

Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires

Murgas in Buenos Aires City Carnival

Murgas no Carnaval da cidade de Buenos Aires



ALICIA MARTÍN

Alicia Martín, se doctoró en Antropología por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Profesora Titular en la misma Facultad e investigadora del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, dependiente del Ministerio de Cultura de la República Argentina. Investiga temas de cultura popular, folclore, patrimonio cultural y artes performáticas, y en particular carnavales y agrupaciones carnalescas, sobre los que editó libros, compilaciones y colabora en la difusión de las actividades de estos artistas.

amartin@inapl.gov.ar

Recibido: 31 de enero de 2017.

Aprobado: 26 de marzo de 2017.

<http://dx.doi.org/10.14482/memor.32.10339>

Citar como:

Martín, A. (2017). Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* (mayo-agosto), 200-229.



Resumen

Este artículo brinda un panorama de las agrupaciones de murga que participan en los carnavales de la ciudad de Buenos Aires. Presenta diferentes momentos del proceso histórico que modeló su estética y forma actuales. A través de la poesía carnavalesca y de evocaciones narrativas de memorias carnavalescas, analizamos las características de la murga, tales como adscripción, identificación y diferenciación, así como apreciaciones acerca del género.

Palabras clave: carnaval, murgas, ciudad de Buenos Aires, memoria, tradicionalización.

Abstract

This article offers a view of the street bands (murgas) participating in Carnival of Buenos Aires city. It presents different moments of the historical process that shapes their aesthetic and actual form. Through carnival poetry and narrative evocations of carnival memories, characteristics of murgas, such as adscription, identification and differentiation, and notions about gender, are analyzed.

Keywords: carnaval, murgas, Buenos Aires city, memory, traditionalization.

Resumo

Este artigo brinda um panorama dos agrupamentos de murga que participam nos carnavais da cidade da Buenos Aires. Apresenta diferentes momentos do processo histórico que modelou sua estética e forma atuais. Através da poesia carnavalesca e de evocaciones narrativas de memórias carnavalescas, analisamos as características da murga, tais como adscripción, identificação e diferenciação, bem como apreciações a respeito do gênero.

Palavras-chaves: carnaval, murgas, cidade da Buenos Aires, memoria, tradicionalização.

Sobre la fiesta del carnaval pesan emociones y posturas ideológicas contrapuestas. Una visión negativa la califica de distracción, especie de recreo que brinda un poco de aire para seguir oprimiendo y asfixiando a los sujetos durante el resto del año (Eco, Ivanov y Rector, 1989). Por otra parte, Mijaíl Bajtín (1990), en su clásico estudio sobre la cultura popular durante la Edad Media y el Renacimiento europeos, ubica al carnaval como la segunda vida del pueblo, un espacio público con reglas propias, independiente y al margen del mundo oficial. Esta afirmación ha sido relativizada o directamente negada en estudios posteriores, ya sea por su excesiva idealización del mundo popular, ya sea poniendo en cuestión la autonomía de lo popular respecto de lo oficial (Eco, Ivanov y Rector, 1989; Czapplejewicz 1989; Zubieta, 2000). Sin embargo, dejar en estos términos los sugerentes planteamientos de Bajtín clausura algunos de sus despliegues más incisivos y profundos. Dice el autor: “La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como ‘un mundo al revés’ ” (Bajtín, 1990. p. 16). El autor le asigna al carnaval el carácter de lengua popular, una visión relativista, cíclica y risueña del mundo que se presenta y organiza como un lenguaje. Esta gramática carnavalesca se basa en ciertos mecanismos de carnavalización, tales como la risa festiva y la parodia, la máscara, el grotesco realista y la exaltación de lo corporal. Mediante estos recursos propios de la carnavalización o lenguaje carnavalesco, se puede experimentar el mundo del revés, con un valor utópico de soñar nuevas-otras vías de relaciones sociales (Bajtín, 1990).

El carnaval, entonces, como rito de inversión, llama la atención por sus posibilidades de dislocar, temporalmente, las jerarquías sociales establecidas (Da Matta, 1979). Se trata de un tiempo y espacio ritual, de mediación entre lo material y lo simbólico (Turner, 1982), porque permite trastocar estas dos dimensiones de la realidad. Señala Milita Alfaro, en su monumental historia social de Montevideo, que el carnaval “ha sido, por definición, un ‘rito de desorden’, identificado con el exceso, con la liberación de las pulsiones y con una variada gama de lenguajes y conductas alternativas” (Alfaro, 1998, p. 79).

*Si sos rico disfrazate de pobre
si sos hombre disfrazate de mina
si sos tímida hoy volvete ligera
si estás llena hoy sentite vacía.
Jugá con tu opuesto
que es tan tuyo
como el que llevás puesto.*

(“Dos caras”, poema de Juan Lucangioli, cit. en Martín, Morel y Canale, 2010, p. 103)



En la ciudad de Buenos Aires, el carnaval fue una fiesta muy popular y extendida entre las costumbres de la población. Su celebración teatralizó distintos dilemas básicos que fue atravesando la sociedad porteña. Hacia finales del siglo XIX, los disfraces de negros, moreiras y cocoliches¹ parodiaban las dificultades de integración que vivía la Gran Aldea con la llegada de la inmigración masiva de ultramar. El carnaval fue además el ámbito de consagración del tango primigenio, orillero y malevo, entre los sectores medios de la ciudad.

Desde las primeras comparsas de candombe² hasta las actuales murgas, pasando por los orfeones y estudiantinas de principios del siglo XX, las agrupaciones de carnaval han creado y recreado una forma de organización y de arte popular. Sin embargo, los géneros culturales se jerarquizan de acuerdo con los parámetros dominantes de cada época. En nuestro caso, el carnaval ha ocupado escasa consideración en la escala cultural de Buenos Aires, bajo sospecha de ser puerta de ingreso a la barbarie, pasatiempo de vagos y malentretidos, cuanto mucho distracción de los males terrenales (Martín, 1997b, 1998; César, 2005).

De forma que el carnaval en general, así como sus maneras de celebrarlo, se mantuvieron en Buenos Aires por fuera de los circuitos oficiales y mediáticos de producción cultural hasta casi finalizado el siglo XX. Recién para fines de la década de 1980 se produjo un sostenido resurgimiento de las artes carnavalescas de la mano de jóvenes artistas que, en su mayoría, no conocían ni habían participado de estos festejos en la ciudad.

En efecto, quedaban entonces pocos grupos activos de carnaval y el país salía de una dictadura feroz que había reprimido toda expresividad popular, prohibiendo el uso de los espacios públicos. Expresarse y ocupar las calles, parques y plazas fueron entonces puntos en común entre los que preparaban un nuevo renacer. Intelectuales y productores culturales hurgaron estéticas más lúdicas y participati-

1 Juan Moreira fue un personaje rural de la crónica policial que pasó a la novela en el folletín homónimo del escritor Eduardo Gutiérrez y se popularizó en las representaciones teatrales del circo criollo de Jerónimo y José Podestá. Su figura romantizó al gaucho que se rebela y hace justicia por mano propia, pasando como máscara a los carnavales de fines del siglo XIX (Prieto, 1988).

