

# Las festividades afroargentinas en carnaval

## Análisis cultural del Desfile de Llamadas y de las comparsas de negros y lubolos

Autor:

Orbán Coelho, Luis

Tutor:

Pi Hugarte, Renzo

2004

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Antropología

Posgrado

TESIS 11-3-8

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Ciencias Antropológicas

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS	
Nº SA. 747	MESA
25 OCT 2004 DE	
Agr.	ENTRADAS

**Tesis de Doctorado.**

**de Luis Orbán Coelho**

(Expediente N°: 889.045)

Director del Trabajo de Investigación y Plan de Tesis:

*Prof. Renzo Pi Hugarte*

(Universidad de la República Oriental del Uruguay).

Director y Consejero de Estudios:

*Prof. Carlos A. Herrán*

(Universidad de Buenos Aires, República Argentina).

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas

Buenos Aires, 1° de noviembre del 2004

**“Las festividades afrouruguayas en carnaval”**

Análisis cultural del Desfile de Llamadas y de las  
comparsas de negros y lubolos.

**Dirección Particular:** San Juan N°49, esquina San Cono, Paso Carrasco, Uruguay.

**Teléfono Particular:** (005982) 601 11 18.

**E-mail:** [luisorban@hotmail.com](mailto:luisorban@hotmail.com)

ÍNDICE**- PRESENTACIÓN.****- PRIMERA PARTE: Compendio Metodológico.****- Capítulo I: Experiencias etnográficas junto al candombe ..... 7**

- (1) Actividades preliminares realizadas para la aproximación a los practicantes del candombe.
- (2) Presunciones para entender estos incidentes.
- (3) Resolución de "la quiebra".
- (4) Cambio en los medios de producción de los datos para continuar la investigación.
- (5) Prosecución del trabajo de campo con los candomberos.
- (6) Reflexiones finales sobre los imponderables ocurridos con los candomberos.

**- SEGUNDA PARTE: Historia y representación actual del Candombe y de Las Llamadas****- Capítulo II: Las festividades afrouruguayas entre el siglo XVIII y mediados del siglo XX ..... 31**

- (1) Breve apunte sobre la esclavitud en la Banda Oriental.
- (2) Las festividades afrouruguayas en los siglos XVIII y XIX.
- (3) Escritos sobre las festividades afrouruguayas en el carnaval montevideano de mediados del siglo XX.

**- Capítulo III: Actualidad del Candombe, el Desfile de Llamadas y la Comparsa de Negros y Lubolos ..... 49**

- (1) Definición del candombe desde la perspectiva de sus practicantes actuales.
- (2) Particularidades del Desfile de Llamadas.
- (3) La comparsa de negros y lubolos de hoy.

**- Capítulo IV: Comprensión de la práctica actual del candombe ..... 76**

- (1) El candombe como componente fundamental del folklore uruguayo actual.
- (2) Dispersión de la práctica del candombe entre todos los uruguayos.
- (3) Significados que asume el candombe en la vida de los comparseros.

**- TERCERA PARTE: Análisis del Contexto de las Comparsas****- Capítulo V: Relaciones existentes entre los vecinos del barrio, Las Llamadas y las comparsas ..... 100**

- (1) Las comparsas en los barrios con tradición candombera.
- (2) Los entornos candomberos en tanto escuelas de candombe.
- (3) Breve crónica de las demoliciones de las cunas del candombe moderno y sus consecuencias.
- (4) Relación existente entre los pobladores de los lugares con los integrantes de la comparsa.

**- Capítulo VI: Surgimiento, desarrollo, cisma, desaparición y renacimiento de las comparsas lubolas ..... 127**

- (1) La formación de una comparsa.
- (2) El cisma en los conjuntos lubolos.
- (3) Reorganización de una agrupación.

**- CUARTA PARTE: Análisis organizacional de la comparsa de negros y lubolos**

**- Capítulo VII: Estudio de la dinámica organizacional, económica y cultural ..... 132**

- (1) Análisis de la organización del trabajo en la comparsa.
- (2) Estudio de las formas de integrar y de socializar de las comparsas.
- (3) Estudio de las relaciones económicas que desarrolla la comparsa.
- (4) Análisis de la cultura organizacional de la comparsa.
- (5) Constataciones sobre una organización optima de una comparsa lubola.

**- QUINTA PARTE: «Protagonistas de Las Llamadas»**

**Capítulo VIII: «Los protagonistas de Las Llamadas» ..... 215**

**(A) Apertura del Desfile de Llamadas**

**(B) Los Personajes de la Comparsa:**

**(VIII.1) “Los portas”**

- (1) El porta-estandarte
- (2) Las banderas
- (3) Los porta-trofeos

**(VIII.2) Los personajes típicos**

- (1) Los escoberos
- (2) Las mamas viejas
- (3) Los gramilleros
  - Cambios en las enseñanzas de las representaciones de los personajes típicos
  - Los personajes típicos en la encrucijada de su eliminación de la competencia

**(VIII.3) El cuerpo de baile**

- Descripción general del cuerpo de baile
- (1) Las bailarinas candomberas o “Molembas”
- (2) Las vedettes
- (3) Los bailarines

**(VIII.4) Los Tamborileros en el Desfile de Llamadas**

- (1) La cuerda, los tamborileros y los tambores del candombe
- (2) Principios básicos de la música de los tambores en Las Llamadas
- (3) Los ritmos de las comparsas
- (4) La actuación de los tambores en Las Llamadas

**(C) El público de Las Llamadas: «observadores y protagonistas»**

**- A MANERA DE EPÍLOGO: Presente y futuro de las festividades afrouuguayas**

**- Capítulo IX: El mundo de Las Llamadas como representación actual .... 311**

**- Capítulo X: Presente y futuro de las festividades afrouuguayas ..... 327**

**- BIBLIOGRAFÍA CITADA ..... 341**

**- BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA ..... 346**

**- Anexo video del Desfile de Llamadas temporada 2003.**

## Presentación:

En todas las culturas hay espacios y tiempos para el festejo, las «fiestas» son momentos en que predominan la sociabilidad y la recreación, algunas reúnen el disfrute, el goce, la imaginación, incluso, a veces aflora el éxtasis. Pero, *¿cuáles son las razones para centrar un estudio en las festividades?* Todos sabemos cuánto puede representar el ocupar ciertos espacios urbanos de determinada manera, embriagarse, divertirse, bailar y celebrar; todo es mucho más que el “hecho de...” son las maneras de hacer y de ser de una cultura, sociedad o determinado grupo humano. En estas acciones hay más de lo que son en sí mismas, hay un residuo simbólico que nos afirma y confirma como personas de lugares y tiempos determinados. Este repertorio configura un cuerpo de costumbres, una escala de valores, una serie de concepciones del mundo y de la vida, al mismo tiempo son una construcción propia. Son conocidos, igualmente, los fundamentos de por qué observar lo que ha sucedido históricamente con la sensibilidad, el bailar y especialmente con las festividades populares. A través de ellas se proyecta el sí mismo de sus participantes; a la vez que ellos expresan sus maneras de sentir y desarrollan lenguajes y códigos propios que expresan significados socialmente válidos para quienes puedan interpretarlos.

El carnaval es una celebración fundacional que alcanzó su mayor expresión en los países mediterráneos (en especial en España, Francia, Italia y Grecia); a partir de antiguas raíces helénicas y romanas se desarrollaron los elementos clásicos de una fiesta desenfadada y desenfadada que cobrará sus rasgos característicos durante el medioevo cristiano. El carnaval mantiene su condición de “válvula de escape” de tipo dionisiaco y profano que permite la distracción y diversión; dimensiones fundamentales para una vida social sana y para equilibrar los constantes anacronismos de la condición humana. Desde sus orígenes el carnaval fue un lugar estratégico y un tiempo táctico; en el cual aunque sea momentáneamente, la gente se divierte y libera de los poderes habituales de la sujeción cotidiana.

Esta investigación se incorpora a los estudios sobre el carnaval uruguayo; país en el cual existe una profunda “*tradición carnavalesca*”, que se remonta a fines del siglo XVIII en la época colonial. Esta celebración se ha realizado, año tras año, desde esta época hasta la actualidad; teniendo un retorno anual seguro y preanunciado. Para su realización no fue, ni es un obstáculo el régimen ni el partido político que gobernara el país. Esto permite deducir que el carnaval cuando llega a la orilla nortea del Río de la Plata es para arraigarse entre sus habitantes.

