son diferentes. Sin embargo, es importante destacar que, a pesar de las enormes distancias entre las propuestas de estos músicos, todas relacionan al carnaval con la música popular y navegan entre distintos géneros rioplatenses. Esta es una de las características que permiten clasificar trabajos artísticos tan diferentes como parte de un mismo movimiento. En este segmento, y durante el período que describimos, proliferaron grabaciones en las que participan murgueros o en las que encontramos resonancias de las murgas y del carnaval.

LAS BANDAS, LAS MURGAS Y LAS GRABACIONES

Sería difícil decir qué ocurrió primero, si las murgas incorporaron bandas o las bandas interpretaron canciones asociadas a la sonoridad de la murga. Fueron varias las bandas de circulación masiva que llevaron a la murga a los circuitos de la música popular. A fines de los años ochenta,

por ejemplo, Los Auténticos Decadentes alcanzaron una enorme popularidad a través del tema «El Murguero» y de sus alusiones directas a la murga argentina. En el año 1990 y en el año 2000 bandas –que ocupaban los escenarios centrales del rock de la ciudad, como Divididos o Bersuit Vergarabat– compusieron temas que aludían a las murgas de diferentes maneras e invitaron a conjuntos carnavalescos para actuar en algunos momentos de sus recitales. Coco Romero reconoce el efecto explosivo que tuvo la conexión entre murga y rock en ese momento. En una entrevista refiere a su actuación con la murga Los Quitapenas en un recital de Divididos en el Estadio Obras Sanitarias en 2002:

Cuando entramos con la murga a Obras, más de cinco mil pibes estaban bailando. En ese momento sentí que algo se quebraba, que había una energía que corría con una fuerza tan grande que rompía todas las barreras sociales [...]. Lo que contribuyó el ‘tu-tá-tu-tá’ de los Decadentes para desparramar la murga en el país fue tan importante que ninguna tradición oral podría haber funcionado de la misma manera [...]. Esto funcionó como una caja de resonancia en todas partes del país (Romero en Vainer, 2005: 93).

Esta aproximación hizo que el género, hasta entonces limitado a las experiencias carnavalescas de los sectores populares de Buenos Aires, atravesara fronteras de clase para ser apreciado por un público mucho más amplio y que alcanzara niveles de masividad que no había conocido hasta entonces. Lo mismo podría decirse de la murga uruguaya que, desde los años ochenta, fue incorporada al mundo del rock por artistas con enorme popularidad tanto en Uruguay como en la Argentina, como, por ejemplo, Jaime Roos. Son varias, también, las bandas de rock de Buenos Aires (o montevideanas que actúan en la capital porteña) que invitan coros de murga uruguaya para grabar

o para actuar en vivo. El conjunto de músicos y de cantores de Los Señores, por mencionar apenas uno de ellos, actuaron como coro invitado en espectáculos de bandas, como Bersuit Vergarabat, Árbol, La Vela Puerca, La Tabaré y No Te Va Gustar.³

Así como músicos y bandas se apropiaron de la estética murguera, las murgas hicieron su parte con la estética de banda y con su indiscutible apelo al gusto de los jóvenes. Hasta los años ochenta las murgas desfilaban al son de bombos con platillos y con silbatos. Presentadores, cantores, glosistas y estandartes subían al escenario, mientras que los bombos permanecían en la calle con el conjunto de la murga. En la década del noventa fue más común ver a algunas murgas con otros instrumentos, como acordeón, bandoneón, bajo o guitarra eléctrica, redoblante u otros instrumentos de percusión. Algunos esfuerzos gubernamentales por mejorar la estructura del circuito oficial del carnaval de la Ciudad de Buenos Aires alimentaron esa tendencia al mejorar la calidad de los escenarios y de los equipos de sonido. Actualmente, murgas como Atrevidos por Costumbre llevan al escenario de carnaval una banda relativamente grande, con presentador, glosista, cantor, coros, guitarra eléctrica, guitarra acústica, bajo eléctrico, charango, saxofón y batería. A su vez, muchos murgueros, que en algunos casos se asocian con músicos, forman murgas en banda para actuar y para trabajar fuera del período del carnaval en escenarios de la música popular. Esta extensión del calendario de actuaciones permitió que algunos conjuntos puedan dedicarse, también, a grabar sus repertorios.