Cocoliche también fue un personaje creado en el circo de los hermanos Podestá, que parodia al italiano acriollado que se desempeñaba en tareas rurales. Refiere también al habla del inmigrante italiano, o tano, en su pronunciación del castellano (Vaggi, cit. en Martín, 1997a).

2 El candombe se refiere a una práctica de los africanos que fueron esclavizados en la región del Río de la Plata. Señala Laura López: “en Buenos Aires, luego de la década de 1930, el candombe pasó a ser una práctica residual, perdiendo visibilidad pública, conjuntamente con la comunidad negra de la ciudad [...] en el caso de Argentina, exitosas políticas estatales de asimilación, en conjunción con la ideología de ‘blanqueamiento’, llevaron a la invisibilización de los negros como grupo diferenciado dentro del perfil étnico racial de la nación. Así, el fenómeno del candombe de este lado del Río de la Plata tomó características diferenciales respecto de lo ocurrido en Uruguay, donde [...] se experimentó una consolidación del candombe como símbolo nacional, refiriendo a versiones oficiales de lo que constituye el patrimonio cultural en Uruguay” (López, 2005, pp. 79-80).

vas en la profundidad de la historia local y nacional. De este modo, se fue gestando un movimiento cultural fuertemente comprometido con la memoria popular. Se activaron espacios para el encuentro y la participación, apelando a géneros y saberes populares ignorados, desvalorizados, como sucedió con el tango, el circo, el teatro popular y las artes del carnaval porteño. En resumen, tanto el carnaval como sus principales protagonistas, las agrupaciones denominadas *murgas*, se convirtieron a partir de la posdictadura en objeto de interés e ingresaron en las agendas a favor de la democratización. Este interés fue probando diversas acciones y políticas culturales que sentaron las bases para crear una nueva institucionalidad en torno a las prácticas carnavalescas (Martín, 1999; Morel, 2005).

También para esta época iniciamos nuestra investigación desde el marco de la antropología sociocultural y de las Nuevas Perspectivas del Folklore (Paredes y Bauman, 1972; Bauman y Sherzer, 1975). En el trayecto recorrido, sin embargo, nuevos interrogantes fueron ampliando las perspectivas de análisis hacia horizontes interpretativos que permitieron trascender la unicidad de la matriz disciplinaria. Iniciamos en la década de 1980 el estudio etnográfico, sincrónico y contemporáneo de aquellas formas de expresión y organización de las agrupaciones denominadas murgas o centro-murgas, que se conforman con la explícita finalidad de participar en la celebración carnavalesca. Incorporamos luego el análisis comparativo y relacional con otras organizaciones sociales, así como con agencias oficiales. Profundizamos en los aspectos éticos y estéticos de estas formaciones no convencionales a partir de aportes de la semiótica, la pragmática lingüística y los estudios subalternos y decoloniales. Finalmente, estudiar los festejos en perspectiva temporal fue el camino para contextualizar la fiesta en sus relaciones con los procesos políticos, económicos y socioculturales.

En este artículo, caracterizamos a las agrupaciones del carnaval porteño, formas subalternas de expresión popular que no se registran como parte de la cultura nacional. Para ello, nos concentramos en discursos y poesías de los mismos artistas de carnaval, que ponen en escena sus propias versiones de esta historia. Sus relatos conforman ideas de una larga tradición, es decir, de continuidad con una memoria y un pasado locales, que tensionan ciertas narrativas hegemónicas, criterios de valor ético y estético, sentidos de pertenencia y autenticidad, conformando, según nuestra hipótesis, una suerte de contranarrativa.

Las murgas del carnaval en Buenos Aires



Fuente: Archivo General de la Nación.

Figura 1. Murga de niños, aprox. década de 1940

En el mundillo carnavalesco hay tantas murgas como pueblos [...] Las hay gaditanas, panameñas, salteñas, uruguayas, porteñas, etc. Se diferencian entre sí por las influencias históricas, musicales y artísticas de cada región, así como también por el modo en que lograron integrarse al circuito cultural de sus pueblos, y en algunos casos, a la industria del espectáculo [...] Algunas mantienen estructuras más cerradas con esquemas de categorías, mediante aceitados reglamentos de concursos. Otras quedaron como asociaciones libres —el caso porteño es uno de ellos—, sin tanto control (Romero, 2013, p. 25).

Las agrupaciones del carnaval porteño pueden considerarse como un indicador del carnaval, o su signo más persistente. Porque pese a los cambios, las rupturas y discontinuidades de la celebración en la ciudad, las murgas aparecen a lo largo de todo el siglo XX. Sin embargo, tal nombre designa formas y fenómenos de gran variabilidad, no solo temporal, sino que, muchas veces, conviven en un mismo espacio-tiempo. De allí que aparezcan en Buenos Aires formas adjetivadas de murga, como un modo de connotar sus variantes. Así, encontramos referencias a murgas humorísticas, murgas teatrales (Romero, 2013), centro-murgas, murgas infantiles o “murguita de los pibes” (Puccia, 1974), murgas de barrio y murgas de taller (Martín, 1999). Este despliegue denominativo apunta a enfatizar el mensaje expresivo del grupo (murgas humorísticas, teatrales), la calidad etaria de sus integrantes (niños), el origen socioespacial de sus integrantes (barrial) o su modo de aprendizaje (murgas de taller).



Fuente: Museo Histórico y de las Tradiciones Populares de La Boca-Archivo Vaggi.

Figura 2. Agrupación de carnaval Los Cabezones de la Boca del Riachuelo, 1924. Cada integrante representa un grupo étnico-nacional: vasco, chino, turco, afro, italiano, etc.



Fuente: Archivo General de la Nación.

Figura 3. Murga Los Calaveras, 1924

Estas variadas formas se refieren, por un lado, a diversos procesos de articulación del carnaval y sus festejantes con el entorno social en diferentes épocas. Por otro lado, considero que el factor de esta variabilidad murguera en la ciudad puede explicarse debido a que su producción y reproducción se realizó por fuera de los cánones oficiales y de los circuitos mercantiles de producción cultural hasta casi finalizado el siglo XX. Es decir, las murgas del carnaval porteño se constituyeron como un fenómeno folclórico que si bien contó siempre con el control del ojo vigilante del poder y la indiferencia de la alta cultura y el mercado, se mantuvo como una práctica cultural a una considerable distancia relativa de las formas hegemónicas. Por ello, interpretaciones disímiles sobre las características de las murgas varían según los criterios de autenticidad y las construcciones de autoridad que se establecen en torno a la historia y la identidad murgueras. El pasado obra como legitimación de una pertenencia e identidad que apela a diversos criterios de autoridad. La evaluación acerca de cómo se forma un murguero, dónde, cuándo y con quiénes aprendió su arte, sus años de permanencia en los festejos, la participación y su papel en las diversas murgas que pueblan el espacio del carnaval, son indicadores de subjetividad murguera, por lo que la consolidación de ciertos

diacríticos lleva y recorta conexiones significativas con un pasado que se actualiza y resignifica a partir de una situación presente (Briggs y Bauman, 1996).



Fuente: Fotografía de Maximiliano Vernazza.