Con todo cabe preguntarse *¿por qué realizar un estudio sobre el carnaval uruguayo?* Una de las razones para hacerlo es que en el Uruguay el carnaval es un espacio en el cual distintos sectores socioculturales y económicos participan de una manera significativa, tanto en cantidad como en el tipo de su participación. Es más, está atravesado por determinaciones económicas, políticas, religiosas, metafóricas, estéticas e ideológicas, asimismo, tiene una flexibilidad y habilidad para adaptarse a los cambios que se van desarrollando en la comunidad. Una segunda razón para estudiarlo es porque el carnaval está presente en la sociedad uruguaya de la misma forma que ella se proyecta en él; promoviendo un juego dialéctico en el cual las invarianzas y los cambios configuran los rasgos de estas prácticas de la cultura popular. Por otra parte, estas celebraciones se presentan ante el investigador como una puesta en escena extraordinaria: sintetizando y dramatizando alternativas, utopías y contradicciones que (con)viven en esta sociedad. En suma, más allá de los cambios y las continuidades que se desarrollan en el carnaval, se ha afianzado este ritual entre los uruguayos, y en particular entre los montevideanos. Definitivamente, esta celebración es un canal a través del cual la cultura popular se expresa y está apto para la elaboración directa del universo simbólico e identificadorio de sus practicantes.

El carnaval que se realiza en el Uruguay –como los realizados en la mayoría de los países latinoamericanos- recibe las influencias de la tradición carnavalesca europea, traída por los conquistadores y colonizadores al “Nuevo Mundo”. En la celebración carnavalesca mediterránea se perpetraban los sarcasmos profanos y la violencia sagrada, las alusiones a la fecundidad y a la muerte; al arribar al continente americano esta conmemoración se topa con una profusión de dioses y rituales de las civilizaciones indígenas vernáculas. Tiempo después, con el advenimiento de los esclavos el carnaval uruguayo, también, recibe el aporte del universo mágico, religioso y artístico de las culturas de África Negra. Esta miscelánea de culturas hizo que se entrecruzaran distintas expresiones a la hora de festejar el carnaval y permitió que coexistieran e influyeran dos tipos de carnavales: el de las influencias europeas, cuyas categorías representativas son: “Murgas”, “Parodistas”, “Humoristas” y “Revistas”. Carvalho-Neto las caracterizó como componentes de “un magnífico teatro popular”,<sup>i</sup> realizado por conjuntos de actores, cantantes, danzantes y músicos. El espectáculo se desarrolla en un escenario con localidades para el público y se participa de una función en la que existen papeles bien definidos: empresario, componente y espectador.

*“El actual carnaval montevideano es uno de los más grandes del mundo”,* dicen los carnavalescos uruguayos. Este aserto no significa que esta celebración tenga la espectacularidad y grandiosidad del carnaval carioca, sino que hace referencia a que el carnaval uruguayo debe ser uno de los que dura más, prolongándose por cuarenta días. La temporada comienza con el Desfile Inaugural de Carnaval por la Av. 18 de Julio en el que participan los distintos tipos de conjuntos carnavalescos; y finaliza oficialmente con “la noche de los fallos”, que es la instancia en que se revelan los resultados del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas (en adelante Concurso Oficial) desarrollado en el escenario del Teatro de Verano “Ramón Collazo”, organizado por la Intendencia Municipal de Montevideo (I.M.M.) y el gremio de los Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay –de aquí en más D.A.E.C.P.U.<sup>i</sup> En realidad, el carnaval no termina aquí porque luego de conocidos los fallos las agrupaciones ganadoras, ellas realizan varias presentaciones en los escenarios barriales o “tablados” y en el Teatro de Verano.

El carnaval uruguayo, también, recibe la influencia de la representación del candombe a través de las “Sociedad de Negros y Lubolos”; a la que hoy se designa como “conjunto lubolo”<sup>ii</sup> (en el ámbito periodístico) o “comparsa” (a nivel popular).<sup>iii</sup> En este trabajo utilizaré la última designación porque es una forma abreviada para designar a una agrupación de negros y lubolos que se presenta en carnaval. Ella realiza sus actuaciones en dos espacios distintos: en los escenarios y en la calle. En la vía pública, las comparsas participan en el “Desfile de Llamadas”, en el “Desfile Inaugural de Carnaval” y en los corsos que se organizan en los distintos barrios de Montevideo y en otras ciudades del país. En estas instancias, los miembros de las comparsas marchan, tocan y danzan al son de los toques de los tambores del candombe. El instrumento musical que toca la comparsa en los desfiles es el tambor y se toca únicamente el ritmo de candombe. Este tambor es un instrumento de percusión que es de un único tipo, pero se construye en tres tamaños, denominados: “chico”, “repique” y “piano”; este es un orden de menor a mayor en tamaño y en su correspondiente sonido, del más agudo al más grave. Hoy se concibe al candombe como un género artístico de múltiples dimensiones que integran la danza, el canto, la mímica, la música y el juego entre sus figuras típicas (“mama vieja”, “gramillero”, “escobero”, bailarinas y los tamborileros).

<sup>i</sup> La DAECPU era el gremio que aglutinaba a todas los géneros y agrupaciones que participan en el carnaval, la sigla designa a los Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay. En el 2002, se transformó en una federación que integra a los dueños, directores técnicos y componentes de todas las agrupaciones carnavalescas y a los dueños de tablados.

<sup>ii</sup> El término “lubolo” proviene de la denominación étnica de los negros congo-angolesees llamados “Lybola”, y también “bolo”, “ubolo” y “lubora”. Este tipo de agrupación carnavalesca surge por la década del '80 del siglo XIX (en el año 1876 según Placido y en 1874 según Rossi); transformándose en un hito en la historia de las comparsas porque fue la primera organizada por blancos; en la que el tamborilero se pintaba la cara, manos y piernas con betún para parecerse al negro; así desfilaban en carnaval.

<sup>iii</sup> Como se sabe este nombre no es privativo de las sociedades de negros y lubolos uruguayas, sino que el término ya estuvo presente desde el carnaval medieval y se utilizaban para otras manifestaciones que no expresaban el sentido del candombe.

- **El Desfile de Llamadas** –es conocido popularmente como “Las Llamadas”- integra el cronograma carnavalesco organizado por la I.M.M. y es un desfile de comparsas de negros y lubolos en el que participan agrupaciones de diversos barrios y ciudades del país. En 1956 se realiza por primera vez y se lleva a cabo todos los años, el primer viernes de febrero por la calle Isla de Flores en los barrios Sur y Palermo.

La comparsa, también, se presenta en los tablados y en el Concurso Oficial. En estos escenarios el tipo de espectáculo inviste actuaciones y pautas estéticas distintas. En los escenarios, la comparsa está integrada por unos sesenta miembros, cada uno de ellos desempeña una función específica en el espectáculo. La actuación tradicional está estructurada por una estética que conserva algunos elementos legendarios, como ser la sucesión de cuadros musicales conformados por la música, el baile del candombe y la representación de los personajes típicos; esas estampas están conectadas por glosas que relatan aspectos de las prácticas culturales negras en el Uruguay.<sup>i</sup>

- **La comparsa** es una agrupación carnavalesca que continúa en el tiempo el aspecto festivo de los conjuntos que tocaban candombe en la segunda mitad del siglo XIX, ellos habían sido originados por grupos fenotípicamente catalogados como negros. Hoy esta organización tiene características distintas a lo que fueron dos siglos atrás, ya que el candombe no se congeló como patrimonio exclusivo de los negros y de los barrios Sur, Palermo y Cordón.<sup>ii</sup> Actualmente la comparsa es un espacio utilizado y disfrutado por la gran mayoría de los uruguayos. Está integrada por diversos tipos de personas; en ella participan individuos de distintas edades y generaciones; por supuesto, intervienen componentes de ambos sexos, de distintos estratos socioeconómicos, con diferentes religiones y características étnicas. Por consiguiente, en la comparsa se expresa la diversidad sociocultural de la sociedad uruguaya. En los últimos años, se han incorporado a ellas una gran cantidad de personas que no practicaban el candombe habitualmente, por lo que sus actuaciones han promovido una serie de innovaciones en su preparación, organización y actuación, así como en los modos de comprender la intervención en estas celebraciones carnavalescas. En suma, en el presente existe una estrecha relación entre Las Llamadas, las comparsas y el candombe, puesto que en Las Llamadas desfilan únicamente agrupaciones de negros y lubolos que marchan al ritmo del candombe tocado por los tamborileros.

- **El propósito principal de este trabajo** es dar cuenta de las características y la dinámica de las festividades afrouuguayas que se desarrollan en el cronograma carnavalesco municipal –a fines del siglo XX y en los inicios de este milenio. En particular, interesa investigar los rasgos peculiares del Desfile de Llamadas y la fase de preparación de las comparsas para participar del carnaval; y los significados atribuidos por los protagonistas de estas celebraciones a sus actuaciones en ellas.

<sup>i</sup> Actualmente el reglamento del carnaval define su espectáculo como “una recreación en sus orígenes en la época colonial con sus trajes, cantos y bailes típicos, pudiendo recrear los orígenes africanos y una evolución natural y acompañada a la actualidad en vestimenta, coreografía, escenografía y temática, sin perder la esencia conceptual de la categoría. Desde el punto de vista organológico debe desarrollarse bajo el signo predominante del tambor con la característica e identidad propia. La esencia de una fuerte tradición y prosapia folklórica caracteriza el clásico y riquísimo juego rítmico del tamboril montevidiano. Este ritmo transmitido y heredado por generaciones se diferencia nítidamente en el terreno musical de los membranófonos brasileños y antillanos. Las letras y las músicas interpretadas serán inéditas, autóctonas, pudiendo transmitir la evolución necesaria, natural y acompañada en cuanto a las letras, músicas y a su entorno actual.” Reglamento del Concurso oficial de agrupaciones carnavalescas de la temporada 2003, en el Capítulo VII (Definición y características de las categorías), Artículo 40.