Hasta los años noventa era muy raro encontrar grabaciones de murga argentina; a lo sumo, algunos grupos tenían registros en sus colecciones personales, pero no circulaban en medios

comerciales.⁴ La mayoría de las grabaciones de murga realizadas desde 1985 son caseras y están grabadas en casete o en CD. En este último caso, fueron realizadas con un equipo digital portátil o en salas de ensayo. Se trata de grabaciones que permiten, a partir de la escucha posterior al ensayo, evaluar cómo suena y realizar ajustes. Circulan, también, demos –es decir, grabaciones producidas para mostrar el trabajo musical y que permiten negociar contrataciones o actuaciones– de conjuntos que, sin ser una murga, interpretan canciones de murga.

Algunas murgas hacen grabaciones independientes, con tiradas relativamente reducidas, que circulan entre las redes de amigos o que son vendidas o rifadas en los espectáculos. En 1998, por ejemplo, la murga Sacate el Almidón, de Merlo, Provincia de Buenos Aires, registró su repertorio para despedirse del público con una cuidadosa edición de su obra; sus integrantes eran todos murgueros-músicos. Otras grabaciones registran el repertorio de alguna actuación en particular. Es el caso de *No cabe la Retirada* (1996), de Los Quitapenas, o de *Hay que pasar el milenio* (2000) y *Fierita en Buenos Aires* (2002), de Los Descontrolados de Barracas, que registraron los repertorios de sus espectáculos. El disco *Con el corazón en juego* (1999), de Los Quitapenas, es una compilación que homenajea en vida a un grupo de viejos murgueros de Buenos Aires. En esos años la murga Los Quitapenas actuaba en el Centro Cultural del Sur e invitaban a estos viejos murgueros a subir al escenario en el final del espectáculo. Según explica Tato Serrano –antiguo miembro de esa murga– la idea surgió después de una actuación, cuando se quedaron cantando con los viejos murgueros en un bar hasta entrada la madrugada, sorprendidos ante la riqueza de su repertorio (Serrano en Domínguez 2006b). La edición tiene canciones y diálogos de algunos

³ Algunos de los integrantes de Los Señores aprendieron a cantar al estilo de las murgas uruguayas gracias a las enseñanzas del uruguayo Alejandro Balbis (ex cantor de la murga uruguayana Falta y Resto), que desde los años ochenta está radicado en Buenos Aires.

⁴ Las murgas uruguayas tienen una relación bastante más antigua con las grabaciones comerciales (Fornaro, 2013).

representantes de la guardia vieja de la murga porteña en las que evocan sus experiencias en la época de oro de las murgas de la ciudad (los años cuarenta).

En 2007, por iniciativa de músicos y de murgueros, fueron convocados grupos que participaban en el carnaval de Buenos Aires para grabar una selección de canciones. El objetivo era registrar parte del repertorio contemporáneo del carnaval porteño. El primer volumen contó con el apoyo de un sello grande (Sony-BMG); los volúmenes dos y tres fueron editados por La Agenda Murguera (revista virtual de divulgación de la actividad carnavalesca y musical de la ciudad) con el apoyo de Unión de Músicos Independientes (UMI). La grabación de canciones murgueras, que son versiones en las que se crean nuevas letras para melodías conocidas, y la distribución comercial de este tipo de productos se complica porque deben adecuarse a las exigencias legales que amparan los derechos de autor de las canciones o de las melodías utilizadas como referencia. En el Uruguay, según Marita Fornaro (2013), esta dificultad hizo que los sellos discográficos estimulen, entre las murgas que graban sus repertorios, la composición de canciones originales o autorales.

Otras grabaciones son registros de grupos de teatro que, en este mismo período, se aproximaban de la estética murguera. El CD *La Caravana* (2007), lanzado por el grupo de teatro comunitario Matemurga, es una compilación de canciones anarquistas o de resistencia vigentes en la memoria colectiva. El álbum se aproxima a la murga al incluir «Canción en Homenaje al Frigorífico Lisandro de la Torre» (composición que data de 1956, con letra de Guigue Mancini), de Los Bohemios de la Matanza y por los arreglos de bombo con platillo en muchos de los temas. A su vez, el espíritu murguero se revela en la temática de las letras, en las que resuena la tradición local de crítica socio política a través de la canción popular.

