



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Tambores porteños, el latido del pueblo en la ciudad de Buenos Aires

Autores (en el caso de tesis y directores):

Martín D'Adamo

Emilio Pita

Gonzalo Federico Zubia, Tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2022

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesina:

“Tambores porteños, el latido del pueblo en la ciudad de Buenos Aires.”



“Murga Federal”. Intervención de Magdalena Lutteral y Martín Leiva sobre obra original de Martín Boneo, Obra digital 2022.

Tesistas: Martín D'Adamo y Emilio Pita.

Tutor: Dr. Gonzalo Federico Zubia.

Índice:

Resumen	2
Producción de tesina	3
Hoja de ruta	4
Recorrido temático	15
Síntesis conceptual	17
Créditos compositivos	28
Partituras	33
Experiencias de composición	34

Resumen ejecutivo

La tesina se propuso la composición de un montaje sonoro en torno a la percusión en la ciudad de Buenos Aires, con especial énfasis en los tambores que habitan la murga porteña, considerando su desarrollo histórico pero también su actualidad en distintos escenarios urbanos de esta ciudad y su relación con el campo popular. Como producto final se construyó un ensayo que opera como un relato sonoro urbano.

Partiendo de los candombes afroporteños, atravesando el tango y la actual murga porteña, con expresión en las manifestaciones, actos políticos, ámbitos deportivos (estadios de fútbol), y lógicamente en los corsos de carnaval, los tambores porteños, la percusión de la capital, nos interpela con su sonoridad marcando presencia y alzando la voz de aquellos excluidos de la sociedad.

Prohibida, ninguneada, desvalorizada, politizada y en algunos pocos casos visibilizada, la "voz" de los tambores porteños permite una sonoridad crítica respecto del lugar que se le da a los sectores oprimidos de la capital argentina, de su recorrido por los márgenes de la historia oficial, de su supervivencia a pesar de los poderes de turno.

Desde el campo de la indagación cultural desarrollamos composiciones sonoras propias, apoyadas en algunos casos en los géneros rioplatenses (murga, candombe, milonga) y en otros en las herramientas que brinda la música contemporánea (atonal, concreta). También hicimos versiones con arreglos originales, diseño de paisajes y relatos sonoros, con la intención de poner en relieve una de las "voces", formas de expresión, de las clases subalternas que habitaron y habitan nuestra ciudad. Se propuso el diseño y composición de un itinerario sonoro desde la raíz de los ritmos que fueron surgiendo en Buenos Aires, su relación con la inmigración y la esclavitud, y su reelaboración en las sonoridades populares: la cancha, los movimientos sociales, la ocupación del espacio público, y la fiesta popular. La idea compositiva fue generar expresiones musicales contemporáneas, actuales, que dejen en claro esa identidad común (África, Pueblos Originarios, Europa) que forma parte del componente genuino de quienes habitamos este suelo.

Producción de Tesina

A continuación presentamos nuestro montaje sonoro. Invitamos, en primer lugar, a escucharlo en detalle y extensión, y en las secciones siguientes analizaremos el recorrido que nos condujo a esta producción y los detalles de la composición técnica.

Link de acceso a la producción:

<https://youtu.be/jea4raYC21o?t=1>

Hoja de ruta: Descripción de la composición

El montaje sonoro que plantea la tesis contiene: paisajes sonoros, relatos sonoros, composiciones propias, y versiones con arreglos originales. El recorrido sonoro propuesto atraviesa, como dentro de un ámbito onírico, de entresueños, los distintos momentos que desarrollan las murgas en sus presentaciones en los corsos de los carnavales porteños. A continuación detallamos esos momentos:

1) Desfile (ingreso de la murga con ritmo clásico de desfile arrimándose al escenario).

Composiciones: ritmo inicial de la primera pista.

2) Glosa de Presentación (la murga se presenta e introduce lo que desarrollará en su espectáculo).

Composiciones: primera pista.

3) Presentación (canción que narra quiénes somos, de dónde venimos).

Composiciones: segunda y tercera pista que hacen referencia al origen afro.

4) La Matanza (ritmos de rumba y de tres saltos: la rumba es una danza negra, los tres saltos simbolizan el liberarse de las cadenas y después el desenfreno de estar libres y bailar).

El ritmo de rumba se interpreta en la composición "Corte Murga", en su estribillo, y en la composición "Las Murgas ya se van".

El de tres saltos se interpreta en la composición número 12 "Volvimos".

5) La Crítica (canción que critica en su letra algún aspecto de la realidad que nos rodea).

Composiciones: Corte Murga.

6) Retirada (canción nostálgica, momento del adiós pero con la certeza de que se volverá)

Composición: Las Murgas ya se van.

7) Glosa de Retirada (misma tónica que la canción de retirada, haciendo un recorrido por lo que fue la presentación).

Composición: Raíz, Glosa de Retirada.

En el caso de nuestro trabajo, los diversos momentos que son parte de un espectáculo de murga se fueron fusionando con el recorrido histórico musical que creativamente se pretende ilustrar. A continuación se detallan esos momentos compositivos:

Pista 1: Corso Onírico (Glosa de Presentación).

A) Paisaje sonoro urbano (sonidos característicos de la ciudad de Buenos Aires), empieza a latir el corazón de la ciudad que se fusiona con el bombo que decanta en el ritmo de murga clásico (ritmo de desfile que se desarrolla en el ingreso de la murga dirigiéndose hacia el escenario).

B) Glosa de Presentación (la murga ya ha llegado al escenario, comienza con ritmo clásico de murga porteña e interviene un piano y la voz del presentador que se desarrolla la glosa). La glosa de presentación es el momento en que inicia el *show* de escenario en los corsos del carnaval porteño.

Referencia: Los rotos de Monserrat, glosa de presentación 2017.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZvTxH3P6nw4>

C) Paisaje sonoro de océano (gaviotas, mar), que refiere a la diáspora africana, al viaje interoceánico que, obligados, tuvieron que padecer a realizar como esclavos, los habitantes de África.

Pista 2: Electro-Bantú.

El término Bantú hace referencia a un complejo lingüístico que agrupa a más de quinientas lenguas que desarrollaron los pueblos que geográficamente se ubican en lo que se denomina África Subsahariana (centro y sur de África). Dicha población es la que arribó a la fuerza, esclavizada, al puerto de Buenos Aires en tiempos del Virreinato y hasta el siglo XIX. Estas personas son reconocidas, en su generalización, como los Bantú.

La composición que se desarrolla tiene dos partes:

A) Una primera, exclusivamente percusiva, inspirada en ritmos africanos de la región subsahariana y fusionados con claves de origen bantú desarrolladas en Cuba (bembé) y el ritmo clásico de chacarera (Argentina), también de raíz afro. La clave rítmica afro bantú denominada “clave de bembé”, es la melodía rítmica que se escucha al ser percutido el cencerro, sonido metálico. La misma se desarrolla en un compás de doce octavos (12/8), que implica pensar en doce corcheas por compás. Dicha clave se puede desarrollar, y de hecho lo hacemos en nuestra composición, sobre la estructura rítmica de la chacarera (también de raíz afro). Es a su vez el modo “ternario” en que se puede interpretar a la clave rítmica tres dos (3/2), característica de la cultura musical afro que habitó y habita el Río de la Plata.