<sup>ii</sup> Los barrios Sur, Palermo y Cordón se ubican en el Sur de Montevideo en una zona costera y próxima al centro de la ciudad.

## **PRIMERA PARTE: Compendio Metodológico**

### **Capítulo I: «Experiencias etnográficas junto al candombe»**

#### **- (I.1) Actividades preliminares realizadas para la aproximación a los practicantes del candombe:**

En esta sección realizaré un compendio de lo ocurrido durante las distintas instancias de la investigación, reflexionaré acerca de las actividades realizadas y las experiencias vividas. La revisión de la trastienda de una investigación, muchas veces, es de carácter reservado y de tipo artesanal, en este caso, quiero que me sean de utilidad porque al escribir acerca de lo experimentado en el entorno candombero me va a ayudar a exorcizar tanto los fantasmas del éxito como los del fracaso. Asimismo, porque los distintos momentos por los que pasó este trabajo requirieron de un importante nivel de reflexión metodológica y demandaron decisiones difíciles sobre las estrategias a emplear en este proceso etnográfico.

El trabajo comenzó, **en primera fase**, en la ciudad de Montevideo con la recopilación del material bibliográfico que abordaba al candombe antiguo y las expresiones culturales afrouruguayas vinculadas a los carnavales desarrollados desde el siglo XVIII al actual. Para ello recibí la colaboración del Departamento de Antropología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, particularmente de su director el profesor Renzo Pi; quien no sólo alentó que realizara dicho estudio, además, me facilitó gran parte del material publicado sobre la temática en Uruguay y otros países de América. Durante el año 1998, examiné los libros compilados, abordándolos como si estuviera en un taller en el que los objetos producidos por medio de una investigación resultan de su aportación, más o menos original, en el campo de estudio que se trabaja; esto remite pues a una red de intercambios profesionales y textuales, y a la dialéctica de un trabajo en curso. Esta labor me permitió, también, conocer el estado del arte y rescatar los conceptos y teorías existentes en este campo de estudio. Asimismo, permitió situar esta investigación dentro de un conjunto más vasto y en un campo de estudio donde hay mucho material escrito. Por otra parte, advertí que había excelentes trabajos históricos y musicológicos “clásicos” que favorecían la difusión de una perspectiva del folklore que reenviaba al candombe a sus supervivencias del pasado, asimismo, encontré que en algunos trabajos realizados recientemente sobre las festividades afrouruguayas vinculadas al carnaval abundan los anacronismos. Por supuesto, su lectura no me significó conocer las conceptualizaciones actuales sobre el candombe y las festividades vinculadas a él, ya que ellos carecen de un trabajo de campo actualizado, además, no se realizaron con corresponsabilidad con los candomberos. Por eso decidí hacerlo.

En una **segunda fase del trabajo de campo** se realizó una primera aproximación al objeto de estudio a través de un sondeo exploratorio; esta labor se llevó a cabo con los miembros de instituciones representativas de la comunidad negra uruguaya. Uno de los objetivos es delimitar el discurso institucional que cada organización promueve sobre la práctica del candombe, el desarrollo de las comparsas y la actuación de los protagonistas de Las Llamadas. Otro de los propósitos es demarcar las significaciones existentes entre los miembros de estas instituciones sobre su participación en las comparsas y en Las Llamadas. Para el acceso a los activistas de la comunidad negra no tenía ninguna persona como referencia, por lo cual me dirigí a estas instituciones y solicité una entrevista con sus directivos. La técnica de investigación que se utilizó fue la entrevista semi-estructurada de final abierto, que estuvo pautada por un guión orientado a examinar las teorías elaboradas por la bibliografía leída y a incorporar las conceptualizaciones que ellos sugirieran. Se utilizó una pauta de trabajo con temas generales

sobre los significados de la práctica del candombe en dichas ocasiones; lo que posibilitó realizar comparaciones con lo dicho por otros afrouruguayos.

Los marcos de selección de los informantes (¿a quiénes?, ¿a cuántos? y ¿cuántas veces entrevistar?) se definieron a través de criterios flexibles y se delinearón conforme avanzó el estudio y la comunicación con los informantes. El muestreo inicial formó parte del propio proceso de exploración; y según los resultados que se iban obteniendo se amplió la cantidad y las características de los entrevistados (de acuerdo a su edad, sexo y posición jerárquica en la organización). Estas decisiones respondían a la cautela de preceder la definición de la muestra al contacto con los miembros de estas instituciones y a la oportunidad de que se transformasen en verdaderos informantes. Tuvo en cuenta, también, la posibilidad que ellos se ofrecieran o se predispusieran a brindar información. Inclusive, que colaborarán en la recolección de información, para ello fueron requisitos importantes: la oportunidad del encuentro y el caerse bien entre el informante y el investigador; la situación de encuentro, la capacidad del informante para interpretar los objetivos del trabajo conjunto y las posibilidades de continuar la relación.

En primera instancia visité a Tomás Olivera, fundador del conjunto “Bantú” en 1971 y actualmente es su director. Bantú es un grupo artístico que presenta un show de candombe al estilo tradicional. Desde ese entonces presenta su espectáculo en teatros, espacios públicos de la ciudad y en festivales internacionales, por ejemplo, ha intervenido en 1990 en el Carnaval de Niza, en la Expo-Sevilla en 1992, en Santiago de Chile en 1993 y en el Festival de Olorón en 1996. Le expliqué a Olivera la investigación que estaba llevando a cabo y charlamos largamente sobre estas expresiones culturales, en particular, sobre la presentación de las comparsas en carnaval. Al final de la entrevista le solicité que me contactara con los miembros de su grupo y me presentó a “Perico” Gularte, Carlos Vilela, Hugo Santos, Esther Arrascaeta, Raúl Fernández y Julio di Bartolomeo; de este modo tejí una nueva red de informantes. A su vez, el veterano “tamborilero” “Perico” Gularte me sugirió que entrevistase a algunos de sus colegas con mayor experiencia en carnaval; y Julio Di Bartolomeo me contactó con los artesanos constructores de tambores Fernando Núñez, Alfredo Gillerón y Juan Velorio; Raúl Fernández me vinculó con su hermano Julio Sosa, mejor conocido como “Kanela” que es el director responsable de la comparsa Kanela y su Barakutanga; hizo lo mismo con su esposa Lourdes de Marco que es vedette de la misma comparsa. De esta forma fui incorporando nuevos nudos a la red de informantes, unos quince fueron entrevistados en el transcurso del siguiente año.

El segundo trayecto lo hice junto a los líderes y docentes de las instituciones representativas de la comunidad negra. Primero, me reuní con los directores de A.C.S.U.N. (Agrupación Cultural y Social Uruguay Negro), es la institución más antigua de defensa de los intereses y expresiones culturales de la comunidad negra que existe actualmente en el Uruguay. Fue fundada en el año 1941, primero con el nombre de *Centro Uruguay de la Raza Negra*, luego pasaría a llamarse como lo es hoy. Esta institución fue la heredera de los movimientos de los años treinta protagonizados por la institución “Nuestra Raza” y el partido político organizado por algunos negros el P.A.N. (Partido Auténtico Negro). Actualmente las actividades de A.C.S.U.N. están relacionadas principalmente a expresiones culturales vinculadas a la poesía, a la música y la danza, pero no a su tradicional militancia. En esta instancia charlé con algunos de sus dirigentes, como ser Margarita Méndez, Amanda Rora y Cándido Olivera; también me entrevisté con algunos activistas retirados de la militancia activa, como el pintor Rubén Galloza. A todos ellos les expliqué el trabajo que estaba realizando, luego los entrevisté y les solicité su colaboración. Ellos me armaron una nueva red de relaciones con comparseros conocidos y miembros de su institución; como el dueño de la comparsa Morenada, Juan Ángel Silva y con la afamada vedette Martha Gularte.<sup>ii</sup>

<sup>i</sup> A todas estas personas les realicé entrevistas individuales que adoptaron la forma de un dialogo estructurado por un guión de temas relacionados al candombe, Las Llamadas y la comparsa. Esta técnica de trabajo, abierta e informal, me permitió un acceso eficaz a las múltiples representaciones individuales e institucionales sobre estas festividades.

<sup>ii</sup> A mediados de 1999, volví a entrevistar a los miembros y personas conocidas de A.C.S.U.N.; totalizando seis entrevistas en profundidad.