Paralelamente a esas grabaciones, las bandas, los conjuntos y las orquestas que se aproximan a la estética murguera editan discos cuyo repertorio escapa a los moldes de la canción murguera de carnaval (presentación, homenaje, crítica, retirada). Este segmento, integrado por músicos con formación académica, es el más prolífico con relación a la edición de grabaciones en las que se alude, de diferentes formas, a la murga argentina. A diferencia de los murgueros, entre los músicos existe mayor familiaridad con los ambientes de grabación y se valoriza al álbum por ser un medio de registro y de difusión de la obra y del discurso estético del artista en un determinado momento. En este grupo predominan las composiciones propias (o la música autoral) aunque también, en algunos casos, se realizan versiones de antiguos temas.

Muchos artistas describen el contacto entre músicos y murgueros como un encuentro con gran potencial creativo, en el que se reúnen personas de extracciones variadas en un ámbito en el que no existían prescripciones rígidas que respetar. Si bien muchos músicos mencionan los recuerdos que tienen de los carnavales de su infancia, el *ethos* de la vida de barrio que los aproxima a los murgueros o el contacto que tuvieron con ellos en las hinchadas de fútbol, la mayoría no participó de una murga en los corsos de carnaval. Pocos incursionaron en la murga y salieron en los corsos como parte del proceso investigativo que auxilió sus composiciones y sus interpretaciones en este ámbito.

Yo era músico y después se me dio la oportunidad de ser murguero. Hice un taller de murga en el Rojas, porque quería aprender lo que tenía más que ver con la percusión, pero aprendí muchas otras cosas relativas a la murga, y me enamoré. Yo iba con una idea del carnaval correntino, que tiene un formato más a lo brasileño, y quería aprender esos ritmos. Al bombo de murga lo había visto en la cancha (Lahan en Domínguez, 2005).

A pesar de que no existen prescripciones rígidas, la tendencia que predomina en las grabaciones es una canción tanguera en la que, por medio de distintos recursos, resuena la murga. La canción murguera del carnaval es efímera, se destaca en un único carnaval por referir a hechos políticos o sociales coyunturales o por estar montada sobre la melodía de algún tema que tiene gran divulgación mediática en ese momento en particular. Las astracanadas murgueras –tipo de versión en la que se crea una nueva letra y un arreglo para una melodía conocida– se sirven de canciones de cualquier género conocido localmente. El predominio de uno o de otro género en los repertorios se debe, sobre todo, a lo que está de moda cada año y se relaciona, evidentemente, con las diferencias generacionales entre los compositores de las murgas. Actualmente, los más jóvenes se apropian de cumbias, de canciones roqueras o de lo que localmente se divulga como pop latino. Sin embargo, como vimos, la época de oro de las murgas fue, para muchos, el periodo en el que el tango también vivía su esplendor. Por lo tanto, las astracanadas que revisitan tangos antiguos son consideradas, por algunos, las expresiones más tradicionales del género, especialmente si se las compara con otras elaboradas sobre temas de moda en la actualidad.

Los músicos que componen un repertorio autoral también privilegian al tango al componer sus temas. Los trabajos de Juan Carlos Cáceres, por ejemplo, van desde el tango negro hasta la murga canción y pasan por el tango murga. Cáceres explica esta tendencia como fruto de una proximidad concreta entre los mundos sociales del tango y de la murga, lo que hace que la combinación de los géneros en el plano musical produzca una sonoridad familiar para las audiencias locales (Cáceres en Domínguez, 2005a). El álbum *Los trasplantados de Madrid* (2005), de Ariel Prat, rotula su contenido como

«tango milonga de corte murguero».⁵ Prat es cantor y compositor, también murguero. Sus canciones de los años noventa dialogaban más con el rock local y desde los años dos mil se inclinan hacia el tango. Omar Giammarco, cantor y guitarrista, también toca tangos y realizó versiones de antiguos tangos, como «Oro y Plata» o «Yuyo Verde». Giammarco actuó muchas veces junto con la murga Los Reyes del Movimiento, de Saavedra, con quienes también se presentó en el VII Festival de Tango de Buenos Aires.