**Figura 4. Bombo de murga porteña, bombista
Tato Serrano de Los Quitapenas**

*Murga fuiste y serás
una pasión verdadera
como el fuego de una hoguera
que no se apaga jamás...
...En todo barrio porteño
y allá en el Gran Buenos Aires
siempre flotará en el aire
un bombo, un pito y un sueño
del carnaval sos el dueño
no cabe ninguna duda.*

(“Murga”, poema de Jorge “Guigue” Mancini, en *Los Viejos Murgueros*, 1998)

La murga apareció en Buenos Aires como forma carnavalesca cómica y grotesca a principios del 1900, compartiendo los escenarios, llamados *corsos*, con otros conjuntos que expresaban diferentes tradiciones del festejo. Se registran, en esa época, centros gauchescos, comparsas de gauchos a caballo y sociedades de can-

dombe propias de la tradición local junto con murgas, estudiantinas, orfeones, rondallas, tunas de tradición hispánica y comparsas, agrupaciones humorísticas, sociedades corales y filarmónicas de la tradición italiana (Puccia, 1974; Vaggi y Spini, 1986). A lo largo del siglo XX, las formaciones musicales diversas y complejas se fueron simplificando hasta convertirse en formas exclusivamente rítmicas. La murga fue sumando y adaptando modalidades estéticas hasta llegar a constituir un mensaje semióticamente complejo, donde se coordinan poética, danza, música, teatralidad e iconografía.



Fuente:

Figura 5. Bombo fileteado por Cholo Garín.
Murga "Sacáte el almidón" de Merlo, 1993

La forma que se instala desde la década de 1940 será, con algunas variantes, el modelo tipo sobre el que baso mi descripción de las formas expresivas de las murgas porteñas. Se trata de asociaciones de variado grado de formalidad que reúnen a vecinos y parientes asentados en un territorio o barrio. Pueden contar con una comisión directiva o un director general encargado de todos los aspectos, tanto organizativos como estéticos. Desafiando proscripciones y prohibiciones, una

trama casi invisible de agrupaciones, bailarines, poetas, músicos y cantores populares mantuvieron vivo el espíritu cómico e insolente del carnaval. Actuando en calles, plazas, clubes de barrio, los protagonistas de esta historia se llaman a sí mismos *murgas* o *centro-murgas*. Los patrones folclóricos del carnaval sobrevivieron en ellas como un arte proscrito, menor.



Fuente: Fotografía de Maximiliano Vernazza.

Figura 6. Cantor Walter González, de la murga Los Herederos de Palermo

“Bombo, pito y un sueño”: el mensaje murguero

La expresión de las murgas del carnaval de Buenos Aires presenta un mensaje complejo, que cruza diversos lenguajes artísticos. Se trata de una producción multimedial, en donde lo visual, la danza, lo corporal y la rítmica van primero, y la voz poética en recitados y canciones completan una actuación que puede exceder una hora de duración.

El desfile bailado y la danza constituyen el lenguaje más inclusivo y característico. Encabeza la marcha un estandarte con el nombre de la agrupación, su año de fundación y el año del festejo. Cada murga se distingue por su nombre, romántico (Los Bohemios, Los Cometas) o paródico (Los Viciosos, Los Mimados), y por los colores que lucen los murgueros en su vestimenta y el conjunto en sus fantasías y adornos.



El motor y corazón de la murga porteña es un tambor de gran tamaño, doble parche y platillos de bronce adosados que se percuten con una maza, instrumento denominado *bombo con platillos*. El bombo con platillos pauta los ritmos de marcha del desfile de entrada y de salida. Con sus cambios rítmicos, pauta también los pasos de baile, su duración e intensidad, y acompaña las canciones y recitados. Por último, marca el inicio y el cierre de cada secuencia de la actuación murguera: desfile y llegada al escenario, número central de recitados y canciones y desfile de retirada.

*Un primer golpe de cuero
alborotó al vecindario
y arrancó el abecedario
de aquella danza profana
donde el cuerpo imita al aire,
al látigo, al agua, al fuego,
y la risa es compartida
como un pan que en su tibieza
espantara las tristezas
y las penas de la vida.*

(“Vienen los descarrilados”, poema de Carlos Aguirre, cit. en Martín, Morel y Canale, 2010, p. 31)

El musicólogo Salvatore Rossano (2012) llama a este tambor un “sujeto sonoro”, debido a su ubicua presencia en las demostraciones populares de la ciudad. En efecto, el bombo, con o sin platillos, se encuentra en las marchas y los reclamos gremiales y políticos, las audiencias del fútbol y las murgas de carnaval. De todos modos, las formas de uso varían de acuerdo a los distintos contextos, así como los comportamientos que genera. Este protagonismo que asocia al bombo con la acción tumultuosa de sujetos colectivos y en la calle, “desencadena en la capital argentina sentimientos dispares, llevando consigo la pesada carga de referir a prácticas sub-culturales desprestigiadas” (Rossano, 2012, p. 185). De este modo, entre quienes no simpatizan con estas prácticas o sienten vulnerados sus derechos de libre circulación callejera, se suele calificar a la percusión del bombo como *ruido*, fuente de contaminación sonora. En tanto su ejecutante, “El bombista de murga [...] se transforma en un individuo molesto y sin ninguna competencia musical [...] el hombre del bombo se convierte en un ícono de alteridad, salvajismo, imperfección, disonante con la sociedad ‘bien’, instruida y tranquila” (Rossano, 2012, p. 194). El autor dedicó sus estudios de posgrado al bombo con platillo y constató que en ninguno de los estudios organológicos de Argentina se menciona tal instrumento: el bombo de murga. Sin embargo, bombo con platillos y danza se asocian en el carnaval porteño: no hay murga, desfile o danza sin la marcación

del bombo con platillos. El sonido del bombo no es indiferente para ningún habitante de la ciudad, provoca reacciones corporales inmediatas, ya sea de desagrado y distancia o de cuerpos en movimiento, acercamiento y comunión con otros.

A mediados del siglo pasado, cada agrupación contaba con uno o dos percusionistas. Su número se fue incrementando cuando, décadas más tarde, las formaciones murgueras incorporaron niños, llamados *mascotas*, y mujeres, es decir que se hicieron muy numerosas y llegaron a contar con cien y hasta trescientos integrantes. El conjunto de percusionistas se forma ahora con varios bombos con platillos, entre cuatro o cinco, y llega a contar hasta más de veinte. Suelen ubicarse en el centro del desfile para que su sonido se pueda escuchar a lo largo de toda la formación.

El pito o silbato, similar al que usan los árbitros en los encuentros deportivos, es distintivo para los directores de la murga, ya sea el director general, los directores de baile, de canto o de percusión (Canale, 2005). Como parte del conjunto musical, el silbato arma un contrapunto con el sonido grave del bombo con platillos durante los desfiles. Durante la actuación, el silbato coordina con los bombos las distintas marcaciones sonoras que inician, cortan y anuncian los tiempos de cada secuencia.



Fuente: Fotografía de Maximiliano Vernazza.