Tiempo después, me reuní con los directores de la organización Mundo Afro, que es la institución representativa de la comunidad negra uruguaya de mayor renombre en el país, ya que es la que tiene una mayor actividad y presencia en los medios masivos de comunicación. Ella se forma a partir de un grupo de activistas negros que venían trabajando desde el período postdictatorial, en 1984, teniendo como propósitos principales *“el defender los intereses, posturas, creencias y propuestas de cambio de la colectividad negra en el Uruguay. En mayo de 1989 se constituye como organización civil sin fines de lucro y desde septiembre de 1993 es una federación de instituciones cuyas autoridades se eligen cada dos años por medio de un Congreso Nacional de Delegados. La Junta Nacional se reúne cada tres meses y supervisa el trabajo del Ejecutivo, que está compuesto por un Presidente, un Director General y ocho Directores de Áreas.”*<sup>2</sup> Hoy sus principales objetivos son los de organizar y agrupar a la comunidad negra, promover *“la participación consciente de la colectividad negra tanto a nivel político como social”*, mejorar las condiciones de vida de *“los afro-descendientes”*, luchar contra el racismo y la discriminación, elevar la autoestima a través de los programas de desarrollo, recuperar y transmitir la memoria histórica afrouruguaya. Esta organización desarrolla su actividad en gran parte del territorio nacional, con representaciones en la capital y otros departamentos del país. Actualmente su estructura reposa sobre diferentes sub-organizaciones, entre ellas: las áreas de trabajo con las mujeres (G.A.M.A.), con los artistas ( I.D.A.Y.C.A.), con los jóvenes (M.J.A.) y las unidades familiares y productivas en Montevideo (U.F.A.M.A. y U.P.R.O.M.A.). Asimismo, cuenta con una escuela de candombe (en la que se enseña canto, danza y percusión), una biblioteca y poseen una oficina que brinda servicio jurídico para combatir los casos de racismo. Mundo Afro, igualmente, desarrolla actividades en las escuelas públicas a fin de difundir el aporte de la colectividad negra en la formación económica y cultural del país; y trabaja en colaboración con otras instituciones afroamericanas a través de la red existente entre ellas, ella la integra desde 1994. También, publican, organizan seminarios y debates sobre temas de interés para la colectividad negra. Contribuyendo así a ubicar la cuestión étnica en el debate político nacional, la que era sistemáticamente evitada o negada por las autoridades gubernamentales nacionales. La actividad de esta organización ha permitido reforzar el movimiento negro en el país.

En mi estadía en Montevideo entrevisté a los presidentes honorarios de Mundo Afro, Lágrima Ríos y Alberto Britos, el tema central que abordamos fue el discurso institucional que ésta organización promueve sobre el candombe, las comparsas y Las Llamadas. Luego de culminadas las entrevistas me invitaron a participar del encuentro internacional *“El retorno de los tambores”* que se iba a realizar en la ciudad de Colonia del Sacramento en septiembre de 1998. Al volver a Buenos Aires me quedé meditando sobre esta invitación y evaluaba los pros y contras de continuar el estudio exploratorio en un encuentro internacional de candombe. Llegué a la conclusión que era una oportunidad propicia para extender mi red de relaciones candomberas, ya que al participar en este encuentro me contactaría con otros protagonistas de Las Llamadas. Así fue que decidí continuar el trabajo de campo en Colonia. El objetivo principal era entrevistar a los organizadores del evento para exponer las significaciones existentes entre los miembros de Mundo Afro sobre su integración a las comparsas y participación en Las Llamadas. Las expresiones de los candomberos no sólo me interesaban en función de su contenido, en donde el que hablaba narraba la historia vivida, igualmente, me importaba encontrar los discursos que anduvieron en sus consideraciones. En este sentido, tenía referencias que los comparseros que habían vivido en los conventillos ubicados en los barrios Sur, Cordón y Palermo adquirieron un marco para su *“experiencia posible”*; que les organizaba sus representaciones habituales a partir de los elementos que les otorgaban las múltiples ligazones de identificación en las que se encontraban, tanto de las vivencias desarrolladas en estos establecimientos como en su participación en instituciones públicas y privadas. Ello se correspondía con una de las principales intenciones de mi indagación: dejarlos hablar sobre la práctica de su arte y mi rol era interpretar y profundizar de modo apropiado sus expresiones, sin considerarlas como una mera cobertura tramposa de sus prácticas.

Llegado a este punto quisiera realizar una serie de puntualizaciones técnicas sobre la escritura de las expresiones dichas por mis informantes y citadas en este trabajo:

- Habitualmente se sugiere hacer la desgrabación de lo dicho por el entrevistado con sus silencios y repeticiones; en este trabajo para su mejor comprensión he editado lo dicho sin las repeticiones y muletillas, intentando no alterar su sentido. Decidí, también, mantener los modismos y los giros lingüísticos por su riqueza y representación expresiva.
- Las expresiones vertidas no van a funcionar como una incrustación decorativa o para darle un toque exótico al trabajo, sino que integrarán las descripciones y las reflexiones realizadas.
- Los testimonios citados estarán entre comillas (“”) y serán editados en letra *cursiva*, en vistas a que el lector rápidamente identifique la procedencia de lo dicho.
- Finalmente, quiero precisar que cuando realicé las entrevistas con mis informantes, les pregunté si ellos estaban de acuerdo que en la escritura final de esta investigación citara sus testimonios con sus nombres y apellidos verdaderos; ninguno tuvo inconvenientes con ello, por eso hago públicas sus referencias sin ningún tipo de modificaciones en su designación.

Para el acceso a los candomberos participantes del encuentro no conocía a nadie que oficiase de contacto y me facilitara esta labor. A la distancia percibo que si hubiese tenido un intermediario de este tipo hubiese sido de mucha utilidad, porque evitaría la necesidad de abordarlos directamente, además, sería un canal más adecuado para la consecución de la confianza necesaria para realizar las entrevistas. Como no contaba con este mediador no tuve más remedio que presentarme a los comparseros y comentarles mi propuesta de trabajo. Los resultados de estas primeras aproximaciones tuvieron connotaciones metodológicas y epistemológicas muy valiosas, por lo que me detendré a analizarlas.

Al primer miembro de Mundo Afro que me le apersoné fue a un “tamborilero” que esperaba su turno para dictar clase de percusión. Antes de pasar a la charla con él, quiero precisar que en el Uruguay, tradicionalmente, se denomina tamborilero al sujeto que toca en Las Llamadas el tambor del candombe. Este tamborilero es Gustavo Oviedo, un afrouuguayo que tiene 55 años de edad y se lo puede definir como el típico “candombero de cuna”, ya que ha nacido en una de “las cunas del candombe moderno”, en el barrio Palermo y ha vivido toda su vida en el entorno de las comparsas; asimismo, hace más de 40 años que sale tocando el tambor “piano” en distintos conjuntos lubolos. Hoy es el jefe de los tambores y es el director de la agrupación “Sinfonía de Ansina”. En el momento en que charlé por primera vez con Gustavo, no conocía su extenso y calificado currículo candombero. Así pues, sin saber que tenía frente a mí al líder de la comparsa principal del barrio Palermo y de “los tambores de Ansina”, le doy la mano y me presento:

- Luis: Hola que tal, soy Luis, sociólogo, estoy realizando una investigación para la facultad sobre Las Llamadas y el carnaval uruguayo, por eso me gustaría charlar unos minutos con vos.
- Gustavo: (con cara de poco interés y con cierto sentido irónico me contesta) Ahh... *mira que bien... ¿querés charlar conmigo? ... ¿Y se puede saber para qué? ...*
- Luis: (le repito la presentación pero ahora más corta) Te decía que me interesa charlar con vos algunos temas, sobre Las Llamadas y el carnaval.
- Gustavo: (mostrando una total indiferencia hacia mi trabajo me contesta) *Mira, la verdad, es que no entiendo qué me querés decir... ¿Qué es eso de que estas haciendo una investigación?... ¿Qué querés hacer?... ¿Entrevistas? ... ¿Qué es todo eso?... Pero, una cosa te quiero aclarar: a mí no me tienen que investigar nada. Además, acá no vine a charlar de mi vida... ni a dar entrevistas... Yo vine a tocar y a enseñar a tocar el tambor; no vine a realizar otras cosas...*
- Luis: Bueno... en realidad yo te estoy pidiendo un favor, si podés colaborar con mi trabajo.
- Gustavo: *A mí no me interesa colaborar con vos. Y no creo que a mis compañeros tampoco les interese este tipo de cosas. Además, te voy a pedir una cosa, no andes molestando a mi gente con entrevistas (me mira agresivamente y se va del lugar).*

Al hacer mi primera aparición ante mis sujetos de estudio comienzo a dar y a recibir información; parte de ella es lo que Erving Goffman (1971) ha llamado “información voluntaria”, o sea, todo aquello que se advierte y alcanza a controlar en el contacto directo con nuestros interlocutores; también se incluyen expresiones acerca de lo que se proponen realizar pero también exhiben gestos, vestimenta y actitud amigable. Sin embargo, hay otros aspectos en los que no se pone demasiado interés cuyo cuidado resulta más difícil; se trata de “la información involuntaria” que fluye de la presencia y apariencia, estos son signos imperceptibles como los de temor y prejuicio.<sup>3</sup> Al exponerle a Gustavo lo que iba a desarrollar a través de mi trabajo, lo hice mal, es decir, cuando le brindo información voluntaria hay cuestiones que igualmente hago de manera involuntaria; ya que uso términos que no son conocidos y otros asumen una definición muy distinta para mi interlocutor. Algunos de estos errores surgen porque comienzo presentándome como un sociólogo que esta realizando una investigación, por supuesto, este oficio es desconocido para Gustavo. Además, utilizo el término “investigación” expresión que para él asume connotaciones asimilables a la realización de una indagatoria policial, por lo que mi actitud le genera desconfianza. Con el correr del tiempo entendí la reacción que él mantuvo puesto que muchos tamborileros viven en la total marginalidad,<sup>i</sup> es más, muchas veces habitan un entorno “semi-delictivo” al borde de la ilegalidad, por ello son objeto de sistemática vigilancia y represión policial. Cuando me presenté ante Gustavo, también, entré a la charla disperso sin tomar en cuenta el contexto de interacción; que él había venido al encuentro como docente de percusión y en ese momento esperaba su turno para desarrollar su clase. Mientras yo cometía una serie de errores encadenados, Gustavo ni si quiera se había presentado. Además, me había amenazado diciendo: «no andes molestando a mi gente con entrevistas», así me revelaba que tenía cierta autoridad y poder sobre el resto de los miembros del grupo.