Referencia: Composición “Habla el Bombo”, del CD *Tangó de San Miguel*, Candombes del litoral del músico Pablo Suárez.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MInl6lAXUHE&t=779s>

B) Una segunda parte moderna, que imita a modo de espejo a la primera, utilizando tecnología actual pero basándose literalmente en la estructura rítmica de aquella. En este caso bajo los parámetros de la música contemporánea, conceptual, electrónica, atonal, ya que salimos del sistema tonal nos permite hacer pleno foco en el elemento rítmico, como protagonista. Y desde lo tímbrico y la instrumentación se permite pensar en la múltiple incidencia del afro a través del tiempo y los estilos. Salimos del molde clásico de la música occidental que comúnmente podríamos escuchar en la radio; no hay estrofas, estribillos, ni una idea melódica clara, reconocible. Por el contrario, está el vértigo de escuchar una pieza que busca generar cierta incomodidad, que habilite el cuestionamiento, que no respete el formato clásico y agradable del universo de la canción. Una composición donde cada nota,

cada momento, tenga el mismo peso y no haya un centro gravitatorio como referencia; donde lo más relevante sea el marco y no la obra (arte conceptual), sin desmerecer el aspecto musical en lo más mínimo, pero obligándonos a contextualizar para lograr una comprensión cabal de la idea que se intenta transmitir.

Referencia 1: Composición “*Midwash*”, del CD *The Distance Between Zero And One*, del músico Jojo Mayer interpretado con su trío Nerve.

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FYIfDZmoUGE>

Referencia 2: Composición “*Maloya Valsé chok 1*”, del músico Jako Maron

<https://www.youtube.com/watch?v=OF3ffElaUnY>

Vale aclarar que cuando hablamos de clave rítmica estamos haciendo referencia a una serie de acentos que guían a toda la composición, que se repiten cual patrón rítmico de compás en compás, una suerte de espina dorsal que emerge sobre el pulso. Este último será vital para el tempo (velocidad) de la composición, la clave en cambio lo será para determinar el estilo y la cadencia de la misma. Las claves rítmicas son una característica identitaria de la música percusiva afroamericana.

En la primera parte la sonoridad Bantú es literal, en la segunda subyace pero claramente se puede oír la referencia. Un modo sonoro de expresar la presencia Bantú (afro) en la cultura Argentina: “¿Dónde está tu Bantú?” Indaga la voz en una suerte de reclamo por ir al encuentro de esa identidad que, aunque no la veamos, es parte de nosotros.

Finaliza con sonoridad de cadenas, pasos y látigo.

Pista 3: Diaspo-rap.

Rap (Rhythm and Poetry/ Ritmo y Poesía) desarrollado sobre una estructura percusiva inspirada en el candombe afro porteño que difunde la “Asociación Misibamba”, comunidad afroargentina del tronco colonial de Buenos Aires.

Se eligió hacer un rap para expresar de modo literal a partir de la voz, la historia de la comunidad africana llegada a estas tierras como esclavos. Este estilo, el rap, es de origen afroamericano y nació de la necesidad de dicha comunidad de expresar sus padecimientos. No es menor el dato de que quien rapea, “King Cobrizo”, se interiorizó en la temática, habiendo generado contactos y encuentros con la asociación Misibamba.

El ritmo de la percusión se basa en la clave rítmica tres dos (3/2), que guía las composiciones del candombe tanto uruguayo como el porteño y que a su vez tiene fuerte presencia en el universo de la murga de ambas orillas.

El coro dice "Oh Guariló", que refiere a una expresión característica de la sociedad afroargentina. La misma y su variante "Bariló" se pueden escuchar en diversas composiciones desarrolladas por, o inspiradas en, ellos.

Referencia 1) Encuentro en la casa de la familia Lamadrid, donde se estaba gestando la "Asociación Misibamba". <https://www.youtube.com/watch?v=EGMtPog8W30&t=440s>

Referencia 2) Bakongo, tema "Bariló".

https://www.youtube.com/watch?v=z_3afFO5_Mc&t=1819s

Referencia 3) Juna Carlos Cáceres, tema "Guariló"

<https://www.youtube.com/watch?v=FL0shV2oCml>

Pista 4: Volver (invisibilización de la raíz afro) - Modulación neoliberal

A) Versión del tango "Volver" con un arreglo basado en la percusión del candombe afro uruguayo, el que mayormente se practica hoy día en Buenos Aires, sobre el que se apoya el coro que canta el estribillo del tema.

B) Los tambores se retiran como metáfora de la invisibilización de la raíz negra del tango y, en líneas generales, de la historia Argentina (barbarie); toman protagonismo el bandoneón, el piano, y asoma, más avanzado el tema, una guitarra eléctrica para derivar entonces en un final con un arreglo clásico del denominado "tango moderno" cuyo máximo exponente es Astor Piazzolla. El "tango moderno" lleva el lenguaje del tango a un nuevo resurgimiento, utilizando recursos de la música clásica y el jazz. En este caso se aprecia una "fuga" (el uso de distintas melodías en simultáneo agregando complejidad y multiplicidad, gesto típico de la metrópolis moderna). Nuevamente se sale del sistema tonal y aparece el elemento de los *clusters*, barridos de arco, púa y otros recursos para generar textura y disonancia con los instrumentos, haciendo referencia al "pulso" caótico, urbano. Luego de todo ese viaje hacia la sofisticación reaparece la idea de ritmo, lo primitivo, "el ruido", en una forma abstracta y multiforme que deriva en lo que denominamos como paisaje sonoro neoliberal.

C) Paisaje sonoro neoliberal. Conductor fastidiado que se topa con el pueblo en la calle, representado por los tambores; además hay bocinas, motores y una radio que sintoniza un tema pop internacional.

Referencia: “Volver”, versión en clave de murga de Canario Luna:

URL: [Volverhttps://www.youtube.com/watch?v=GvhWTt3tpIE](https://www.youtube.com/watch?v=GvhWTt3tpIE)

Pista 5: Corte Murga

A) Paisaje sonoro, continuidad de la modulación neoliberal. Tráfico y bocinas representan el fastidio de ese ciudadano para quien los corsos representan un corte de calle.

B) Canción de “murga escenario”, el momento de la crítica en el corso. Ritmo de murga porteña clásico (estrofa) y de rumba (estribillo) sobre los que se desarrolla la composición instrumental y la voz (coro). La letra aborda la mirada de cierto sector de la sociedad, representado por el diario Clarín, que describe a los carnavales porteños como corte de calle, ruidos molestos, basura e inseguridad.