Estos tres casos son, simplemente, ejemplos de una tendencia más general –en la que podríamos incluir los trabajos de muchos otros– en la que se registra una inclinación hacia el tango tanto en las composiciones autorales como en la realización de versiones. Es interesante observar que estas prácticas musicales, que llevaron la sonoridad de la murga al mundo de la canción popular, podrían haber tomado cualquier rumbo. Sin embargo, se aproximaron al tango. Así lo explica Gustavo Mozzi, al describir sus esfuerzos por hacer dialogar la música de tradición erudita con géneros populares, como la murga:

Era todo un desafío grabar murga, primero por los aspectos técnicos: cómo tomar el bombo. Pero también, porque la murga era bombo con platillo; el lenguaje armónico, contrapuntístico; todo lo demás, la canción, cómo arreglarla, era algo por hacer, algo totalmente nuevo. Para mí era ver dónde me paro, con qué estética, con qué armonía. Y me basé en lo que para mí eran las influencias naturales de la murga cuando Teté y otros murgueros viejos crecieron y desarrollaron un lenguaje murguero [...]. Esas influencias naturales tienen muchísimo que ver con el tango, con la milonga, con algunos géneros brasileños de los años 50, con algunos géneros centroamericanos, es decir, con los géneros de moda en los 50. En esos años las radios debían estar, principalmente,

⁵ Con esta frase se retoman las palabras de los presentadores de los años treinta. En esa época, los presentadores anunciaban el «tango milonga de corte moderno» para enfatizar la distancia con la guardia vieja.

copadas por el tango, fíjate que en los 40 y 50 tenías todas las orquestas –Troilo, Pugliese, Di Sarli, D’Arienzo– estaban en actividad (Mozzi en Domínguez, 2006a).

Sin duda, el crecimiento y la diversificación de las actividades relacionadas con el tango en Buenos Aires durante los años noventa y dos mil se asocian con dicho fenómeno. Las prácticas que configuran esta tendencia pueden comprenderse mejor si se tiene en cuenta que ellas son parte de estrategias laborales que deben ajustarse a los espacios de trabajo disponibles para los músicos de la ciudad, como también a las políticas de edición de algunos sellos discográficos. De cualquier modo, la mayor parte de los trabajos de este segmento se concretizan y circulan de modo independiente y son, en muchos casos, producidos por los propios artistas. Por lo tanto, puede pensarse que esta aproximación al tango va más allá de las razones comerciales. Los músicos que trabajan en la línea de la murga canción pueden ofrecer algo musicalmente nuevo sin renunciar al valor de la tradición ni a los afectos de esta.

DE LA MÚSICA AL CARNAVAL Y VICEVERSA

La murga tiene otra cosa, es una vivencia, es el barrio, la familia, el micro, el curso de otro barrio, y bailás, cantás, es muy distinto que subirte un escenario para tocar con una banda de música [...]. [En la murga] sale el abuelo, la abuela, el que canta como un perro, porque la murga es salir en carnaval a divertirse con lo que tengas. Ahora, si querés hacer un producto artístico usando el género murga es otra cosa (Lahan en Domínguez, 2005).

Las palabras son de Daniel Lahan, un músico de formación académica que trabaja componiendo, arreglando e interpretando folclore argentino, además de dar clases. Desde la década

del noventa y gracias a los talleres de murga del Centro Cultural Ricardo Rojas, Lahan conoció un poco de las competencias necesarias para participar en la murga argentina, empezó a salir en la murga Los Viciosos de Almagro junto con sus hijas y participó de varios trabajos musicales que llevaron a la murga desde el carnaval hasta los escenarios de la música popular. La trayectoria de Daniel Lahan tiene puntos en común con la de muchos músicos y con la de otros artistas que, a lo largo de su carrera, se dedicaron al estudio formal o al trabajo profesional en actividades vinculadas a la música y que, simultáneamente, participan en colectivos que cultivan géneros, como la murga y el candombe, cuyas competencias se adquirían, hasta hace poco, de manera informal y cuyos lugares de actuación son fundamentalmente las calles u otros espacios públicos.

La participación en iniciativas carnavalescas, como la murga, al ser comparada con el trabajo en el ámbito de la música popular, suele ser descrita como una experiencia cualitativamente distinta. Además de las competencias diferentes, necesarias para actuar en cada uno de esos universos, las narrativas de los artistas suelen referir a éticas diferenciadas y a distintos valores paulatino uno y otro contexto de actuación. A diferencia de lo que ocurre en el circuito de músicos profesionales, la experiencia de lo colectivo en la murga es primordial y funciona como criterio determinante para organizar sus actividades: no importan tanto las habilidades escénicas de los participantes como su efectiva participación. Lo significativo, destacan los murgueros, es estar juntos en el barrio, con la familia, en el micro que los lleva a otros barrios; lo fundamental es bailar y cantar en grupo, es decir, los aspectos socializadores de la murga. El producto artístico está en segundo plano a la hora de tomar decisiones que afecten al colectivo. Eso que para los críticos de la estética de la murga argentina es una falta de profesionalismo, no es vivido como una carencia por los propios murgueros. Recordemos

que, en muchos casos, las murgas son un espacio de actuación para poetas, cantores, bailarines y músicos que no integran los circuitos artísticos profesionales.