La presentación que ensayé resultó insuficiente, esto se reflejó en el quite liso y llano de colaboración y el rechazo abierto de Gustavo de ser partícipe de la investigación. Actitud que se tradujo en la ocultación de información y de una mayor suspicacia. Al mismo tiempo, me otorgó un rol ambiguo y otros no deseados, como el de ser: “un policía que andaba investigando”, “un estudiante pesado que quería entrevistarlos”, “un blanco que se quiere inmiscuir en cosas de negros”. Esta primera aproximación me enseñó que la instancia de presentación es crucial en el trabajo de campo, no tanto porque sus resultados sean inmodificables, sino porque encausa la investigación por determinado rumbo, pudiendo retrasarla o acelerarla, porque constituye la piedra angular de la relación a partir de la cual el investigador emprende su labor.

A partir de aquí se inicia un proceso que voy a denominar de “quiebra”, el que se caracteriza porque “las expectativas no resultan satisfechas; algo no tiene coherencia; «los propios supuestos de coherencia perfecta» son violados. Por conveniencia llamaremos quiebras a las diferencias que percibe el etnógrafo”.<sup>4</sup> Por eso, uno de los hilos conductores de esta sección es analizar cómo se va a desarrollar la “quiebra” durante mi aproximación a los candomberos.

La segunda vez que intenté charlar con los miembros de Mundo Afro fue cuando los tamborileros Miguel García y Sergio Ortuño descansaban después de haber realizado un taller sobre candombe. Esta instancia me pareció oportuna para charlar con ellos ya que habían terminado su actividad docente, por lo que supuse que sería un momento apropiado para abordarlos y les dije:

- Luis: Hola, soy Luis, sociólogo, estoy haciendo una investigación sobre el carnaval de Las Llamadas, por eso me interesaría saber si puedo entrevistarlos.
- Miguel: (desconcertado me contesta) ¿Qué estás haciendo? ¿Una qué... investigación dijiste?
- Luis: (explicándole nuevamente) Bueno, les explico me interesa charlar con Uds. sobre el carnaval, Las Llamadas y sobre sus vivencias en los conventillos de Medio Mundo y Ansina.
- Sergio: (me interrumpe agresivamente al escuchar las últimas palabras) No entiendo ¿qué querés decir con eso de la investigación? Y no sé si lo vamos a seguir charlando. Pero una cosa te voy a aclarar, sobre lo que decís: iconventillo y barrio Ansina no es lo mismo! Porque ser tamborilero no es lo mismo que ser conventillero. Muchos blancos –como vos- dicen los conventillos de Medio

<sup>i</sup> Utilizo el término marginalidad como el estado de ciertas personas o grupos ubicados en las capas sociales de escasos recursos económicos, viviendo “al margen” de la sociedad.

*Mundo y de Ansina, y no son lo mismo, porque Ansina no era un conventillo. Ansina era un barrio con casas de inquilinato, porque la gente que vivía allí pagaba alquiler; y casas de inquilinato y conventillos son cosas diferentes. Conventillo había en la calle Cuareim que era el conocido Medio Mundo, acá si vivían todos en "piezas" pero en Ansina no. En Ansina cada familia tenía su casa, aunque también había gente que habitaba piezas, pero por lo general cada familia tenía una casa entera. Así que barrio Ansina y los conventillos no tienen nada que ver y ser tamborilero no es lo mismo que ser conventillero que eso te quede claro.*

- ❑ Miguel: *Lo único que te faltó decir es que «los negros somos todos borrachos, haraganes y lo único que sabemos hacer es tocar los tambores». Hasta aquí llegó la entrevista con nosotros, yo te aconsejaría que de este tipo de cosas las charles con Gustavo, porque él vivió mucho tiempo en el barrio, es el más viejo y es el jefe de los tambores.*
- ❑ Luis: *Mira con Gustavo ya intenté hablar y no quiso colaborar.*
- ❑ Miguel: *Bueno, si Gustavo no quiso colaborar ¿por qué yo tengo que hacerlo?*
- ❑ Sergio: *¿Sabés a quién me hace acordar éste? –dirigiéndose a Miguel.*
- ❑ Miguel: *¿A quien? –dirigiéndose a Sergio.*
- ❑ Sergio: *A Tinelli, porque te hace preguntas, graba lo que decís y después se va a reír de lo que vos dijiste con sus compañeros.*
- ❑ Miguel: *(dirigiéndose a mí) Mira Tinelli, con el que tenés que hablar ya te lo dije... A nosotros dejanos tranquilos.*

Esta charla informal con los tamborileros me enseñó la importancia de "dejar hablar" a los entrevistados para que expongan sus conceptos; en vez de desarrollar nuestro sistema de clasificación sobre la particularidad de los sujetos de estudio. Si no ocurre lo que me sucedió cuando le dije a Miguel y Sergio de mi interés de entrevistarlos sobre sus vivencias en el conventillo Ansina. Lo cual hizo que Sergio reaccionara agresivamente porque yo había confundido el tipo de vivienda que habitaba e indirectamente lo estaba considerando: "conventillero". Tiempo después, comprendí la razón de esta reacción, ella expresa algo sobre la representación que ellos tienen de su entorno sociocultural y la aclaración sirve para comprender lo que ha significado históricamente ese barrio para ellos; al mismo tiempo, permite observar en qué medida el concepto de barrio les permite que superen el estigma que habitualmente se les concede de "conventilleros". También, observé que ellos conocen esta estigmatización a través de su propia experiencia, puesto que los uruguayos habitualmente utilizan el término "conventillo" para significar desordenado, mugriento, promiscuo, inclusive, para designar al mismo burdel; y a sus habitantes, "los conventilleros" se los relacionan con que son negros, haraganes, sucios, indignos de confianza, borrachos y "*lo único que saben es tocar los tambores*", cuestiones que ya me las anticipaba Miguel. Sobre este punto hay que precisar que si bien en el Uruguay no se puede hablar de la existencia del apartheid o de la persecución de los negros, se percibe que existen prejuicios raciales ya que un negro será siempre "*che negro*", "*el negro aquel*", "*negro de mierda*". Es más, habitualmente se puede ser testigo de expresiones como "*estoy sucio como un negro*", "*trabajé como un negro*", "*ya estas haciendo cosas de negro*", este tipo de expresiones populares atestiguan la connotación peyorativa del término negro y del vivir en un conventillo. Otra de las enseñanzas que obtuve a partir de esta experiencia es que hay que ser prudente con los conceptos con que se aborda el trabajo de campo.<sup>i</sup> En suma, este incidente me llevó a poner en cuestión el bagaje conceptual con que emprendía mi investigación; de aquí en más tomé en cuenta que es fundamental superar la mirada socio y etnocéntrica que al principio todo investigador posee.<sup>ii</sup>

<sup>i</sup> Ya lo destacaba Malinowski: "la forma en que mis informantes blancos hablaban sobre los indígenas y emitían sus puntos de vista era, naturalmente, la de mentes inexpertas y no habituadas a formular sus pensamientos con algún grado de coherencia y precisión. Y en su mayoría, como es de suponer, estaban llenos de prejuicios y opiniones tendenciosas... opiniones que repugnan a quien busca la objetividad y se esfuerza por tener una visión científica de las cosas. La costumbre de tratar con superioridad y suficiencia lo que para el etnólogo es realmente serio, el escaso valor conferido a lo que para él es un tesoro científico -me refiero a la autonomía y las peculiaridades culturales y mentales de los indígenas-, esos tópicos tan frecuentes en los textos de los amateurs, fueron la tónica general que encontré entre los residentes blancos." (Malinowski, B., (1922), Península, 1995, pg.23).