Referencia: Canción de crítica de “La Gloriosa de Boedo”, año 2021:

<https://www.youtube.com/watch?v=zf0l6-5S2Gc>

Pista 6: Murgol

A) Relato sonoro. Aquí se crea la situación sonora de un partido de fútbol, hinchada, relato y sonoridad ambiente del encuentro, silbato, golpes de pelota, red. Mediante el *loop* y la edición, los elementos sonoros de dicho paisaje devienen en el ritmo de murga clásico.

Referencia: Hermeto Pascoal, tema: Tiruliruli.

<https://www.youtube.com/watch?v=XSO6swEh2ME>

Pista 7: Moliendo Café en estado murga

A) Comienza con sonido de estadio, una hinchada entonando "Moliendo Café", clásica composición venezolana de José Manso Perroni. La más entonada por las aficiones en el fútbol argentino, que a partir del recurso de la murga porteña, usan melodías conocidas a las que apoyan sobre el ritmo clásico del estilo, modificando la letra en pos de "alentar" al equipo por el que se simpatiza.

B) El tema de cancha deviene en una interpretación musical de valor técnico, con un tempo mediano y un andar que aprovecha las características técnicas de un instrumento desvalorizado y ninguneado, como lo es el bombo con platillo. Guitarra y trompeta son los instrumentos restantes que potencian el arreglo.

C) Finaliza con sonoridad de masas que representa a la muchedumbre de un estadio tanto como a la que asiste a un acto político, anticipando de esta manera a la próxima pista.

Referencia: La Bicicleta de Saturno, tema: "Estampa Porteña".

URL: https://www.youtube.com/watch?v=EuXkrkD_IOQ

Pista 8: Perón rítmico.

A) Discurso de Perón traducido rítmicamente.

Referencia: Max Roach, Tema: solo de batería en "dueto" con el discurso "I have a dream", de Martin Luther King. <https://www.youtube.com/watch?v=MFN-x6T4LIE>

B) El pueblo contesta bajo un mismo pulso con el ritmo de murga. Finaliza con tiros que anuncian la llegada de la dictadura.

En esta pista se muestra la complejidad o sofisticación rítmica que tiene la voz singular del líder político, en diálogo, con la respuesta más minimalista y sintética que articula la masa popular.

Pista 9: Dictadura, Muerte, Bombo.

Breves fragmentos editados del audio de asunción de la junta militar presidida por Videla, de fondo la “línea de muerte” que cobra primer plano una vez finalizada la voz del presidente de facto. Suena el *riff* principal de “*Satisfaction*” de los Rolling Stones (versión propia) haciendo clara alusión a los momentos de tortura de los que habla Abel Gilbert en su libro “*Satisfaction en la Esma*” (2021). La línea de muerte llega a su fin con la sonoridad de bombas, en referencia a la guerra de Malvinas. Cierre de la pista con la introducción del discurso de Galtieri al momento de presentar la rendición.

Pista 10: Democracia polirrítmica.

A) Comienza con dos ritmos, uno de afro candombe porteño tocado con congas que emulan tímbricamente en su sonido al tambor propio del estilo y otro de murga porteña tocado en el clásico bombo con platillo característico del género musical en cuestión, ambos deformados en lo que refiere a sus métricas tradicionales de cuatro cuartos (4/4) (cuatro tiempos por compás) y llevados a métricas irregulares (compuestas) de siete cuartos (7/4) en el caso del candombe, (siete tiempos de negra por compás) y siete octavos (7/8) en el de murga, respectivamente (siete tiempos de corchea por compás). Entre ambos se produce el juego de la polirritmia, se enfrentan, se cruzan y se fusionan. Ha llegado la democracia, las murgas vuelven a sonar, la sensación de libertad trata de ser reflejada en esta composición que parte de las ideas clásicas para reformularlas tal como desde aquella década comenzó a suceder con estos géneros. Músicos percusionistas como Juan Brusse, Ariel Poggi y Agustín Lumerman, han desarrollado, y aún continúan haciéndolo, este tipo de polirritmias que sirvieron de referencia para esta composición.

Sobre los ritmos aflora la voz de Alfonsín en algunas de sus expresiones más conocidas.

Referencia: Bombo al plato trío, tema: Matanza

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lubeNds4blk>

B) El tema pasa a un segundo momento. Manteniendo e inspirado por esa base rítmica, ahora son batería, bajo, sintetizador y guitarra que continúan con esta danza frenética entre los ritmos anteriormente mencionados. La voz de Alfonsín vuelve a aparecer en los mismos momentos y finaliza con el audio de una nota periodística que refiere a los saqueos que motivarían el final abrupto del gobierno radical.

Referencia: Avishai Cohen, tema: "Seven Seas"

https://www.youtube.com/watch?v=JsQX0cZFjTs&list=OLAK5uy_kTtTAg-kA5KeRBmHtQbNnixsB50fw0MQM&index=3

Nuevamente el propósito es expresar una composición en dos momentos, uno primero donde los ritmos son llevados a cabo por los instrumentos clásicos de cada género y un segundo momento donde dicha rítmica subyace y guía la composición, pero ahora interpretada por instrumentos modernos en lo que se denomina "fusión", aires de jazz moderno, rock y world music. En esta ocasión ambas sonoridades (murga y candombe) juegan, se expresan con libertad, saliéndose de los moldes estilísticos y dando lugar a expresiones como la segunda parte de la composición que si bien pareciera de corte moderno, contemporánea, está íntimamente basada en la experiencia rítmica desarrollada por los géneros de raíz percusiva porteña.

Pista 11: Relaciones carnales (Milonga/Blues)

A) En esta pista también se retrata la modulación neoliberal. Tiempos del menemismo. Aquí una milonga (raíz negra), ritmo fundamental de la murga porteña y estructura vital en la génesis del tango, se va dando la mano con una estructura típica de blues estadounidense (raíz negra). Se produce un diálogo entre ambos estilos que permite escuchar las similitudes en la forma y en ciertos rasgos expresivos. Se da un ida y vuelta respetuoso, cordial, de a ratos exageradamente simpático, que trata de emular la convivencia política que se desarrolló en aquella década entre nuestro país y los Estados Unidos.

Aquí hay un recurso de producción: el estilo criollo está seteadado sobre el parlante de la izquierda y el estadounidense viene desde la derecha, como una forma de semantizar desde el espectro estéreo.

Instrumentación: una guitarra es española o criolla, con cuerdas de nylon, y la otra es eléctrica.

El tambor que lleva el ritmo de milonga es un bombo con platillo mientras que en el blues es una batería.

Hay también un juego con los compases: el de tango se podría interpretar como 2/4 (y aprovechando esa acentuación de 3-3-2, toma a el tres como denominador común y pasa al ritmo ternario de blues en 6/8).

Referencia: Che Cynar. Tema: "Milonga del entrevero"

<https://www.youtube.com/watch?v=eN4tpChn6f8>

Sobre los lenguajes:

- Un clásico arpegio de milonga de un lado y una base de blues desde el otro.
- Un *lick* blusero en diálogo con una floritura propia de nuestros folklores
- Un *turnaround* de blues mimetizándose con un motivo melódico tanguero típico de cierre.