Figura 7. Daniel "Pantera" Reyes, director y bailarín del centro-murga Los Reyes del Movimiento de Saavedra, 1996

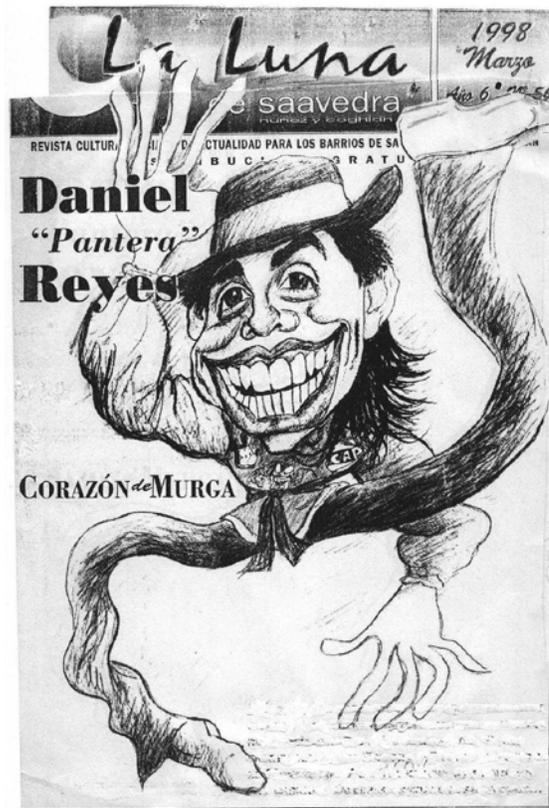
Canciones y recitados: la poética verbalizada del carnaval

[...] será un alarde la murga
entre cadencias, crítica y palabras.

Entonces sí: la fantasía, el divague, el delirio.

(“Rosario reo”, recitado de presentación de Daniel Caamaño, cit. en Martín, Morel y Canale, 2010, p. 33)

Las canciones de la murga son poética verbalizada, parafraseando a Paul Zumthor (1989), donde la voz produce una antigua forma de comunicación inmediata, participativa y efímera. La cercanía entre el cantor y el auditorio está dada, por un lado, por la propia poesía carnavalesca. Entre otros recursos, el uso de un lenguaje cotidiano y familiar, así como la forma narrativa y evaluativa de las canciones, establecen un diálogo directo entre cantor, murga y auditorio.



Fuente:

Figura 8. Daniel “Pantera” Reyes en caricatura de la tapa de la Revista cultural La Luna de Saavedra, marzo de 1998

La tradición porteña reconoce por lo menos cinco o seis subgéneros, algunos recitados y otros cantados. Los subgéneros cantados se componen, en general, con música del repertorio popular vigente, apelando a la memoria auditiva que origina en el auditorio una cierta familiaridad con la rítmica y con la melodía. Lo que es novedoso y particular son las letras, las palabras, lo que se vocaliza y se dice.

Los recitados se presentan en la entrada de la murga y en su despedida. Los recitados de presentación son aquellos que cuentan las características del carnaval, del grupo que se va a presentar, de las intenciones y propósitos del grupo.

*Luce el brillo de su historia
en la cadencia del paso...
...Trae garra, corazón,
sangre, tendón y garganta,
porque el murguero le canta
a su barrio más porteño,
que es el padre de su sueño
y el dueño de su memoria.*

(“El tornado porteño”, recitado de presentación de la murga Los Cometas de Boedo, poema de Oscar Félix Jesús González, cit. en Martín, Morel y Canale, 2010, p. 32)

La retirada se compone de recitado y canción, en general nostálgicos por la fuerza de la despedida, donde se promete el retorno y se piden disculpas por eventuales ofensas, dada la corrosiva crítica y la picaresca de las canciones.

El número central de la representación de la murga son las canciones llamadas *parodias* o *críticas* y los homenajes. La crítica es el número fuerte, porque es allí donde la murga, a través de su portavoz principal, el cantor, opinará y se burlará de los acontecimientos de dominio público, de los ambientes del poder, el lujo y la fama. Este tipo de canciones constituye una crónica de costumbres (Schvartzman, 1997), un registro histórico de sucesos cotidianos. Tales poemas han recorrido y pasado revista a las transformaciones sociales, desde las costumbres (modas, conductas y cambios corporales, la comida chatarra, las pastillas vigorizantes, la telefonía celular) hasta los hechos políticos, los personajes y los acontecimientos de hondo impacto que conmovieron a la población porteña (como Eva Perón, los detenidos-desaparecidos, grandes cantantes de tango, como Carlos Gardel o Julio Sosa, la guerra por las Islas Malvinas, la deuda externa y la quiebra de la economía nacional, entre otros).



*Apolitanos usurpadores
que todo oficio quitan al pobre...*

*Ya no hay negros botelleros,
ni tampoco changador,
ni negro que venda fruta,
mucho menos pescador .*

(Comparsa de negros “Seis de enero”, 1876, cit. en Martín, 1997a, p. 15)

*La señorita Harrison³
que es una criolla nata.
nadando como un pez,
cruzó el río de la Plata.*

(Agrupación “Los Cabezones de La Boca”, 1924, cit. en Martín, 1997a, p. 21)

*Julio Sosa⁴ no te olvida
la murga de la ciudad
donde vos siempre luchaste
por el tango nacional.*

(Estrofa cantada en los carnavales de 1965, cit. en Martín, 1997a, p. 32)

*Nosotros somos sudacas
somos subdesarrollados
pero antes de la conquista
ya éramos civilizados.
Hoy debemos guita al Fondo
...somos los globalizados.*

(“Que viva la murga entera”, crítica de Claudia Fano, cit. en Martín, Morel y Canale, 2010, p. 97)

En este registro popular del pulso de la vida cotidiana, el cantor se ubica en un lugar de enunciación, no como cronista neutral, sino que adopta un punto de vista que parodia y degrada las verdades establecidas (Bajtín, 1990). Así como el cantor crea los personajes a los que se dirige, su auditorio, también crea los personajes que evoca. Apela a lo grotesco, uniendo, en una gramática carnavalesca, a los prohombres con los vecinos, los seres anónimos que construyen la vida y son su público más fiel. El cantor, su coro y la murga relatan hechos que conmovieron a la ciudad y al mundo, pero lo hacen de forma coloquial, cómica y distendida,

3 Lilian Gemma Harrison (1904-1993) fue la primera nadadora en cruzar el Río de la Plata, el más ancho del mundo, el 22 de diciembre de 1923. Fue record mundial femenino de permanencia en el agua y precursora de la difusión de la natación en Suramérica.

4 Julio Sosa fue un popular cantor de tangos. Nacido en Uruguay, desarrolló su carrera en Buenos Aires. Murió en la plenitud de su carrera, el 26 de noviembre de 1964, a causa de un accidente automovilístico.

como quien habla con otro par. Aparece allí la voz popular, una voz que evalúa; el cantor dará su opinión, sentenciará, aconsejará, interpelará. Y, sobre todo, provocará la risa.

*Cantora: Soy tentadora, lo arreglo todo
Y te habilito, si vos querés.*

Mis guantes blancos

No comprometen.

Si tenés guita, me podés.

Ya soy famosa, ahora me graban

Y por la tele también me ven

Pero no importa, no pasa nada,

Yo tengo amigos en el poder.

Coro: Tiene sobres para jueces,

Tiene para la policía,

También para diputados,

Tiene pa' toda la cría.