<sup>ii</sup> A través de la lectura de la obra del antropólogo inglés Robert Pool pude aprender nuevas estrategias para abordar el trabajo de campo, entre ellas que: "El proceso etnográfico consiste en comprender las distinciones de la cultura estudiada y sólo se las puede comprender en el trabajo de campo, en la medida en que se van aprendiendo los códigos culturales expresados a través del lenguaje... El etnógrafo lo que hace es dialogar con los otros, al mismo tiempo, está conversando con otros diálogos sobre los mismo tópicos... Lo que

Hasta ahora los códigos culturales<sup>1</sup> y los comportamientos de los candomberos no me eran comprensibles ni sensatos y nuestras primeras charlas se parecían a comunicaciones entre extranjeros, en las que continuamente había que aclarar los significados confusos de las expresiones que ellos y yo exponíamos. También, por hablar demasiado y no reflexionar cuidadosamente sobre las posibles connotaciones implicadas en mis “instrucciones”, mi trabajo se puso en un punto crítico. Lo que me llevó a pensar que “el proceso de quiebra” iba acrecentándose intensa y aceleradamente. De todas maneras, como habitualmente se “aconseja servirse de la sorpresa, de lo inesperado y de la sensación de una diferencia como indicios para definir lo que hay que estudiar”<sup>5</sup>, esto me hizo pensar que debía seguir insistiendo en entrevistar a otros candomberos. Al segundo día del encuentro logré que Vilma Carrizo y “Tía” Dina accedieran a charlar. Al mediodía entrevisté a Vilma que había concluido un taller en el que enseñaba a bailar candombe. Vilma, hoy tiene 44 años de edad y sale desde los cinco años en distintas comparsas integrando su cuerpo de baile. Al comienzo la situación de entrevista era la ideal porque las preguntas circulaban de manera perfecta y las respuestas eran interesantes. A la media hora, oímos que golpean bruscamente la puerta del salón; ante la reiteración del llamado me levanté de la silla, abrí la puerta y vi que alguien de aproximadamente dos metros de altura, con “cara de enojado”, era Gustavo; entró a la habitación y con una actitud agresiva me dijo:

- ❑ Gustavo: *¿Qué mierda estas haciendo? ...*
- ❑ Luis: (algo sorprendido y temeroso) Como te dije ayer, estoy haciendo una investigación sobre las festividades afroaruguayas por eso quiero charlar con algunos integrantes del grupo.
- ❑ Gustavo: (violentamente) *Dejate de joder, no quiero que entrevistes a nadie y no molestes más a mi gente con preguntas estúpidas.*

La discusión se prolonga un par de minutos y pese al frío que hacía en ese momento en Colonia, la temperatura ambiental del salón empieza a subir. Yo estoy sudando y la agresividad de Gustavo también *va incrementándose*. Mientras tanto Vilma observa pacientemente la discusión desde su silla. El tiempo para mí parecía que no pasaba nunca y que de ningún modo Gustavo se quería retirar del salón. Para cerrar la discusión balbuceo algunas palabras incomprensibles y termino realizando una temerosa reflexión:

- ❑ Luis: Si vos no querés darme un a entrevista me parece muy bien y te lo respeto, pero fijate que vos no podés obligar a que otra gente no charle conmigo. Por eso te pido que por favor me dejes trabajar.
- ❑ Gustavo (me contesta nuevamente de forma ofensiva): *No te lo voy a repetir más, deja a mi gente tranquila. No quiero verte rompiéndole los huevos con interrogatorios impertinentes...* (retirándose bruscamente y golpeando la puerta de la habitación).

Tan pronto como Gustavo se retira del salón, me voy hacia la mesa a donde me esperaba Vilma, su tez negra se había cambiado a una de un color más claro y yo todavía estaba bastante aturdido y muy exacerbado, igualmente, intento recomponer la situación de entrevista diciéndole:

- ❑ Luis: Vilma ¿te parece bien que continuemos con la entrevista?
- ❑ Vilma: *“Mira Luis, yo no tengo ningún problema personal con vos, no quiero que lo tomes a mal, ni es una actitud racista, yo no soy racista como ellos. Pero me parece que tenés que hablar con Gustavo, para seguir entrevistando. Sino vas a tener problemas peores. Viste cómo se puso.”*

---

debe hacer el etnógrafo es interpretar lo que dicen los nativos, tratando de explicar lo que significa en la lengua nativa lo que ellos dicen, y analizarlos a la luz de lo que sucedió en el proceso de interacción. Desde este punto de vista, la etnografía es una praxis compartida, es decir, en ella se comparten diálogos, performances y producciones.” (Pool, R., (1994) *Dialogue and the Interpretation of Illness: Conversations in a Cameroon Village*, Berg, Oxford, pg.235-265).

<sup>1</sup> Hay que señalar que “la expresión «códigos culturales pertenece al vocabulario de los semiólogos. Éstos consideran que, a semejanza de la lengua, definida como una especie de código que figura en primera fila de los sistemas simbólicos que constituyen la cultura, toda la cultura está formada por conjuntos preformados de señales... Estos últimos constituyen auténticas reservas de información a las cuales acuden los miembros de un grupo para formular mensajes, verbales o no, cuya comprensión exacta es una condición sine qua non del funcionamiento del grupo. Estos códigos permiten la adaptación de los comportamientos personales e interpersonales al contexto y le confieren su significación. La significación es un producto de la codificación y la codificación es una forma de conducta que es aprendida y compartida por los miembros de un grupo comunicante.” (Caillet, L., (1991), *Códigos Culturales*, en *Etnología y Antropología*, Ediciones Akal, 1996, p.170 y ss.).

La entrevista con Vilma se termina en ese mismo instante, porque ella no quiere verse en problemas con Gustavo. Vilma se levanta de su asiento y se va del salón; yo me quedo sólo con un sabor amargo en la boca y con una disyuntiva en la cabeza: *¿Qué le pasa a esta gente? ¿Están todos locos?* Uno me dice que “no quiere verme rompiéndole los huevos con interrogatorios impertinentes”, “no molestes con preguntas estúpidas”, la otra me dice que “no es racista como ellos”. ¿Quién los entiende? y ¿quién me entiende a mí? ¿Soy un investigador social, un entrometido en el grupo, un estúpido o un director de un programa cómico: “Tinelli”? Traté de tranquilizarme y anoté las impresiones que me brindaban estas experiencias. Luego de pasadas unas horas, en el correr de la tarde, comencé la entrevista a Dina, que es una afrouruguaya de 70 años de edad, miembro de Mundo Afro desde el año 1995. Dina sale en carnaval en la comparsa de negros y lubolos Serenata Africana, representando al personaje típico denominado “la mama vieja”. Había venido al encuentro como instructora para la representación de los personajes típicos del candombe. Nuevamente estoy sólo con una nueva entrevistada en el salón y comienzo la charla explicándole las razones de mi estudio y ella me indica que no tiene ningún tipo de problemas en conversar sobre esos temas. Comenzamos a dialogar muy cordialmente y aproximadamente a los quince minutos se vuelve a repetir la escena ocurrida en la mañana con Gustavo cuando entrevistaba a Vilma. Pero, ahora él no golpea la puerta, entra y se dirige hacia mí.

- ❑ Gustavo: *¿Qué te dije? ...*
- ❑ Luis: (temeroso por la forma que entró pensé que me iba a tomar a trompadas) Que no siguiera entrevistando y yo te pregunté ¿por qué no me dejas trabajar? Y no me contestaste...
- ❑ Gustavo: (en actitud violenta y apuntándome con el dedo) *Te repito por última vez, no molestes a la gente y se acabó. Porque la vas a pasar mal...*
- ❑ Luis: (tratando de mantener la serenidad y esconder el miedo) ¿Por qué?
- ❑ Gustavo: *“Porque te lo digo yo...”* (cortando las distancias con nosotros).
- ❑ Luis: *¿Quién sos vos para prohibirme que charle con la gente?*
- ❑ Gustavo: *Mira, no te lo voy a repetir más, la próxima vez te aplico la violencia para que entiendas quién soy.*

El tamborilero se retira del salón ofuscado y golpea fuertemente la puerta. Mientras tanto yo quedé en un estado de nervios impresionante, al mismo tiempo, intento disimular la violencia que había sentido y vuelvo a la situación de entrevista preguntándole a Dina:

- ❑ Luis: *¿Le parece bien que continuemos la entrevista?*
- ❑ Dina: *Creo que tenés que hablar con Gustavo para solucionar este problema. Disculpame pero no podemos seguir charlando porque esto va a terminar mal...* (Dina se levanta de su silla y se va y me quedo sólo en el salón mascullando algunas palabras de calentura).