Pista 12: ¡Volvimos!

Utilización del recurso murguero denominado "los tres saltos" para hacer referencia a la vuelta de los feriados de carnaval, combinado con el discurso de Cristina Fernández de Kirchner haciendo el anuncio.

Referencia: Clínica de Murga Argentina "Los Dandys de Boedo"- Bombo con Platillo 04: Tres saltos. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ih1siUg3lgM>

Pista 13: Las Murgas ya se van.

A) Murga canción, retirada, otro de los momentos clásicos de los corsos del carnaval porteño. Las murgas entonan su canción de despedida.

Letra que evoca esa melancolía pero con la certeza de que se volverá. El terreno conquistado no se negocia, la fiesta popular (el carnaval) llega a su fin pero para tomar envión en vísperas de aquello que vendrá.

Referencia: Coco Romero y La Matraca, tema: "Coplas y Flores (Retirada)".

<https://www.youtube.com/watch?v=a4JMFtg8ORg>

Pista 14: Raíz (glosa de retirada). Paisaje sonoro de la ciudad que late

Composición inspirada en la pista 10 (Danza rítmica de la democracia) pero con un arreglo de piano, bajo y cuerdas. El ritmo se desarrolla entre un bombo con platillo y una batería.

Sobre la misma se recita la glosa de retirada (otro momento infaltable en los cursos porteños). El recitado está a cargo de Coco Romero (emblema y figura de relevancia en el universo de la murga porteña desde la vuelta de la democracia). La letra hace referencia a diversos aspectos de los recorridos en los audios, raíz negra/murga.

Finaliza con un paisaje sonoro de la ciudad y el corazón (sinónimo del bombo) que continúa latiendo.

Referencia: Coco Romero, tema: "Carta de Momo".

https://www.youtube.com/watch?v=743YFXi57ms&list=OLAK5uy_kZQZM_gYZbsnlmPsvcuXAKx9WKZvl5CaM

Recorrido Temático

Experiencia “Murga Pasión Granate”, año 2014/2015.

En esta bitácora de producción consideramos pertinente describir también el recorrido realizado por quienes elaboramos este trabajo, el cual tiene un punto de partida en el año 2014. Fue allí cuando dimos nuestros primeros pasos en el desarrollo e indagación que constituye el acervo de la producción presentada.

Por aquel entonces nos propusimos crear una murga en el Barrio “La Cava”, del municipio de San Isidro. El objetivo para la tesina era poner en práctica el método desarrollado por la Asociación Civil “El Culebrón Timbal” respecto de la positiva incidencia en la sociedad, principalmente en los barrios vulnerables, que según dicha entidad las murgas lograban, al fomentar valores tales como el trabajo comunitario y la búsqueda de logros a mediano y largo plazo. En este sentido, la Asociación mencionada se propuso construir un nuevo marco conceptual para la acción sociocultural, una acción que recupere las sensibilidades y los sentidos populares y los ponga al servicio de procesos educativos y políticos comprometidos con el desarrollo de redes y circuitos alternativos de producción y distribución de bienes culturales populares y la democracia participativa.

La experiencia se extendió por dos años. Se formó una murga en torno al club San Isidro Juniors, a la que se denominó “Pasión Granate”, y se participó de corsos y eventos de lo más variados (Día del Niño, eventos del club, etc.) de los cuales se tienen registros fílmicos y fotográficos. Sin embargo, la experimentación en el marco de la tesina quedó trunca. No se pudo avanzar en ese sentido, aunque es inevitable mencionar esta experiencia como punto de partida del trabajo actual.

Adentrarnos en un mundo hasta ese momento ajeno nos permitió ser conscientes de una sonoridad que, si bien nos resultaba familiar, ahora directamente la sentíamos propia, como parte nuestra, identitaria en nuestra conformación como porteños.

Dar cuenta del destrato hacia este universo de sentido, hacia esta sonoridad, por parte de sectores hegemónicos, también nos hizo reflexionar al respecto, generarnos preguntas e ir al encuentro de ese paisaje sonoro ineludible en el transitar cotidiano de la vida en la ciudad de Buenos Aires.

Anexo 1. Centro Murga Pasión Granate:

A través del siguiente enlace se accede a una presentación con imágenes y registros audiovisuales de esta primera experiencia murguera.

<https://bit.ly/3PJmzZ>

Clarín y el carnaval: el (des)trato de lo popular, 2017/2018.

Un segundo momento fue en el año 2018, cuando retomamos la idea de desarrollar la tesina, pero en este caso haciendo un análisis escrito, desde una perspectiva socio-cultural y otra semiótica, del tratamiento que el diario Clarín le dispensaba a los carnavales porteños.

Dicho trabajo cambió de dirección cuando nos sumamos al Grupo de Investigación en Comunicación dirigido por Alejandro Kaufman y Gonzalo Federico Zubia. Fue este último quien, indagando en nuestras inquietudes, conocimientos, búsquedas y pasiones, logró encauzar la propuesta de nuestro trabajo hacia lo que resultó ser este montaje sonoro.

Anexo 2. Ante-Proyecto / Borrador inicial.

A través del siguiente enlace se accede al borrador de proyecto que teníamos en mente. Como se verá, es un collage de inquietudes y conceptualizaciones que trazaron un campo de indagación temática.

<https://bit.ly/3LwOCpY>

Si bien estos antecedentes resultan ahora anecdóticos, o incluso abiertos respecto de la tesina, nos parece interesante mostrar esta cocina de investigación para señalar el campo de inquietudes del que procede el montaje sonoro que estamos presentando.

Síntesis conceptual

Tambores porteños, el latido del pueblo en la ciudad de Buenos Aires.

El objetivo general de la tesina fue construir una composición acústica que ensaye la sonoridad de los tambores que conforman la percusión porteña, con especial énfasis en la murga, atendiendo a su dimensión histórica pero también a su impacto en la configuración del paisaje acústico de la ciudad porteña.

Además, el montaje sonoro también se propuso como objetivos específicos:

- Revisar el desarrollo histórico de la sonoridad de los tambores que habitaron la ciudad de Buenos Aires. Desde la percusión que desplegaron los afro descendientes en sus candombes en tiempos del virreinato e incluso en el siglo XIX en la ya conformada Nación Argentina, a la sonoridad percusiva propia de la murga porteña, que a partir del 1900, arribada desde España (Cádiz), musicalizó los carnavales de Buenos Aires, extendiéndose con el correr de los años hacia diversos ambientes populares.
- Releva la configuración de la sonoridad urbana en diferentes escenarios tales como los estadios de fútbol, las manifestaciones sociales, los actos políticos, los corsos de carnaval.
- Componer un montaje sonoro que articule las diferentes modulaciones de la sonoridad murguera en el paisaje de la ciudad.
- Aportar una mirada que contemple la musicalidad de los instrumentos percusivos y su incidencia en el paisaje sonoro de la ciudad de Buenos Aires, que han sido en su derrotero histórico ninguneados, desvalorizados, invisibilizados e incluso prohibidos.
- Indagar y problematizar las formas en que el paisaje sonoro expresa las desigualdades de clase y la ocupación del espacio público.