Con relación a esto último, algunos murgueros señalan, además, el contraste entre la murga argentina y la murga uruguaya. Mientras que la murga uruguaya selecciona a sus cantores con una especie de casting, en la murga argentina cualquier persona puede participar, aunque su cuerpo, su modo de cantar o sus habilidades para el baile no se ajusten a los patrones estéticos más valorizados. Según la opinión de varios murgueros, ese carácter inclusivo hace que la murga argentina pueda considerarse una práctica que subvierte el orden al que estamos acostumbrados: en un ámbito social en el que el acceso a los colectivos institucionalizados se produce a través de la competencia individual, la murga argentina no es selectiva ni excluyente con relación a «incompetencias» individuales. Cantores desafinados y bailarines fuera de forma pueden ser protagonistas en la murga y cuestionar, de forma irónica, las jerarquías estéticas.

De cualquier modo, con la renovación que experimentan las murgas, especialmente desde la década del noventa (Martín, 2008, 2010), y con la apropiación creciente de lenguajes del ámbito del teatro y de la música, surgió un discurso que admite que el cuidado artístico no representa una contradicción frente al carácter colectivo y popular que distingue a la murga argentina (popular entendido ahora como subalterno y no, como en los *Popular Music Studies*, como masivo y mediatizado). Para muchos artistas que vivieron este proceso de renovación, el trabajo dedicado a la elaboración de arreglos musicales o la mayor atención dada a la puesta en escena no atentan contra la función social de la murga. Según estas concepciones,

los recursos ofrecidos por el universo musical –como los saberes aprendidos formalmente en conservatorios de música–, cuando se asocian a la murga, permiten extender sus alcances. Tato Serrano es murguero desde la infancia, participó de varias murgas y de algunos conjuntos musicales que tocan canciones de murga como La Flor y Nata. Tato es optimista con respecto a las transformaciones estéticas y a la renovación musical del arte murguero:

El público de carnaval te aguanta cualquier cosa, está ahí para reírse. Pero para que el trabajo pueda tener continuidad tenés que profesionalizar el aspecto artístico [...]. [En carnaval] se trabaja con melodías conocidas porque la actuación de la murga dura muy poco. Si vos pasás con una melodía que la gente ya tiene incorporada entonces se pueden concentrar en la letra. En un corso hay mucha dispersión para que la gente pueda incorporar una letra y una música nueva. También por una cuestión de formación, es reciente esto de que los músicos se acerquen y empiecen a ayudar con los arreglos, y a tocar instrumentos melódicos, que enriqueció, produjo un cambio (Serrano en Domínguez, 2006b).

Sin embargo, no existe unanimidad en la valoración de las transformaciones, muchos optan por dar continuidad a las pautas prototípicas del género (López Cano, 2004)⁶ o a lo que, frente a los cambios, se considera tradicional en la murga. Como ejemplo de esta tendencia puede mencionarse una anécdota ocurrida durante la grabación del primer volumen del disco *Carnaval Porteño. Una selección de canciones murgueras* (2006), en el estudio Del Cielito. Era el día en el que la murga Los Cometas de Boedo –murga con más de cincuenta años, considerada una murga tradicional– grababa el recitado con que habían

⁶Para profundizar sobre la teoría de los prototipos puede verse además del referido artículo de López Cano: «Género, forma, lenguaje, estilo y demás complejidades» (González Moreno, 2010) y «El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización» (Guerrero, 2012).

sido seleccionados para participar en la edición del compilado. En el demo que la murga envió para la selección, el recitado estaba acompañado, solamente, por dos bombos con platillo, tal como la murga lo presentaba en los carnavales. Se realizaron las primeras tomas respetando el arreglo original de la murga.