(“Blues de la corrupción”, en Murga teatral La Catalina del Riachuelo, 1998)



Fuente: Fotografía de María Eugenia Domínguez.

Figura 9. Equipo de la producción del CD Carnavales porteños volumen 3, producido por Diego Robacio en el estudio Del Cielito Records



Otro tanto sucede con los homenajes que canta la murga porteña. Se trata de canciones serias, emotivas, donde suelen aparecer personajes vigentes en la memoria popular, o los olvidados de la historia, aquellos que no salen en las páginas de los libros.

Desde el punto de vista de su actuación o *performance* (Bauman, 1992), la murga establece una comunicación cara a cara con su público. El tipo de interacción de la murga en el escenario construye relaciones dialógicas en varios planos. Por un lado, el cantor dialoga con el bombo. Esa relación es un diálogo extraordinario y fundamental, porque la percusión del bombo va a marcar al cantor cuando empieza y termina, cuál es la intensidad y el ritmo de su interpretación. Además, un coro interviene en ese diálogo. El cantor dialoga con su coro, en un tipo de canto de “llamada y respuesta” (Ortiz Oderigo, 1974). El cantor enuncia una opinión o una estrofa y el coro le responde. A veces este diálogo toma la forma de *pie* y *remate*, es decir, el coro le da el pie al cantor para que se produzca el remate o cierre de la estrofa. Otras veces, ese pie completa y cierra la idea que comenzó a desarrollar el cantor.

Cantor: Parece que hay un proyecto

pa' que'n todos los conventos

también usen minifalda

las monjas que está adentro.

El que hizo este proyecto

para mí que estuvo un kilo

Coro: ¿Por qué, Ramón?

Cantor: ya me veo haciendo fila

pa' anotarme de pupilo

(“Crítica a la minifalda”, carnavales de 1986, cit. en Martín, 1997b, pp. 99-100)

Pero, además de este diálogo principal entre el cantor, el bombo y su coro, se construye otro circuito comunicativo con la audiencia. La murga interpela a su auditorio debido a las fuertes opiniones que emite el cantor, pero también se suele pedir al auditorio una participación activa y corporal, como un aplauso, o cantar con el coro un estribillo. Este involucramiento del auditorio también genera una comunidad circunstancial de participantes.

Podemos encontrar, en otros ambientes, rasgos comunicacionales semejantes en cuanto a su oralidad y dinámica dialógica y participativa, como en eventos del fútbol, recitales de música o de danza profesionales. Entre todas estas *performances*, ha sido el carnaval donde estos vínculos cara a cara, directos e inmediatos, se plantearon primero y modelizaron la relación que se trasladó a esos otros contextos.



Figura 10. Negros porteños. Ilustración del libro del ingeniero Alfred Taullard: *Nuestro antiguo Buenos Aires*. Bs. As. Talleres Peuser, 1927.

La poesía del carnaval porteño es escrita por el cantor de la murga o por algún escritor que tiene afinidad con el grupo. Si bien en los cerrados círculos del carnaval se reconocen autorías, estas poesías no se asientan en registros de autor ni devienen derechos de propiedad intelectual o artística. Para el público, y también para las reproducciones fonograbadas, las poesías son de la murga⁵.

La danza

La danza es la expresión más difundida entre los lenguajes que se combinan en la murga porteña. Mantiene una relación indisoluble con otros niveles de semiótica, como el ritmo y la música. Judith Hanna la define de este modo:

La danza es un lenguaje no verbal, una forma de comunicación que requiere de la creatividad y la memoria para su realización, las mismas facultades que subyacen al lenguaje verbal. Ambos lenguajes poseen un vocabulario (pasos y

5 En los créditos del CD *Carnaval porteño*, volumen 3 (VV. AA., 2009), dice: “Reservados todos los derechos del productor fonográfico, de los autores y de los intérpretes de las obras reproducidas en este ejemplar”. Es decir, se pone en igualdad de responsabilidad autoral al productor, a los intérpretes y a los autores.

gestos en la danza), una gramática (reglas para composición del vocabulario) y una semántica (significado). (Hanna, 1988, pp. 13-14 [traducción propia])

La secuencia básica o frase gramatical (Rector, 1989) de la danza murguera es así definida por el gran bailarín Daniel “Pantera” Reyes: “Nuestro baile se compone [...] de la rumba, medio candombeado; después tres saltos, patadas en el aire y la matanza, que se baila en el aire” (*Revista Humor Registrado*, 1996, s. p.). Si bien rumba-tres saltos-matanza forman una secuencia, es la percusión del bombo con platillos la que marca la intensidad y la duración de cada paso. La combinación, la calidad, la imaginación y el grado de emoción o intensidad afectiva es individual y emerge en diálogo con el ritmo de la percusión (Rector, 1989).

De todos modos, las formas de bailar se aprenden por imitación y experiencia, es decir, son las más miméticas entre los medios expresivos murgueros. Cada barrio desarrolló estilos de danza según los medios de aprendizaje y los maestros que tomaron como referentes. El ya citado director del centro-murga Los Reyes del Movimiento, del barrio porteño de Saavedra, indica:

Saavedra tiene una identidad diferente a otros barrios, en el baile, en los recitados... No somos tangueros como los de[l barrio de] Boedo, somos más candomberos. Es más, hemos aprendido con los negros a bailar murga, con familias de negros. Por eso hay mucho movimiento de cintura en Saavedra. (Entrevista de trabajo de campo, en *Registros de trabajo de campo*, 1999)

“Esa es la diferencia que tenemos también con la murga uruguaya. Allí los blancos hacen murgas, los negros hacen candombe; nosotros, todos mezclados” (Torres, 1998, p. 33). Nuestro director analiza el origen de su danza, pero, más que una reconstrucción histórica, propone una significación identitaria y estética. Al explicar el particular baile de la murga porteña, marca además diferencias racializadas respecto de las murgas porteñas y las murgas de la vecina ciudad de Montevideo. En estos relatos, el director Pantera vincula el estilo distintivo de Saavedra con la mención a familias de negros que enseñaron el baile y el ritmo en el barrio. La influencia de estas familias en la práctica carnavalesca del barrio dejó su impronta. Esta afirmación fáctica de un pasado cercano —aprendimos a bailar con una familia de negros— es corroborada mediante un indicador: un estilo particular de baile. En el barrio de Saavedra, el legado afroargentino es asumido no solo en explicaciones acerca de la danza y la percusión, sino en el repertorio de canciones y recitados. Estamos aquí ante géneros discursivos de mayor elaboración poética, que enlazan a la murga de hoy con un legado africano.

Cantor: [...] Fueron los negros que dejaron esta herencia

Y la conciencia siempre fue la del dolor...

Coro: Soy murguero señor, ¡de corazón!

(“Soy murguero de corazón”, versos de Darío Vasconcellos para Los Reyes del Movimiento, del barrio porteño de Saavedra, en *Registros de trabajo de campo*, 1994)

Las poéticas referencian socialmente a los murgueros en categorías sociales que nominan a los excluidos a través del denominador común de “la conciencia... del dolor”. Estos versos murgueros sobre el color de la pobreza y la exclusión integran en el dolor de “siempre” las diversas categorías raciales usadas en Buenos Aires como diacrítico de discriminación: negros mota, cabecitas negras, negrito villero, negro y murguero, categorías que remiten a distintos sujetos sociales, más o menos “negros”, con el denominador común de pueblo pobre (Frigerio, 2006).