Para transitar el camino de este montaje sonoro fue vital la concepción de Theodor Adorno y Max Bense sobre lo que representan los ensayos. De allí partimos para realizar lo que denominamos un ensayo sonoro.

Dice Max Bense en "Sobre el ensayo y su prosa":

Ensayo en alemán significa intento... El ensayo reemplaza en cierta manera el diálogo dramático. El ensayo es un tipo de monólogo reflexivo y por eso mismo

una forma dramática. La dialéctica se encuentra en lo experimental. La naturaleza de forma y fondo del ensayo no es otra cosa que una intención socrática, y por lo tanto busca lograr su propósito experimentando o haciendo aparecer un tema experimentalmente (2004: 31).

A su vez Theodor Adorno nos brinda las herramientas para concebir el ensayo y que se ajuste a los requerimientos y necesidades que amerita:

Escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada espiritual lo que ve y traduce en palabras lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura. (2003: 27).

Para la construcción del ensayo sonoro comenzamos indagando respecto del sonido, entendido este último como aquella sensación o impresión producida en el oído por un conjunto de vibraciones que se propagan por un medio elástico, como el aire.

De aquí puede inferirse que lo sonoro es aquello que produce sonido, entonces debemos mencionar lo que son los “efectos” de sonido ya que en nuestra construcción sonora trabajamos con ellos.

Explica el profesor y catedrático de cine, Ira Konigsberg (2004), que “un efecto de sonido o efecto de audio es un sonido generado o modificado artificialmente, o un proceso de sonido, empleado con finalidades artísticas o de contenido en el cine, la televisión, las grabaciones musicales, los videojuegos, los dibujos animados, las representaciones en directo de teatro o musicales y otros” (p. 187). Para nuestro objetivo y como ya mencionamos, fue vital esta noción ya que en la edición del ensayo y en su estructura general los efectos son una constante.

Trabajamos con ambientes sonoros, entendidos éstos como una envolvente que pone en relación al individuo con un entorno. El musicólogo y urbanista Jean Francois Augoyard (1995), afirma que cuando el lugar es determinado por el sonido, entran en funcionamiento diversos procesos. El sonido crea marcas sonoras y límites sonoros en el espacio. Cabe destacar que estos ambientes no estarán exentos de manipulación en la producción para los fines del desarrollo del ensayo.

El ensayo, según Adorno (1962), “no empieza por Adán y Eva, sino con aquello de lo que quiere hablar; dice lo que a propósito de esto se le ocurre, se interrumpe allí donde él mismo se siente al final y no donde ya no queda nada que decir (...). En relación con el

procedimiento científico y su fundamentación filosófica como método, el ensayo, según su idea, extrae la plena consecuencia de la crítica al sistema... el ensayista rechaza sus propias orgullosas esperanzas que sospechan haber llegado alguna vez cerca de lo último: las que él puede ofrecer no son más que explicaciones de poemas de otros y, en el mejor de los casos, de explicaciones de sus propios conceptos; eso es todo lo que él puede ofrecer” (p. 12).

Entonces, en definitiva estamos hablando de un ensayo, donde relatos / paisajes sonoros, versiones y composiciones se combinan, buscando potenciarse en una sinergia que nos permita avanzar en referencia a esta sonoridad que, entendemos, es identitaria de los porteños y nos brinda herramientas para una escucha atenta, profunda, de lo que nuestra sociedad, a través de sus tambores, produce y de alguna manera nos dice y nos comunica.

Respecto de los paisajes sonoros, cabe mencionar que los mismos entienden a la sonoridad de una región como un hecho cultural. Al referirse a un “paisaje sonoro”, Murray Schafer designa, en primera instancia, a “cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar específico” (Politi, 2011: 2).

En este sentido nos aproximaremos a la concepción amplia que Schafer (1969) sugiere en su libro, “El Nuevo Paisaje Sonoro”: “música es sonidos, sonidos alrededor nuestro, así estemos dentro o fuera de las salas de concierto...” (p. 13).

Utilizamos esta concepción y sus recursos para el armado de nuestro ensayo sonoro.

Los paisajes sonoros por su parte, a diferencia de los “mapas de ruido” que desarrollan las autoridades municipales, entienden a la sonoridad de una región como un hecho cultural. Los mapas, en cambio, solo toman registro de los decibeles de un lugar determinado para establecer la polución auditiva (ruido) que ese sitio presenta. “Los mapas de ruido son representaciones en forma gráfica de la situación acústica existente o pronosticada en una determinada zona, durante un determinado período de tiempo, basadas en los índices acústicos legalmente establecidos”. (Extraído de la página del gobierno de la ciudad a título de “Mapa estratégico de ruido de la ciudad de BA”).

Resulta importante esta manera de concebir la sonoridad de una ciudad, de nuestra ciudad, ya que de allí provienen los argumentos de quienes se encuentran reacios a la sonoridad percusiva de Buenos Aires en la que basamos nuestro trabajo. La voz de aquellos que ven como una amenaza dicha sonoridad se ve amplificadas por diversos medios de comunicación. “Tránsito y ruidos molestos, el lado negativo de los festejos” titula Clarín en

referencia a los carnavales porteños, sus corsos y sus murgas, en febrero del 2018. Es de notar que cierto sector de nuestra sociedad, legitimado por la voz de diversos medios de comunicación, rechaza este tipo de eventos mientras que, contradictoriamente, valora aquellos de similares características, en referencia a su resonancia, acontecidos en otras regiones del país (Entre Ríos, Corrientes, Jujuy) o en países vecinos (Uruguay, Brasil). No es un dato menor la estrecha relación entre estos sectores y la ideología dominante, que no casualmente encuentran en esta sonoridad popular un ruido amenazante para el “normal” acontecer ciudadano.

En este sentido, la visión gubernamental y la finalidad de los mapas, es una mirada “ecológica” de lo sonoro, un punto de vista ambientalista, donde el exceso de decibeles se traduce en “ruido”, donde no se discrimina ni se adentra en ese posible universo del “ruido” y ante esto sólo se proponen soluciones para contribuir a una “ciudad saludable”.

Es relevante, en este sentido, el trabajo realizado por Hildegard Westerkamp (2014) para la revista *Bifurcaciones*, donde indaga en el paisaje sonoro de dos ciudades disímiles como son Brasilia y Nueva Delhi.