## **- (I.2) Presunciones para entender estos incidentes.**

Según el sociólogo norteamericano Erving Goffman las situaciones en que se desarrolla una interacción entre el investigador y el sujeto de estudio son: “una corriente continua de gambitos, trampas, artificios, engaños, disfraces, conspiraciones y francas imposturas en la que los individuos y las coaliciones de individuos se esfuerzan -a veces inteligentemente, otras con cierta comicidad- por jugar juegos enigmáticos cuya estructura es clara pero cuyo objetivo no lo es.”<sup>6</sup> Lo que me sugiere esta perspectiva es que los episodios experimentados pueden ser contruidos como un “dispositivo” a través del cual Gustavo intenta escamotear información estratégica del grupo, al mismo tiempo, que es una manera de legitimación y de cultivar una (inter)relación de poder y prestigio entre los candomberos; y de alguna manera quiere que a mí me quede claro esto, sino *“la próxima vez me va aplicar la violencia para que entienda quién es él”*. Lo cual además de miedo, me hizo llegar a la conclusión que antes de comenzar a entrevistar a los miembros de un grupo es fundamental saber quién tiene el poder de facilitar o bloquear el acceso o quiénes se consideran o son considerados por los demás como poseedores de la

autoridad suficiente para garantizar o rechazar el acceso al grupo. Puesto que “las personas están menos impulsadas por fuerzas que sometidos a reglas, que las reglas son tales que sugieren estrategias, que las estrategias son tales que inspiran acciones y que las acciones son tales como para ser gratificantes, pour le sport. Como los juegos en el sentido literal de la palabra... crean pequeños universos de significado en los cuales algunas cosas pueden hacerse y otras no.”<sup>7</sup>

Lo ocurrido antes y durante las entrevistas muestra los dos universos de significado que estaban chocando culturalmente, por un lado, desde mi punto de vista el hecho que Gustavo haya entrado al lugar repentinamente violando la situación de entrevista significó lisa y llanamente una agresión a los allí presentes; por otro lado, el universo simbólico de Gustavo considera que no existió ninguna agresión –cuando menos por ahora- y fue una muestra de su preponderancia sobre el grupo de candomberos. También, Vilma, Dina y los colegas de Gustavo asumen una posición de respeto a la decisión tomada por el líder de la comparsa.

Después de mis primeras presentaciones ante los tamborileros intento continuar con mi trabajo y aparezco cumpliendo un papel cada vez más fuera de lugar para ellos. Es más, en el momento de los incidentes, Gustavo no me responde con una argumentación a mi entender “lógica”, prueba de esto es cuando él entra al salón y me interpela diciéndome: “¿Qué te dije?” y me advierte, “Te repito por última vez, no molestes a la gente y se acabó.” Para finalizar la discusión él remata con una orden elocuente: (no entrevistas) “Porque te lo digo yo.” Esta posición de Gustavo clausura cualquier posibilidad de reflexionar juntos; en este escenario quedé totalmente desubicado y representando un papel que nunca me lo hubiera esperado. Hay reglas entre los candomberos que desconozco y nadie me explicó porqué en este marco él no quiere hablar de sus vivencias personales, ni deja que sus compañeros lo hagan. Las extrañas enunciaciones de Gustavo, como toda retórica, pretenden hacer del habla aquello que juega con la voluntad del otro, establece adhesiones y contratos, coordina o modifica prácticas sociales, por ende, determina el tipo de relación que debe desarrollar el grupo de candomberos con los extraños, o sea, conmigo; y sus colegas lo consienten como “algo natural”.

Tiempo después, Ronnie Franckenberg nos contó que “cuando los miembros de determinado grupo étnico consideran que algo es natural o lo sienten como natural, esto es algo central en su cultura”.<sup>8</sup> Esto me permitió comprender porque todos los candomberos habían aceptado la decisión de Gustavo de no hablar conmigo. Ellos consideraron como un asunto normal que su líder decidiera sin consultar sus opiniones sobre la relación que deberían desarrollar conmigo. Quedaba en claro que subyacían ciertas formas ritualizadas de autoridad entre ellos, ya que las posturas asumidas por todos los candomberos de no continuar con las entrevistas, apoyando la decisión tomada por Gustavo, legitimaban su potestad para reaccionar como lo hizo frente a mi intención de continuar con las charlas. En efecto, el comportamiento de Gustavo de no brindarme explicaciones sobre la posición que asumí para-con-mi-trabajo, no es una manera de actuar distinta a la que él asume cotidianamente como director de la comparsa y como jefe de los tambores de su barrio. Esta actitud es constitutiva de su forma de ser e implica acciones en sí mismas hacia mi y sus colegas. Tiempo después, observé que el comportamiento y las expresiones de Gustavo son manifestaciones en que se arraiga su distinción como tamborilero y son actitudes prototípicas de los líderes de ciertos grupos de tamborileros, en particular de los que salen de los barrios Sur y Palermo. En efecto, estas indicaciones son siempre de índole sociocultural, aun cuando a veces se revelen como meros signos pintorescos representativos de los componentes de estas comparsas.

Llegados a este punto cabe recuperar la distinción que realiza Clifford Geertz entre los conceptos de «experiencia próxima» de los de «experiencia distante». Él define a los primeros como las “significaciones que los informantes pueden emplear naturalmente y sin esfuerzo alguno para definir lo que él o sus prójimos ven, sienten, piensan, imaginan, y que podría comprender con rapidez en el caso de que fuese aplicado de forma similar por otros. Y un concepto de experiencia distante es aquel que los especialistas de un género u otro -un analista- emplean para impulsar sus propósitos científicos o prácticos.”<sup>9</sup> Esto me permite mirar de otra manera estos incidentes, ya que en este encuentro los tamborileros participaban como

preceptores para enseñar a tocar el tambor a quienes no pertenecían a los grupos de candomberos y yo era uno de sus alumnos.<sup>1</sup> La experiencia próxima de los tamborileros les indica que el participar en este tipo de encuentros internacionales cumpliendo la función “docente”, significa asumir un papel central en las actividades del mismo; y no esperaban ser tomados como sujetos de estudio, así como tampoco que podían ser puestos en situación de entrevista. En efecto, desde su punto de vista, la entrevista significa una alteración de los términos habituales de sus maneras de interactuar, porque no están acostumbrados a mantener una situación de preguntas y respuestas constantes cuando están enseñando.

Supongo que Gustavo tampoco quería que los candomberos fueran entrevistados porque estaban experimentando una exigencia intelectual y un cansancio físico muy grande después de muchas horas de enseñanza, entonces, él asumió una actitud paternalista intentando proteger a sus compañeros para que no se les exigiera un sacrificio adicional con las entrevistas. De igual forma, como la mayoría de los temas abordados por las entrevistas, especialmente las de investigación social, son tópicos que los informantes quizás manejen cotidianamente de modo no reflexivo sino práctico; por eso sospecho que Gustavo no quería que sus compañeros se entrevistasen porque el candombe es algo aprendido por ellos de manera natural en los conventillos, lo que hace que existan temáticas, teórico-técnicas de la danza y la música, sobre las cuales no han reflexionado con detenimiento y él pensaba que sus compañeros no iban a poder responder a mis interrogantes. Lo más importante era que él quería eliminar la posibilidad que sus compañeros se ubicaran en una posición peligrosa, frente a mis preguntas, corriendo el riesgo de romper la ilusión estética del rol con el que fueron al encuentro. Sin embargo, lo que no se dio cuenta es que con su comportamiento para-con-mi-persona, también, estaba rompiendo con la imagen esperada para un docente en un encuentro internacional.

Desde “mi experiencia distante del candombe” vine al encuentro porque en él participaban personas que de un modo u otro estaban vinculadas a lo que estaba estudiando, por ello consideré que era una situación propicia para entrevistarlos. Por eso hice lo que sé hacer como investigador social, con mis propias pautas de conducta y de reacción. Aunque esto me llevó a errores de procedimiento e infracciones a la etiqueta candombera, pero éste era el único “mapa” que por el momento me orientaba. Por eso, no esperaba que mis informantes reaccionaran y se pusieran violentos ante una situación de entrevista; quedando muy sorprendido frente a las actitudes de estos supuestos “docentes” en un encuentro de este tenor, donde participaban personas de distintos países de América.

Tiempo después, me di cuenta que había cometido el error de abordar este objeto de estudio confiado en que iba a tener un buen rapport porque los candomberos y yo proveníamos del mismo país y compartíamos el mismo idioma. Fue un desatino porque me di cuenta que si bien teníamos la misma nacionalidad, entre algunos de sus comportamientos y las maneras de expresar sus pensamientos me separaba una gran distancia con mis compatriotas. Si bien yo no era un agente totalmente externo a la realidad que estudiaba, no significaba que los sentidos que le imprimía a sus experiencias hayan sido los mismos que ellos les otorgaban. Por lo cual experimenté una tensión epistemológica fundamental: el hecho de conocer como distante los sentidos que ciertos compatriotas les otorgan a algunas prácticas culturales que se desarrollan en tu propio país.