Cuando murgueros y productores se sentaron para escuchar los resultados comenzaron las negociaciones. Al productor artístico le resultaba demasiado despojado, le parecía «pobre». Entonces, sugirió grabar una melodía con el acordeón –que él mismo interpretaría– para acompañar la voz y los bombos con platillo. El director de la murga fue directo en su negativa: «Nosotros no usamos instrumentos melódicos». El productor artístico resolvió grabar la melodía con el acordeón igual, probablemente con la esperanza de convencer al director de la murga para incluirla más tarde. Cuando se dispuso a grabar el instrumento, los murgueros se retiraron al patio del estudio, ni siquiera escucharon su melodía. Poco tiempo después, los productores salieron también al patio para continuar con el diálogo sobre la inclusión del acordeón y de su melodía. El productor artístico argumentaba que la grabación perdura, que iba a ser escuchada muchas veces, con una atención que el ambiente del carnaval no permite. En sus palabras: «Al grabar, como después te tenés que escuchar, la tendencia [de las murgas] va ser a hacer más música, a cuidar más, va a ser un salto empezar a grabar y a tener que generar otro tipo de canciones» (Subirá en Domínguez & Lacerda, 2008). El director de la murga respondía que él no era contra la renovación de la murga y que, seguramente, no dejarían de ser murgas los conjuntos que incluyen instrumentos melódicos, pero que las agrupaciones antiguas debían respetar algunas tradiciones que las identificaban: «Nosotros somos la tercera generación de directores, pero existe un grupo de murgueros más viejos, que

prácticamente no hacen nada, pero están ahí, cuidando que la cosa no se degenera. Así que nosotros no podemos hacer lo que se nos ocurre» (Antón en Domínguez & Lacerda, 2008). Resultado: el recitado no llevó acordeón.⁷

Como muestra la anécdota, algunas murgas tradicionales siguen a rajatabla las prescripciones que, desde su perspectiva, definen al género. Estos preceptos refieren tanto a los instrumentos que pueden o no utilizarse como a las características generales de la performance. Mientras que las canciones que elaboran las murgas para el carnaval deben ajustarse a la estructura que pauta la actuación –con sus respectivas canciones de presentación, homenaje, crítica o retirada–, en otros escenarios esas limitaciones desaparecen. Evidentemente, esto generó nuevas posibilidades para sus composiciones y para sus arreglos; los principales determinantes para producir canciones dependen, ahora, del tipo de espectáculo que se pretenda presentar o de si serán grabadas.

Sin embargo, la canción murguera no deshace totalmente sus vínculos sonoros con las murgas de la calle y con el carnaval. Como vimos, en las performances esas relaciones se hacen visibles y audibles gracias a la presencia del bombo con platillo –marca distintiva de la murga argentina–, pero también gracias a los cuerpos murgueros –y a sus infaltables levitas de raso con apliques de lentejuelas– que bailan en el escenario o entre el público. En algunas grabaciones de canciones carnavalescas los artistas vestían sus levitas y otras prendas que caracterizan al cuerpo murguero para cantar o para tocar instrumentos en la sala de grabación. Como ellos mismos explican, el traje contribuye a una buena interpretación.

Además, en las grabaciones, los cuerpos murgueros también son evocados a través de los arreglos. Es frecuente la introducción de detalles que ayudan a la elaboración de un paisaje

⁷ Me refiero al tema, «A los 40 años», de Los Cometas de Boedo, del álbum *Carnaval Porteño. Una selección de canciones murgueras. Volumen 1* (2006).

sonoro que refiere a la murga, a la calle y al carnaval. Para ello, algunos compositores utilizan elementos del paisaje sonoro porteño, introduciendo sonidos grabados en la calle o recreados en el estudio. Una de las sonoridades más utilizadas para generar resonancias con la murga durante el carnaval son las voces mocionales (Vega, 1997).⁸ Cuando la murga actúa en el corso y, especialmente, durante las demostraciones de danza, los murgueros emiten voces que estimulan a los bailarines. Son palabras como «¡Mueva!», «¡Arriba!», «¡Dale!»; su eficacia está en la forma característica de decir, de pronunciar y de acentuar, es decir, en el nivel prosódico, en el que son fundamentales las distinciones entre altura, intensidad y duración.

Otra forma de evocar los cuerpos murgueros y al baile de la murga en la calle durante el carnaval es a través de los silbatos. El silbato tiene una función práctica en los desfiles porque marca los cortes en la música y en la danza. Esto podría llevarnos a pensar que el silbato no es necesario en el estudio de grabación o en escenarios no carnavalescos, pero su valor excede su funcionalidad y tanto su timbre como su fraseo característico⁹ generan resonancias clave para remitir a la murga. De esta forma, la murga canción evoca, a través de los arreglos, a los cuerpos murgueros, a la calle, al baile y a su congénita relación con el carnaval.