En el caso de la ciudad de la India, es notable cómo la investigadora da cuenta de la percepción de lo que la sonoridad de las bocinas representan en dicho lugar. Mientras que para nuestra cultura serían entendidas como un ruido en lo posible a evitar –así también en Brasilia– y sólo son toleradas y pensadas en función de prevenir siniestros (siendo las mismas una de las huellas que alteran y magnifican lo que entendemos como polución sonora en el marco de los mapas de ruido, donde a mayor tránsito, más bocinas y por lo tanto más contaminación auditiva), en Nueva Delhi son promovidas amablemente: “toquen bocina” se lee en la parte trasera de algunos vehículos, con el fin de marcar presencia, en lo que la investigadora entiende como una sonoridad orgánica de la ciudad, tal como podría serlo el correr del agua por el surco de un río, a diferencia de la sonoridad caótica que la misma señal auditiva genera y que de este modo es percibida en Brasilia.

Westerkamp sugiere e interpreta que en Nueva Delhi las bocinas suenan como diciendo “hola, cuidado, estoy al lado”; en cambio en Brasilia, ciudad pensada para que el tránsito sea fluido, dicho sonido estaría asociado al caos, al embotellamiento, a la polución sonora.

A partir de esta investigación sobre la sonoridad de las bocinas y sus múltiples interpretaciones (según desde la perspectiva cultural que se la analice), podríamos entonces también reflexionar al respecto de lo que expresan los tambores de la Ciudad de Buenos Aires y pensar en consecuencia cómo son percibidos por diversos sectores de nuestra sociedad. ¿Qué hace que algunos allí sólo escuchen ruido y otros música? ¿Por qué son y

han sido rechazados e incluso prohibidos a lo largo de nuestra historia por un sector de dicha sociedad? ¿Qué es lo que hace que generen esa tensa relación amor/odio, donde un sector se empeña en expresarse por este medio, incluso levantando su musicalidad como bandera identitaria, mientras que otro lo ningunea despreciándolo y entendiendo dicha expresión sonora como un ruido, molesto, contaminante, digno de ser callado, eliminado?

Tal vez podamos acercarnos a responder estos interrogantes en el transcurso de este ensayo ya que entendemos que Buenos Aires, al igual que la interpretación de Westerkamp sobre Nueva Delhi, “expresa a través de sus sonidos todos los aspectos culturales, políticos e históricos...” (2014: párr. 45). Es entonces en esa tensa relación que se da en el marco de nuestra sociedad, entre sus clases populares y las élites dominantes, en ese terreno de negociaciones y mediaciones, donde los tambores, la percusión porteña, su presente, pasado y devenir, tienen y tendrán aún mucho por contar y por decir, más allá de la cantidad de voces que quieran acallarlos.

El ejemplo de Brasilia lo consideramos para emparentar con la sonoridad pretendida por las élites dominantes porteñas, cuya voz se amplifica y toman como propia diversos sectores de nuestra ciudad. Esa “otra forma” de entender al sonido y sus “ruidos”, esa búsqueda de un “silencio” que representa a lo saludable, esa ciudad despojada de su sonoridad característica, identitaria, en pos de una ciudad con sonidos que supuestamente mejoran la calidad de vida de los vecinos.

Westerkamp sostiene que los sonidos de Brasilia expresan, al contrario de lo que sucede en Nueva Delhi, su aislamiento respecto al resto de la nación (Brasil):

Otro tipo de sonido que usualmente define acústicamente a una comunidad tampoco se encuentra en Brasilia. Me refiero a las señales propias e hitos sonoros que dan voz a sistemas de creencia, actividades y patrones urbanos; aquellos que refuerzan en los habitantes un *sentido-del-lugar*. Visualmente, el paisaje urbano de Brasilia está poblado de hitos arquitectónicos, los que plasman de modo material y monumental el Plan Maestro, pero el paisaje sonoro no está marcado por ningún hito. De hecho, la ciudad recibe casi únicamente con sonidos de autos y alarmas al recién llegado, y por lo mismo, no despierta la curiosidad en el oído de nadie acerca de su vida comunitaria. (2014: párr. 19).

La investigadora no encuentra en dicha ciudad ninguna identidad acústica clara. Su planificación arquitectónica pensada para un fluir sin complicaciones, grandes arterias, parques, dejaron a la ciudad despojada de una huella acústica que la describa, que la exprese y sólo prevalece en la escucha de lo que son diversos paisajes sonoros, el sonido

de los motores de autos circulando durante el día y de los aires acondicionados por las noches, todo esto pudiendo acostizarse, en todo caso y como sugiere Westerkamp, si uno cerrase la ventana de la habitación donde estuviera eligiendo por ejemplo escuchar la radio, en lo que entendemos sería a todas luces un paisaje sonoro posmoderno:

Brasilia: una ciudad que es una apuesta arriesgada, global y modernista, inmersa en medio del *cerrado* natural brasileiro; una ciudad que, de alguna manera, ha 'emigrado' a un terreno extranjero, no desarrollado, para empezar una nueva vida, transformando el orden social y apuntalando el subdesarrollo del resto del país. Los edificios están ahí para atestiguar ese ideal. Su paisaje sonoro, sin embargo, revela que la psiquis humana aún no ha emigrado, o al menos no a la misma velocidad. Su carácter cosmopolita es sólo audible en la ubicuidad del ruido de tráfico y de los aires acondicionados, el peor aspecto del internacionalismo. (2014: párr. 22).

Este punto es vital y de referencia para desarrollar los relatos sonoros posmodernos que habitan la tesis, en oposición al ensayo sonoro popular que se manifiesta a partir del recorrido histórico de la sonoridad tamborilera en la Ciudad de Buenos Aires.

Respecto del ensayo percusivo porteño, la idea entonces fue trazar un lineamiento, utilizando diversos paisajes sonoros (señales acústicas / huellas sonoras), incluso manipulándolos, en pos de lograr un resultado eficaz que permita expresar esas sonoridades opuestas que "conviven" en nuestra ciudad.

El primer eslabón y acaso el más relevante de nuestro ensayo sonoro es el tambor, la sonoridad de los tambores que habitaron y habitan la capital porteña. Hicimos un recorrido por la historia del tambor en Buenos Aires ya que entendemos que desde ahí se puede trazar un paralelo con la historia misma de nuestra ciudad en general y de nuestro pueblo en particular.

En su latir constante, desde los candombes promocionados por Juan Manuel de Rosas hasta las murgas actuales, desde las manifestaciones a las campañas políticas, hasta en los espectáculos deportivos, en ese entramado sonoro es donde indagamos en pos de hallar rasgos de nuestra identidad.

Los negros agrupados en ciertos barrios de Buenos Aires como 'el barrio del tambor' (Monserrat, San Telmo, La Concepción), tenían ritos de sociabilidad y actividades de divertimento que canalizaban en los candombes, las prácticas religiosas y de iniciación. Las ceremonias se celebraban al ritmo lancinante de

los tambores y los bailes colectivos eran producto del encuentro de múltiples tradiciones africanas que se reencontraron en el Río de la Plata. Conocieron un momento de visibilidad y apogeo durante el gobierno de Rosas, antes de ser reducidos a la semiclandestinidad (Cáceres, 1998: 57-58).