La participación de afrodescendientes en el carnaval porteño es evocada con frecuencia en el cancionero de las murgas porteñas. Con música de candombes del músico afrouruguayo Yabor, Los Murgueros de la Nada cantaban en los carnavales del 2000 este homenaje:

*Cantor: Rumba, candombe negro de los murgueros
vivo recuerdo de épocas de esclavos...*

*...Bajo la misma estrella de aquellos tiempos
vibran los parches como en secreto
de ese increíble azar somos herederos
huellas de una pasión que el pueblo guardó.
Cadenas que se rompen al bailar
un candombe de sol, canción de libertad...
...Ilusión que llegó cruzando el mar
barcos esclavos y prisioneros...*

*Coro: Golpes de tambores
danza de colores
para no dejar el tiempo atrás
En nuestras canciones
quedan las razones
para no olvidarnos nunca más.
África murguera, pasión que hoy
nos quema en el corazón.*

(“Negros murgueros”, canción homenaje de Marcela Escobar, cit. en Martín, Morel y Canale, 2010, p. 130)



El poema está cargado de referencias simbólicas que construyen relaciones simétricas entre la situación corporal de los esclavos y el baile actual de la murga porteña. La percusión de bombos y de platillos trae al presente aquellos candombes que liberaban temporariamente a los negros esclavizados de relaciones corporales de sujeción y castigo. Aunque hoy ya no existan las cadenas, se continúan evaluando relaciones paralelas de opresión y dominio. Sujeción que se redime en la danza, el movimiento de caderas, brazos y saltos. Esa ilusión de libertad, pasión que el pueblo guardó y no olvida, nos viene, según el poema, desde un África murguera, verdadera licencia interpretativa y poética.

Atravesando el desierto del olvido y la desmemoria

El discurso sobre las características y los orígenes de las agrupaciones del carnaval porteño se ha transformado a partir de la posdictadura en objeto de interés y reflexión a partir de una última etapa de incorporación de jóvenes y trabajadores culturales a la práctica de las artes carnavalescas. Disímiles agentes interesados en reactivar la fiesta corrieron el telón para re-presentar una historia poco conocida y sin registros escritos. Encontraron, entonces, serias dificultades para obtener información acerca de las formas celebratorias del carnaval y del propio género de las murgas cuando la fiesta había sido suprimida en 1976 del calendario nacional y se mantenía en unos pocos enclaves de algunos barrios de la ciudad.

La interrogación sobre el pasado es un proceso activado socialmente en el diálogo entre participantes de una misma experiencia histórica. En nuestro caso, artistas carnavalescos y otros más profesionalizados fueron operando una indagación en torno al carnaval y otros géneros de la cultura popular, como el tango y el candombe. Adentrarse en zonas olvidadas de esta historia requirió de diversos mecanismos para mediar con ese pasado desconocido. La escasa información sobre la historia del carnaval porteño incentivó el desarrollo de una verdadera estrategia de conocimiento de la experiencia festiva.

La memoria de los grupos subalternos queda archivada parcialmente en relatos estructurados en formas variables, como los géneros narrativos orales (Vich y Zavala, 2004), y conservada en esos formatos verbales, tales como refranes, cuentos, canciones y leyendas, entre otros. Estas producciones culturales suelen considerarse, desde la cultura oficial, como insignificantes, carentes de valor (porque en general se los produce como bienes de uso y no como bienes para el mercado), incompletos, toscos, desestructurados. “No son muchos los testimonios conservados del carnaval porteño”, señala Eduardo Romano, “que representó, a no dudarlo, una de las manifestaciones más espontáneas e irreverentes de nuestra cultura

popular urbana. A tal punto que numerosos edictos municipales trataron, inútilmente, de morigerar sus expresiones en los corsos, bailes, etc.” (1997, p. 7).

Una de las formas de reescribir ese pasado que no se encontraba registrado en los formatos literarios o en archivos consistió en recurrir a los viejos murgueros para sumarlos como memoria viviente de una tradición oral olvidada. Recuerda Coco Romero, partícipe de ese movimiento: “músicos, teatreros y los que añoraban la murga se dieron cita para escuchar y compartir las experiencias de los artistas de la calle” (Romero, 2006, p. 228).

Pero además de reposicionar el saber experiencial vivido por los protagonistas del carnaval porteño, la amplia gama de expresiones del arte que se despliegan en la murga interesó a diversidad de profesionales del campo cultural. Artistas visuales, fotógrafos y cineastas, teatristas, músicos, bailarines, coreógrafos, promotores culturales, educadores y terapeutas, coleccionistas y estudiosos exploraron al género *murga* en todas sus facetas artísticas. De este modo, y en un proceso de pocos años, las prácticas expresivas del carnaval porteño lograron un alcance y difusión inéditas. Se recrearon y musicalizaron viejos temas, aparecieron figuras y agrupaciones que actuaron en los cuarenta y los cincuenta.

De la enorme lista de las producciones culturales que unieron artistas de distintas formaciones en la emergencia de las tradiciones del carnaval porteño, solo mencionaremos algunas. Luciana Vainer, integrante fundadora de la murga Los Quitapenas, desarrolla una intensa actividad en el fomento y divulgación de las artes de carnaval. En su portal web lacarnavalera.com, se presenta diciendo: “Nuestro idioma es la Murga Porteña. Trabajamos con sus elementos tradicionales, investigando nuevas formas creativas que resalten su riqueza expresiva. Esta concepción da como resultado una forma original de presentar en escena este arte ritual característico del Carnaval de Buenos Aires”. Los Quitapenas produjeron el CD *Con el corazón en juego* (1998), donde grabaron antiguos recitados y canciones en la voz de sus intérpretes originales. Vainer editó también el libro *Miralá que linda viene la murga porteña: recorrido por los carnavales desde 1970 al 2004* (2005), que registra las actividades e historia de grupos carnavalescos contemporáneos y edita importante documentación. De este modo, conjuga su activo quehacer con una exploración incesante por profundizar el sentido y las posibilidades del género murga que le han permitido llevar y exhibir este arte popular en diferentes escenarios. Por su parte, Diego Robacio, fundador de la murga Gambeteando el Empedrado, mantuvo durante veinte años la Agenda Murguera, un servicio semanal de correo electrónico con información sobre actividades del campo murguero, como en-



cuentros, seminarios de artes específicos (percusión, danza, poética), servicios y espectáculos. Produjo también tres discos con una selección de canciones y recitados que se escucharon en los carnavales de los años 2005, 2006 y 2007.

Los talleres de murga fueron el dispositivo de mayor impacto en la difusión de las artes carnavalescas y su incorporación al circuito de las políticas y las industrias culturales. Suerte de escuela informal de murgas, los talleres se iniciaron en el Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, durante 1988, a cargo del músico Gualberto “Coco” Romero.