Evidentemente, los trabajos que podemos inscribir en esta tendencia no son uniformes. Al contrario, parece más adecuado pensarlos como expresiones de distintas posiciones en una línea continua entre murga y música. Las iniciativas no carnavalescas organizadas por murgueros, que se apropian de diversos lenguajes musicales y de nuevos escenarios para sus presentaciones, generalmente incluyen el brillo de la levita y el baile murguero, aludiendo explícitamente al

carnaval. Sin embargo, al abandonar el ritual y al acercarse a la lógica del espectáculo, la murga hecha música se aleja de la ética inclusiva que prevalece durante el carnaval ya que, por razones estéticas o por razones prácticas, en estos casos el tamaño del colectivo se reduce.

En el otro extremo, las iniciativas encabezadas por músicos que se apropian del género murga pueden llegar, según los casos, a descartar el bombo con platillo, el silbato, los cuerpos murgueros que bailan y se ríen, el brillo del raso y las lentejuelas. De este modo, se aproximan al ideal de seriedad y de equilibrio que, para muchos, define a la música «para escuchar». Las apropiaciones del género murga que lo llevan al mundo de la música popular, pueden pensarse como posiciones diferentes en un continuo de descarnalización (Bajtín, 2003), en el que pierden protagonismo los cuerpos, el baile murguero y el tono grotesco del carnaval, y donde asume cada vez más centralidad el discurso musical.

Este artículo refirió a distintos pasajes; pasajes a través de géneros musicales, pasajes entre músicas de tradición oral y músicas grabadas, pasajes entre el ámbito académico y el sonido de las calles. ¿Dónde está la murga? ¿Cómo clasificarla? Parece que cualquier categoría es insuficiente para abarcarla.

Si bien la descripción sigue un orden temporal, las transformaciones no deben ser pensadas, solamente, en sentido histórico, como si de las formas carnavalescas y rituales de la murga se pasara, evolutivamente, a la murga seria y profesional de los escenarios de la música popular. Otra forma de comprender estas transformaciones es pensarlas como tendencias que coexisten de forma tensa (tensión que suele generar desencuentros entre

⁸Según Corián Aharonián, editor del artículo de Vega en la *Revista Musical Chilena* (1997), el término *mocionales* se asocia a moción y a mociones, denota movimiento; no se lo relaciona con las emociones, como aparece en otras ediciones del artículo de Vega sobre la mesomúsica.

⁹Algunas transcripciones de toques de silbato en la murga porteña pueden ser consultadas en *Introducción a la Percusión de Murga Porteña* (Garín, 2003).

artistas del carnaval, músicos y otros agentes del espectáculo), en las que las diferencias éticas, estéticas e ideológicas son pautadas por prácticas musicales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.

BAJTÍN, M. (2011). «El problema de los géneros discursivos». En *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.

CANALE, A. (2005). «La murga porteña como género artístico». En Martín, A. (comp.). *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

DOMÍNGUEZ, M. E. (2005). «Entrevista a Daniel Lahan». Buenos Aires: Inédita.

DOMÍNGUEZ, M. E. (2005a). «Entrevista a Juan Carlos Cáceres». Buenos Aires: Inédita.

DOMÍNGUEZ, M. E. (2005b). «Entrevista a Pedro Conde». Buenos Aires: Inédita.

DOMÍNGUEZ, M. E. (2006). «Entrevista a Coco Romero». Buenos Aires: Inédita.

DOMÍNGUEZ, M. E. (2006a). «Entrevista a Gustavo Mozzi». Buenos Aires: Inédita.

DOMÍNGUEZ, M. E. (2006b). «Entrevista a Tato Serrano». Buenos Aires: Inédita.

GARÍN, Z. (2003). *Introducción a la Percusión de Murga Porteña*. Buenos Aires: el autor.

GONZÁLEZ, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

GONZÁLEZ MORENO, L. (2010). «Género, forma, lenguaje, estilo y demás complejidades». *Clave. Revista Cubana de Música*, Año 12, (1-3), pp. 104-125.

MARTÍN, A. (comp.). (2005). *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

MARTÍN, A. (2008). «Política cultural y patrimonio inmaterial en el carnaval de Buenos Aires. Folclore en el carnaval de Buenos Aires». *Ilha*.

Revista de Antropología, vol.8 (2), pp. 295-314.