En algunos tiempos prohibidos, en otros tantos silenciados, ninguneados y en ciertos casos valorados, los tambores de la ciudad de Buenos Aires suenan al compás de la historia de su pueblo, aquel sector postergado de la sociedad que en la construcción de sus ritmos encuentra un modo genuino de expresión.

Tomando la posta que dejaron, al ser invisibilizados los tambores del afro candombe porteño, asoma en un segundo momento el bombo con platillo como instrumento percusivo identitario de la ciudad de Buenos Aires.

Los negros, ya desplazados a los márgenes, ocultados, son reemplazados simbólicamente desde las élites, como foco de su rechazo, por los denominados “cabecitas negras”. Los negros de antaño parecían ya no estar, la civilización en apariencia lograba imponerse sobre la barbarie; serían entonces los “nuevos” sectores subalternos, las clases bajas, empoderadas por el peronismo, el objetivo de denigración por parte de los sectores dominantes. Antes, los tambores del candombe afroporteño, ahora, los bombos con platillo de la murga porteña; antes, los negros africanos, ahora, los “cabecitas negras”; la historia cíclica de denigración y desprestigio de los dominantes por sobre los dominados.

La plebe también politizó con sus gestos la cuestión del origen étnico y el color de piel. De pronto se escuchó hablar en quichua o en guaraní en la europea ciudad porteña, como notó con asombro el diario Clarín en 1945...”Cabecitas negras” les decía con desprecio la gente “decente” a todas esas presencias inesperadas y, por extensión, a todos los peronistas (Adamovsky, 2021: 199).

El bombo con platillo, hijo dilecto de la murga porteña pero con vuelo propio, irrumpe en las calles con su sonoridad, emergiendo y generando una alteración de lo cotidiano. Corsos, festejos populares (siendo el fútbol su máximo exponente), manifestaciones, marchas políticas, son varias de las formas que toman el recurso sonoro de la murga para marcar una presencia auditiva.

El bombo asume rápidamente importancia en el espacio sonoro de la ciudad, ejecutando un papel central en particulares ritos urbanos, tocado no sólo por las murgas, sino también en las canchas de fútbol y las marchas de plaza. Es el que ordena el espacio y el movimiento de los cuerpos en el campo ya expandido del

carnaval. Convirtiéndose en un elemento indispensable en la articulación de performances culturales contemporáneas, parece poner orden en el caos semiótico y político de la ciudad. (Rossano, 2015: 4).

Acaso por su estructura rítmica, que en su patrón más básico sólo se encarga de apoyar con firmeza el pulso al tocar el bombo, se pueda entender el alcance de dicha sonoridad que atraviesa y amplifica tan variado y contrastante abanico de expresiones populares (deportivas, políticas, festivas, de reclamo).

Dicha marcación de pulso permite unificar el grito de las multitudes direccionando en un mismo sentido toda expresión sonora que se emita, organizar los cuerpos en su modalidad expresiva bajo un mismo impulso sonoro y aglomerar la atención auditiva de todo aquel que se encuentre en las adyacencias del rango de alcance resonante del instrumento percusivo.

Variaciones del mismo habrá tantas como los intérpretes quieran explorar, de hecho el terreno de la murga canción, la murga espectáculo, está alcanzando niveles musicales y rítmicos impensados décadas atrás. “Bombo al plato Trío”, “Coco Romero”, “Ariel Prat”, “Tocomocho la Corneta”, “Juan Carlos Cáceres”, “Gustavo Mozzi”, son muchos de los exponentes musicales que han llevado el estilo al ámbito profesional, expandiendo sus límites y revalorizando sus posibilidades.

Es por estas razones que lo entendemos como instrumento cuya sonoridad es identitaria de Buenos Aires.

Su latido marca el paisaje sonoro de la ciudad, delimitando tiempos y espacios (reales o imaginados) en los cuales se configurarán, dependiendo de los oyentes, mecanismos heterogéneos de aceptación, repulsión e identificación. Es, en efecto, un “sujeto sonoro” que desencadena en la capital argentina sentimientos dispares, llevando consigo la pesada carga de referir a prácticas sub-culturales desprestigiadas (Rossano, 2012: 184).

Entre estos “sentimientos dispares” de los que habla Rossano entendemos que se encuentra la tensión que identifica a dicho instrumento con el peronismo y que lo vuelve un sujeto peligroso para las élites. “Los jóvenes peronistas colmaron el movimiento de ese espíritu festivo, irreverente y soez que desde entonces le fue tan típico, resaltado por el sonido carnavalesco de los bombos en las manifestaciones” (Adamovsky, 2021: 199).

El bombo con platillo salido de los carnavales, de las murgas, fue expandiéndose hacia las diversas expresiones percusivas populares. “Como las clases populares habían conseguido convertirse en un sujeto político gracias al movimiento, era esperable que sintieran que lo

popular estaba indisociablemente ligado a Perón". (Adamovsky, 2021: 196).

Las murgas, por su parte, quienes introdujeron y popularizaron dicho instrumento y son actores fundamentales y principales de nuestros carnavales porteños, son:

...agrupaciones de artistas aficionados... mantienen vivo el espíritu insolente y colectivo del carnaval, instauran por unos días la fiesta en la calle... Continúan mofándose de los ambientes del poder y la riqueza en esta sociedad... demuestran que más allá de las miserias de la vida cotidiana, el humor y la alegría siguen siendo valores universales y libres. Porque la alegría no viene envasada ni se compra en supermercados. En un mundo donde todo es mercancía, no hay forma de comprarla. La alegría es pública, se comunica y se comparte...Estos paréntesis gozosos en los márgenes del mundo conocido siguen marcando modelos alternativos. Hacen cierta la posibilidad de concebir un espacio donde haya lugar para todos y para todo (Martín, 1997: 10).

En la explicación de Alicia Martín vemos reflejada nuestra mirada sobre el universo de la murga, su capacidad provocadora y creadora, que en su sonoridad encarna estas virtudes que incomodan al *status quo*.

En definitiva, el ensayo sonoro pretende ser un aporte en el camino que los instrumentos de percusión identitarios de la ciudad de Buenos Aires y sus ritmos van desarrollando como voces que expresan el sentir y vivir del pueblo, aquellos sectores postergados, invisibilizados, ninguneados y sometidos al rechazo y el olvido.

El montaje sonoro se realizó a partir de la combinación de diferentes elementos distintivos de la trama urbana y de la tradición percusiva musical de la ciudad de Buenos Aires. Se hicieron composiciones específicas, se interpretaron otras tantas con arreglos musicales propios y se utilizaron los recursos que brindan los paisajes y los relatos sonoros.

Se utilizaron nociones compositivas, para la realización del montaje sonoro, propios de la música popular (armonía funcional) y de la música contemporánea, concreta.