Cientos de jóvenes y adultos pasaron por los talleres del Rojas [...] Aprendieron a superar los obstáculos de la creación [...] La danza, el canto, la música, los ritmos, las poéticas y otras teatralidades, crecieron a partir de su propio trabajo; las semillas se desparramaron y lograron valiosas acciones comunitarias dentro de distintos segmentos sociales (Romero, 2013, p. 10).

Un último dispositivo que medió ante el desconocido pasado del carnaval porteño se presenta en la propia poética del cancionero del carnaval porteño. Como hemos visto, estas narrativas reivindican hitos significativos en la trayectoria de la fiesta de carnaval, que reconfiguran el presente, pero también reescriben el pasado de la celebración. Tales relatos nos interesan, entonces, no tanto como afirmaciones objetivas de la historia, sino como selecciones que traen hechos del pasado a la conciencia y la comprensión del tiempo presente (Ochs, 2000).

De este modo, vimos evocaciones a la influencia afro en el carnaval porteño no solo en las poesías, sino en explicaciones sobre las formas, los estilos y los orígenes de ciertos rasgos de la identidad específica de la murga porteña. Tales herencias son actualmente tradicionalizadas en narrativas que configuran la historia y anclan su origen en un pasado legendario de esclavitud. Entendemos por *tradicionalización* los procesos de generación discursiva que descontextualizan enunciados anteriores para recontextualizarlos en nuevas cadenas de significados. Tales procesos de tradicionalización establecen así relaciones de intertextualidad diacrónica con un pasado que se resignifica desde el presente (Briggs y Bauman, 1996), porque estas conexiones temporales conforman dispositivos de memoria que configuran sujetos sociales, caracterizando áreas de pertenencia y de exclusión. Los relatos y poesías unen narrativamente pasado y presente, contraponiendo versiones que ponen en tensión el mito de la Argentina “blanca y europea” y cuestionan la afirmación dominante sobre la extinción de los descendientes de esclavizados negros en esta nación.

Reflexiones finales

El resurgimiento de la escena carnavalesca en Buenos Aires ha indagado en una vieja tradición olvidada y, en esta “puesta en acto” del carnaval perdido, ha creado uno nuevo. Hurgando en una memoria oral, corporal y escrita, atomizada y dispersa, se tradicionalizan antiguas prácticas desde el presente. El carnaval porteño de hoy es un esfuerzo consciente y deliberado de todos los agentes que lo conforman por lograr un nuevo espacio para los desplazamientos de la fiesta.

En este artículo presenté algunas de las características de la murga porteña, la expresión colectiva más persistente y antigua del carnaval de Buenos Aires. Analizamos momentos del proceso histórico que modeló su estética y su forma actual a través de la poesía carnavalesca y las evocaciones narrativas de sus protagonistas. Este registro poético nos permitió abordar distintos sucesos, conflictos y dilemas sociales desde un punto de vista popular. Aparecen en las críticas o parodias personajes que forman parte del cotidiano fluir de la ciudad y que solo quedan registrados por el talento de observadores de la vida popular, como en la poética del tango.

Posiblemente debido a que el carnaval ha sido clasificado como *entretenimiento*, suele estar reñido, muchas veces, con los registros escritos, de modo que es difícil encontrar publicaciones con poesía del carnaval en Argentina. Una excepción notable es la obra monumental de Juan Alfonso Carrizo, con las coplas que recopiló en los carnavales del noroeste argentino entre las décadas de 1920 a 1940. El tema se reduce, para muchos analistas, al problema de las tradiciones orales que, por lo tanto, no se escriben. Pero considero que involucra además una cuestión jerárquica, es decir, cómo se pondera y salvaguarda lo que tiene un valor estético dentro de los cánones de la alta cultura, frente a lo que tiene solo el valor de lo pasajero, lo efímero, lo paródico o poco serio.

La historia del carnaval en Buenos Aires ha transitado las altas y bajas de la vida política, prohibido durante las dictaduras, libre y elocuente en épocas de respeto por las leyes. Los altibajos de esta fiesta son el mejor ejemplo del temor que inspira, a los poderes mal habidos, la libre expresión popular. En junio de 1976, la dictadura militar eliminó del calendario oficial la fiesta del carnaval (Decreto 21.329 del 9 de junio). Veinte años antes, otra dictadura controlaba y sancionaba duramente los juegos del carnaval, si bien no llegó a suprimirlo (Edicto sobre carnaval del 24 de enero de 1956).



Finalmente, en 2010, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner restituyó al calendario oficial los feriados nacionales del lunes y martes de carnaval (a través de los decretos 1584 y 1585/2010). Para 1997, a su vez, el Gobierno de la ciudad volvía a auspiciar corsos en las calles de los barrios de la ciudad, y sus legisladores declaraban Patrimonio Cultural de la ciudad a las agrupaciones de carnaval. Opi-
na Salvatore Rossano:

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’ [...] 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 poéticas. (Rossano, 2012, pp. 198-199)

En efecto, los murgueros se declaran herederos de formaciones culturales de la esclavitud, a pesar de que no siempre sitúan un vínculo explícito con el legado de los esclavizados. La condición existencial de una continuidad negros-esclavizados-murgueros se basa sobre la posición social que los murgueros asumen frente al contexto social que le da sustento. De este modo, las categorías de adscripción e identificación como murgueros son utilizadas por los actores de acuerdo con su trayectoria histórica, su sistema estético y organizacional, que los ha diferenciado de otras instancias colectivas. Asumir el estereotipo de “negro murguero” de modo positivo se asocia con una amplia gama de manifestaciones de la subjetividad abiertamente contestataria que reivindica una estética corporal, verbal y una ética colectiva alternativas.

*Cantor: De un sueño de tacho y lata
Con poca plata
Nació el murgón
Serpenteando por las calles
Van sus donaires de rebelión
Relincha un coro de soles
Son sus bemoles fibra y pasión
Y llevan su ruego al cielo
Mientras el suelo vibra a su son*

*Coro: ¡Aaayyy! Bate que bate
El parche del bombo late*

Platillos de disparate

Le suenan a su emoción...

...Toda la gente parecen negros

Que carbonean su piel danzando

Y al futuro van llamando

Con la nostalgia de algún tambor.

(Presentación de la murga Atrevidos por Costumbre del barrio de Palermo, versos de Rubén “Gallego” Espiño sobre la música del candombe “Oro y plata”, de Sebastián Piana, en *Registros de trabajo de campo*, 1998)

Desde un punto de vista antropológico, estas reelaboraciones discursivas implican el posicionamiento de los sujetos que, dado el poder evocativo de la narrativa, activan selecciones intencionales del pasado. No buscamos en este recorrido, la exactitud histórica de los hechos, sino cómo son interpretados, es decir, de qué modos y por qué razones se toman ciertos hechos del pasado, reales o imaginarios, para conectarlos con el presente. Ubicamos, entonces, estas producciones culturales en tanto enclaves contrahegemónicos al hacer visible lo negado y replicar las narrativas oficiales, dominantes en la historia y en el sentido común de la población porteña, respecto a la declamada extinción de los negros en nuestra sociedad. La celebración del carnaval ofreció en la ciudad de Buenos Aires una posibilidad para exhibir las diferencias sociales, económicas, étnicas y raciales, habilitando la construcción de espacios abiertos de comunicación intercultural. Nos despedimos, entonces, con una poesía en homenaje a la murga porteña:

Un murguero te saluda

levantando el estandarte

pues sabe que en cualquier parte

la murga siempre perdura...