MARTÍN, A. (2010). «Estudio preliminar». En Martín, A. Morel, H.; Canale, A. (comps.). *Poesía del carnaval de Buenos Aires*. Buenos Aires: Antropofagia.

MENEZES BASTOS, R. (1996). «A origem do samba como invenção do Brasil (porque as canções têm música?)». *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 31, pp.156-177.

PUJOL, S. (2005). *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé.

VAINER, L. (2005). *La murga porteña. Recorrido por los carnavales de 1970 a 2004*. Buenos Aires: Papel Picado.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

DOMÍNGUEZ, M.E. (2009). «Suenan el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e géneros rio-platenses em Buenos Aires» [en línea]. Consultado el 30 de junio de 2014 en <http://www.musa.ufsc.br/docs/eugenia_tese.pdf>.

DOMÍNGUEZ, M.E. (2013). «Iguales pero distintos. Música y fronteras en el Río de la Plata» [en línea]. Consultado el 30 de junio de 2014 en <http://portalpos.unioeste.br/portalpos/media/File/ciencias_sociais/TC39digital-pmd.pdf>.

FORNARO, M. (2013). «Murga hispanouruguaya y medios de comunicación: procesos de creación, difusión y recepción» [en línea]. Consultado el 29 de agosto de 2014 en <<http://www.iasp-mal.net/anais/cordoba2012/>>.

GUERRERO, J. (2012). «El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización» [en línea]. Consultado el 30 de junio en <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n>>.

LÓPEZ CANO, R. (2004). «Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual» [en línea]. Consultado el

30 de junio de 2014 en <http://www.academia.edu/965862/_Favor_de_no_tocar_el_genero._Generos_estilo_y_competencia_en_la_semiotica_musical_cognitiva_actual>.

VEGA, C. (1997). «Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos» [en línea]. Consultado el 29 de agosto de 2014 en <<http://www.revisitamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13669/13951>>.

DOCUMENTAL

DOMÍNGUEZ, M.E. y LACERDA, I. (2008). *Musa mistonga*. [Video documental etnográfico.] Florianópolis: MUSA-Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC.

DISCOGRAFÍA

CÁCERES, J.C. (1998). *Tango Negro* [Grabación sonora]. París: Melodie/ Celuloid.

CÁCERES, J.C. (2000). *Tocá Tangó* [Grabación sonora]. París: Melodie.

CÁCERES, J.C. (2005). *Murga Argentina* [Grabación sonora]. París-Buenos Aires: CNR Discos.

DEL PRADO, A. (1982). *Dejo constancia* [Grabación sonora]. Buenos Aires: RCA.

DEL PRADO, A. (1985). *Los locos de Buenos Aires* [Grabación sonora]. Buenos Aires: RCA.

GIAMMARCO, O. (2001). *Por estos barrios* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Epsa.

GIAMMARCO, O. (2004). *Dame un beso* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Epsa.

LOS DESCONTROLADOS DE BARRACAS. (2002). *Hay que pasar el milenio- Fierita em Buenos Aires* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Circuito Cultural Barracas- Dirección de Promoción Cultural Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

LOS QUITAPENAS (1996). *No cabe la retirada* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Agrupación murguera Los Quitapenas.

MATEMURGA (2007). *La caravana* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Grupo de Teatro Comunitario Matemurga e Fondo Cultura BA- Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

MOZZI, G. (1998). *Los ojos de la noche* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Epsa music.

MOZZI, G. (2005). *Matiné* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Epsa music.

MOZZI, G. y Orquesta Matiné (2013). *Estuario* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Epsa Music.

PRAT, A. (2005). *Los trasplantados de Madrid* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Universal.

ROMERO, C. y LA BRILLANTE (1999). *La sopa de Solis* [Grabación sonora]. Buenos Aires: La Brillante.

ROMERO, C. y La Matraca (2004). *Pacha Momo* [Grabación sonora]. Buenos Aires: M.W.& C.R. Producciones.

SALOMA (1978). *Canciones de Buenos Aires* [Grabación sonora]. Tennessee.

VARIOS INTÉRPRETES (2006). *Carnaval Porteño. Una selección de canciones murgueras. Vol. 1.* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Sony-BMG Music Entertainment de Argentina.

VARIOS INTÉRPRETES (2008). *Carnaval Porteño. Vol. 2.* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Agenda Murguera Producciones.

VARIOS INTÉRPRETES (2009). *Carnaval Porteño. Vol.3.* [Grabación sonora]. Buenos Aires: Agenda Murguera Producciones.