Pierre Schaeffer llamó así en 1948/49 a la música con amplificadores que utiliza materiales sonoros concretos, como ruidos, sonidos directos e instrumentales, cantos de pájaros (...); la experimentación con los componentes del sonido en los laboratorios de electrónica llevaron a tentativas generales en la composición con sonoridades o timbres con la intención de determinar de un modo nuevo la estructura de los sonidos y la forma de la obra (...). Forma-Momento: el tiempo no transcurre ya de un modo lineal siguiendo la medida del compás sino de un

modo espacial, pluridimensional, según la estructura, dinámica, movimiento, densidad, longitud de secciones individuales y autónomas...en cada momento el comienzo y fin del conjunto se experimentan como instante y eternidad (forma instantánea, forma inagotable) (Michels, 1998: 549-555).

A su vez se convocó a variedad de músicos: bandoneonista, trompetista, guitarrista, pianista, percusionistas, cantantes solistas y corales, programador (sintetizador, PC), bajista, directora coral. Se utilizó para grabar y editar, los programas de edición musical multipistas, Logic y Reaper.

Bibliografía de síntesis conceptual:

- Ulrich, M. (1985). Atlas de Música 2.
- Adorno, T. (1974). El ensayo como forma.
- Bense, M. (2004). Sobre el ensayo y su prosa.
- Schafer, R. (1969). El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno.
- Adamovsky, E. (2020). Historia de la Argentina. Biografía de un país.
- Romero, C. (2013). La Murga Porteña. Historia de un viaje colectivo.
- Cáceres, J. (2010). Tango Negro, La historia negada: orígenes, desarrollo y actualidad del tango.
- Martín, A. (1997). Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires.
- Rossano, S. (2015). El bombo con platillo porteño. Sonidos, espacio e identidad musical de un instrumento urbano. (Tesis de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid.
- Asociación Civil y Cultural El Culebrón Timbal. (2008). La murga en la comunidad. Murga y organización comunitaria.
- Westerkamp, H. (Junio de 2014). Paisaje Sonoro de Ciudades. Bifurcaciones, revista de estudios culturales urbanos:
<http://www.bifurcaciones.cl/2014/06/paisaje-sonoro-de-ciudades/>

Créditos compositivos:

Tema 1: Corso Onírico (Glosa de presentación)

Piano: José Luis Firpo

Voz y percusión: Emilio Pita

Composición: Emilio Pita/ José Luis Firpo

Tema 2: Electro Bantú

Percusión: Emilio Pita

Programación, guitarra, sintetizador, efectos: Martín Leiva

Composición: Martín Leiva/ Emilio Pita

Tema 3: Diaspo-rap

Percusión: Emilio Pita

Voz: Agustín Gatica, "King Cobrizo"

Composición: Emilio Pita

Temas 4 y 5: Volver y Corte Murga

Coro: MAMACORO.

Directora: María D'Adamo

Coreutas: Marcela Alonso, Verónica Ciarlo, María Eden, Carolina Figini, María Serantes, Luciana Zylberberg, Diego Companeeetz, Martín D'Adamo, José Luis Firpo, Luis Piccirillo, Emilio Pita

Piano: Mariano Romero

Bandoneón: Alejandro Giró

Percusión: Emilio Pita

Guitarra: Martín Leiva

Composición Volver: Carlos Gardel/ Alfredo Le Pera

Arreglos: María D'Adamo/ Emilio Pita

Composición Corte Murga: Emilio Pita/ Martín D'Adamo

Tema 6: Murgol

Programación y sintetizador: Martín Leiva.

Composición: Martín Leiva/ Emilio Pita

Tema 7: Moliendo Café en estado murga.

Bombo con platillo: Berni Santiago

Guitarra: Matías Bulgarelli

Trompeta: Daniel Puntoriero

Composición: José Manzo Perroni

Arreglos: Emilio Pita

Tema 8: Perón Rítmico

Programación y sintetizador: Martín Leiva

Batería: Emilio Pita

Composición: Martín Leiva/ Emilio Pita

Tema 10: Democracia polirrítmica

Percusión: Emilio Pita

Guitarra, bajo, sintetizador: Martín Leiva

Composición: Emilio Pita/ Federico Aguilar

Arreglos: Martín Leiva

Tema 11: Relaciones Carnales

Guitarra: Martín Leiva

Percusión: Emilio Pita

Composición: Martín Leiva

Tema 12: Volvimos

Percusión: Emilio Pita

Edición y programación: Martín Leiva

Composición: Emilio Pita

Tema 13: Las murgas ya se van

Voz: María D'Adamo

Guitarra, bajo: Martín Leiva

Percusión: Emilio Pita

Composición: María y Martín D'Adamo

Tema 14: Raíz

Voz: Coco Romero.

Piano, cuerdas y programación: Mariano Romero

Percusión: Emilio Pita

Letra: Martín D'Adamo

Composición: Emilio Pita/ Federico Aguilar

Arreglos: Mariano Romero

Toda la producción del ensayo sonoro se llevó a cabo en estudios “El Chacal Producciones” a cargo de Martín Leiva.

El cuadro de la imagen que acompaña la presentación sonora en el canal de youtube, es una intervención digital realizada sobre la obra de Martín León Boneo (1829/1915) de nombre “Candombe federal en la época de Rosas” (Museo Histórico Nacional). En esta última, Boneo retrató entre otros a Juan Manuel de Rosas, su esposa Encarnación Ezcurra y su hija Manuelita Rosas, a quienes también acompaña el “Rey Bamba”, especie de maestro de ceremonias y figura representativa de la sociedad afro que habitaba Buenos Aires en el 1800, en lo que era una fiesta al compás de los tambores y el ritmo del candombe.



“Candombe federal, en la época de Rosas”, Martín León Boneo. Óleo sobre lienzo, fecha incierta.

La intervención del mismo con las figuras de Perón, Evita, los trajes, el estandarte y los instrumentos murgueros, fue realizada en conjunto por la artista plástica Magdalena Lutteral y el músico/diseñador Martín Leiva.

Dicha intervención trata de reflejar un diálogo entre el 1800 y el 1900, entre los candombes y la murga, entre sus líderes políticos, Rosas y Perón, entre los tambores que habitaron y habitan la ciudad de Buenos Aires.



"Murga Federal",. Magdalena Lutteral y Martín Leiva. Obra digital 2022

Partituras

A continuación se deja como anexo complementario el acceso a algunas partituras escritas en el marco de la producción de esta tesina.

Anexo 3. “Corte murga partitura”

<https://bit.ly/3wA7Ju5>

Anexo 4. “Volver Partitura”

<https://bit.ly/3yOjLh>

Experiencias de composición:

Por último, para finalizar, dejamos un conjunto de materiales y anexos que constituyen un registro de la creación/producción del montaje sonoro presentado. Los videos y grabaciones a los que se accede, fueron producidos colectivamente por nuestras familias y en el contexto de la situación de aislamiento.

Anexo 5: Ensayos MAMACORO, “Corte murga” y “Volver”

<https://bit.ly/3MxFyCM>

Anexo 6: Estudio “El Chacal”

<https://bit.ly/3yV8vnY>