Antes de tomarme el raje

te digo, murga querida

vos me curás las heridas

y yo te tengo presente

porque sos y serás siempre

el metejón de mi vida.

(“Murga”, poema de Jorge “Guigue” Mancini [1931-2010], en *Los Viejos Murgueros*, 1998).



Referencias bibliográficas

- Alfaro, M. (1998). Carnaval y modernización: impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904). En M. Alfaro, *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta* (segunda parte). Montevideo: Trilce.
- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. México: Alianza.
- Bauman, R. (1992). Performance. En: R. Bauman (Ed.), *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communication-Centered Handbook* (pp. 41-49). Nueva York - Oxford: Oxford University Press.
- Bauman, R. y Sherzer, J. (1975). The Ethnography of Speaking. *Annual Review of Anthropology*, 4, 95-119. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.04.100175.000523>.
- Briggs, Ch. y Bauman, R. (1996). Género, intertextualidad y poder social. *Revista de Investigaciones Folclóricas*, 11, 78-108.
- Callegari de Vaggi, N. (1997). Origen de 'Cocoliche'. En Martín, A., *Tiempo de Mascarada. La fiesta del Carnaval en Buenos Aires* (pp. 18-19). Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- Canale, A. (2005). La murga porteña como género artístico. En: A. Martín (Comp.), *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura* (211- 232). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Carrizo, J. A. (1926). *Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero de Catamarca*. Buenos Aires: [s. e].
- Carrizo, J. A. (1933). *Cancionero popular de Salta*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Carrizo, J. A. (1935). *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Carrizo, J. A. (1937). *Cancionero popular de Tucumán*. Bs. As.: Universidad Nacional de Tucumán.
- Carrizo, J. A. (1942). *Cancionero popular de La Rioja*. Bs. As.: Universidad Nacional de Tucumán.
- César, R. (2005). *El carnaval de Buenos Aires (1770-1850). El bastión sitiado*. Buenos Aires: Editorial de las Ciencias.
- Czaplewicz, E. (1989). La literatura como ideología. En D. Navarro (selección y trad.), *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial* (pp. 63-102). La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Da Matta, R. (1979). *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Río de Janeiro: Zahar.
- Eco, U., Ivanov, V. y Rector, M. (1989). ¡Carnaval! México: Fondo de Cultura Económica.
- Frigerio, A. (2006). Negros y blancos en Buenos Aires. Repensando nuestras categorías raciales. En L. Maronese (Comp.) *Buenos Aires negra. Identidad y Cultura*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

- Hanna, J. (1988). *Dance, sex and gender. Signs of identity, dominance, defiance and desire*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.
- López, L. (2005). Narrativas sobre el candombe y la negritud en Buenos Aires. En A. Martín (Comp.), *Folclore en las grandes ciudades. Arte popular, identidad y cultura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Martín, A. (1997a). *Tiempo de mascarada. La fiesta del carnaval en Buenos Aires*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- Martín, A. (1997b). *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue.
- Martín, A. (1998). El carnaval y la cuestión inter-étnica en el Buenos Aires de fin del siglo XIX. En: B. Santos Arrascaeta (Comp.), *La herencia cultural africana en las Américas* (tomo I, pp. 131-141). Montevideo: EPPAL, Colección Afroamérica XXI.
- Martín, A. (1999). Murgas porteñas. Tradición y apropiación en el folclore. En *Los saberes populares en el fin del milenio* (pp. 221-228). Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso.
- Martín, A., Morel, H. y Canale, A. (Comps.) (2010). *Poesía del carnaval de Buenos Aires*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Morel, H. (2005). *Murgueros de(trás) del carnaval. Identidad, patrimonio y poder en las murgas de la ciudad de Buenos Aires* (tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Ochs, E. (2000). Narrativa. En T. van Dijk (Comp.), *El discurso como estructura y proceso. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria* (pp. 271-303). Barcelona: Gedisa.
- Ortiz Oderigo, N. (1974). *Aspectos de la cultura africana en el río de la Plata*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Paredes, A. y Bauman, R. (Eds.). (1972). *Toward New Perspectives in Folklore*. Austin: University of Texas Press.
- Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Puccia, E. (1974). *Breve historia del carnaval porteño*. Cuadernos de Buenos Aires N° LXVI. Bs. As.: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- Remedi, G. (1996). *Murgas el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la culturación*. Montevideo: Trilce.
- Romano, E. (1997). Presentación. En A. Martín, *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue.
- Romero, G. (2013). *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*. Buenos Aires: CICCUS.
- Rector, M. (1989). El código y el mensaje del carnaval: 'Escolas-de-samba'. En: U. Eco, V. Ivanov y M. Rector, ¡Carnaval! México: Fondo de Cultura Económica.
- Rossano, S. (2012). El espacio sonoro del bombo con platillo en Buenos Aires, entre música, ruido e invisibilidad. *Revista Argentina de Musicología*, 12-13, 183-204.



- Schvartzman, J. (1997). Decirlo todo: la virtud del exceso. En A. Martín, *Tiempo de mascarada: la fiesta del Carnaval en Buenos Aires* (pp. 28-29). Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- Turner, V. (1982). *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications.
- Vainer, L. (2005). *Miralá que linda viene la murga porteña: recorrido por los carnavales de 1970 a 2004*. Buenos Aires: Papel Picado.
- Vaggi, O. y Spini, S. (1986). *La Boca: notas por medio de imágenes de la inmigración italiana en Buenos Aires*. Archivo Vaggi. Bs. As.: Istituto Italiano di Cultura.
- Vich, V. y Zavala, V. (2004). *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*. Bogotá: Norma.
- Zubieta, A. M. (Comp.) (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.
- Zumthor, P. (1989) *La letra y la voz. De la 'literatura' medieval*. Madrid: Cátedra.

Otras fuentes citadas

- Revista Humor Registrado* (18 de septiembre de 1996). Revista quincenal N° 486. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca [s. p.].
- Murga teatral La Catalina del Riachuelo (1998). *Programa de mano, carnavales de 1998*. Buenos Aires. *Registros de trabajo de campo* de Alicia Martín: 1989-2000.
- Torres, J. O. (Nov., 1998). Pedazos de corazón. Entrevistas con murgueros. *La Murga*, 1, 32-34.

Discografía

- Los Viejos Murgueros (1998). *Con el corazón en juego - Agrupación Murguera Los Quitapenas Presenta* [CD]. Buenos Aires: Agrupación Murguera Los Quitapenas.
- VV. AA. (2006). *Carnaval Porteño, vol. 1, 2005. Una selección de canciones murgueras*. Producción de Diego Robacio, Daniel Buira y Juan Subirá. Buenos Aires: Sony BMG y Diario Página 12.
- VV. AA. (2007). *Carnaval Porteño, vol. 2, 2006*. Buenos Aires: Agenda Murguera Producciones.
- VV. AA. (2009). *Carnaval Porteño, vol. 3*. Buenos Aires: Agenda Murguera Producciones.