Ha llegado el momento de recoger algunas marcas dejadas en el recorrido de este trabajo para luego realizar una breve evaluación de la puesta en marcha del estudio exploratorio. En los comienzos de mi relación con los candomberos no hubo un intercambio simbólico con correspondencia, tanto entre mis intereses y nociones como con las expresiones y decisiones tomadas por los candomberos. Nuestra relación estaba cruzada por una tirantez entre los usos e interpretaciones de ellos y mías de lo que significa ese “estar allí” en un encuentro internacional sobre las artes del candombe. Por lo general, el investigador cuando va al terreno de investigación encuentra a sus sujetos de estudio en un mundo totalmente distinto al del

<sup>1</sup> Cabe la aclaración que ellos vinieron al encuentro como docentes pero no tienen ningún título que los habilite como profesores, sino que ellos son recibidos en la práctica cotidiana del candombe, por eso es que no tienen un conocimiento teórico de la danza o de la percusión.

investigador y están inmersos en la dinámica de su vida. Esto determina que tengan intereses y expectativas distintas a las que tiene el investigador, por eso se sugiere que durante el trabajo de campo hay que respetar las maneras de hacer cotidianas y la subjetividad de los sujetos de estudio. El contexto de interacción que se desarrolló en el encuentro en Colonia no era el entorno natural de los tamborileros, pese a ello estas personas se comportaron como si lo fuera; esto ya cobra significado porque los candomberos de cuna manifiestan sus particularidades socioculturales allí a donde vayan. Estas divergencias tienen como corolario que mis sujetos de estudio no podían comprender la razón de ser de mis entrevistas y yo no podía entender porque ellos no querían colaborar con mi trabajo, así como tampoco comprendía cuáles eran los motivos de su agresividad. Con el correr de los días, mis experiencias con ellos se intensificaron y me di cuenta que si me interesaba continuar mi indagación tenía que mejorar nuestra relación y debía generar un interés en estos tamborileros para vincularse conmigo.

Antes dije que estos incidentes no estaban en mi libreto y que eran escenas totalmente inesperadas para la proyección de mi estudio. Sin embargo, al observarlos a la distancia veo que no son totalmente injustificables, ya que en cualquier investigación cualitativa al aproximarnos a nuestros sujetos de estudio pueden ocurrir estos problemas, ya sea por dudas, desconfianza y/o rechazo.<sup>1</sup> Eso no quita que en estos episodios me percibiera protagonizando una situación por demás ridícula, ya que me sentía un perfecto desconocido, observado por todos que iba de aquí para allá para entrevistar gente, sistemáticamente cometiendo errores y transgrediendo sus pautas culturales de manera involuntaria, lo que produjo un sinnúmero de situaciones muchas de ellas tensas y otras cómicas. Este tipo de peripecias lo que me enseñaron es que el investigador se ve expuesto a un sinnúmero de situaciones ridículas y a equívocos de diversa naturaleza, que muchas veces son inevitables para quien desea apropiarse de convenciones que le son ajenas.

Me preguntaba si más adelante este tipo de contingencias me beneficiarían o dificultarían el acceso a los candomberos en su entorno habitual. La lectura de las experiencias de Clifford Geertz (1973) me dio un poco de tranquilidad, ya que él cuenta que cuando realizaba su trabajo de campo en Bali sobre "La riña de gallos"; comienza su estudio con una relación enajenante con los balineses, teniendo un confuso rol de "no-persona", situación que cambia al escapar de la persecución policial, junto con sus informantes durante una riña de gallos no autorizada. Este incidente le permite introducirse en esta sociedad y poder comprender sus densos aspectos culturales. Salvando las distancias, a mí me ocurrió algo similar como consecuencia de los incidentes con los candomberos, porque frente a esta situación de bloqueo generada por parte de algunos tamborileros, yo podría haber asumido la actitud de desentenderme de lo ocurrido, pasar por alto estos sucesos y continuar mi trabajo de campo con otros candomberos. Imputando los episodios a una serie de malentendidos en la comunicación o fundamentando una potencial mala fe por parte de ellos o argumentando su ignorancia respecto a lo que es un trabajo académico. Malinowski advertía que "es indudable que tanto desde el punto de vista sociológico como psicológico y para cualquier problema teórico, la forma y el tipo de comportamiento que se observan en la celebración de un acto tienen la mayor importancia. Es más, el comportamiento es un hecho relevante y se debe observar. Insensato y corto de vista sería el científico que brindara todo un tipo de fenómenos puestos al alcance de su mano y los dejara perderse, sólo porque de momento no viera cuál podría ser su utilidad teórica."<sup>10</sup> En esta ocasión apliqué esta enseñanza y sin ahondar si era un problema psicológico o de otro tipo que pudieran tener los tamborileros, indagué en los motivos que los llevaba a comportarse de esta manera frente a la solicitud de una entrevista.

<sup>1</sup> Evans Pritchard nos enseña que estos imprevistos se deben de esperar siempre, en su caso, con *Los nuer tuvo* que vencer las barreras e ironías que ellos le aplicaban. Pritchard "sabía que un estudio de los nuer sería extraordinariamente difícil. Tanto su región como su carácter son de difícil acceso... esto me convenció de que no conseguiría establecer relaciones amistosas con ellos... Durante aquel tiempo, los nuer del lugar se negaron a echarme una mano para nada y sólo me visitaban para pedirme tabaco, y expresaban desagrado, cuando se lo negaba... Mi principal dificultad en aquella etapa era la imposibilidad de conversar en extenso con los nuer... que son expertos a la hora de sabotear una investigación y hasta que no ha vivido uno con ellos durante varias semanas, frustran constantemente toda clase de esfuerzos para deducir los hechos más simples y para aclarar las prácticas más inocentes." (Pritchard, E., "Los nuer. Una descripción de los modos de vida de un pueblo nilótico", (1940), Ed. Anagrama, 1977, pg.21 y subsiguientes).

Por otra parte, el escenario en el cual se desarrolló el proceso exploratorio no surgió simplemente por “estar ahí”, ni fue resultado del azar; adoptó un significado y para ello fue necesario crear esas situaciones de entrevista. En efecto, tuve que enfrentar los momentos en que Gustavo se salió de sus cabales, fueron instancias en que arriesgué mi cuerpo,<sup>1</sup> inclusive, hicieron que sintiera un poco de miedo, esto se sumaba a la ansiedad de lograr la información deseada y a la vergüenza que sentía frente a los entrevistados cuando ocurrieron estas circunstancias incómodas. En estas situaciones estaba en juego la otra cara de la moneda de la investigación: la subjetividad, el extrañamiento y el estremecimiento del investigador.

Estas experiencias me despertaron un dilema como investigador social ya que quienes iban a cumplir un papel central en mi trabajo y junto a quienes iba a realizar una producción de conocimiento, me desacreditaron y no quisieron cooperar con mi estudio. Lo que me llevó a dudar sobre la posibilidad de trabajar con este grupo. Es más, me preguntaba si no sería mejor irme o buscar otro grupo de tamborileros “más amables”. En otras palabras, me encontraba frente a una encrucijada que me hizo parecer a una suerte de Guillermo de Baskerville, el protagonista de la novela de Umberto Eco, “El Nombre de la Rosa”. Guillermo para dilucidar quien era el homicida de los monjes benedictinos se ve obligado a desentrañar la estructura interna de la biblioteca del monasterio sin poder entrar en ella. En similar posición, observaba al grupo de candomberos desde un absoluto y perpetuo exterior, aunque de vez en cuando podía entrometerme entre ellos, si bien a veces arriesgaba a que me agredieran. De esta manera, experimenté en carne propia el riesgo ontológico que implica cualquier encuentro humano, ya que estos desaires me sacaban las ganas de seguir trabajando con ellos. Además, se me rompía en mil pedazos aquella aspiración de James Frazer (1913) de que “los investigadores sociales debemos construir puentes entre los intelectuales y los miembros de las clases populares”<sup>11</sup>; que los investigadores podemos ser mediadores entre los miembros de la cultura popular y de “la academia”. Mientras tanto, consolidaba la idea de que en el trabajo de campo nos jugamos mucho porque cada uno en su solitaria y frecuentemente incomprendida individualidad, debe sostener la utopía de ser social y culturalmente solidario, al mismo tiempo, que se está dispuesto a escuchar y a entender lo que otros no escuchan ni entienden. Por eso una adversidad como ésta nos humilla y avergüenza, obligándonos a resignificar nuestra devoción humanitaria y a preguntarnos si hemos nacido para esto.

### **- (I.3) Resolución de “la quiebra”:**

Estas vivencias eran la primera vez que me ocurrían en más de diez años de investigación sociológica, por eso me preguntaba: *¿Por qué estaban sucediendo estos incidentes? ¿Por qué los otros componentes del grupo de candomberos, ratificaban lo que Gustavo había asumido como su(s) posición(es) hacia mi investigación, sin mediar una opinión de ellos? ¿Estos tipos están todos locos?* Paralelamente, me interpelaba: *¿qué estaré haciendo mal?* Estas preguntas derivaban de “la quiebra”, a su vez, ellas me produjeron nuevas incertidumbres sobre: *¿Cuál es el trasfondo de estos comportamientos, expresiones e interpretaciones? ¿No será que las palabras y las actitudes de los tamborileros son parte de la cultura y el mundo en que habitan, por lo tanto desempeñan en él algún papel no residual que es necesario descubrir?*

A esta situación se la puede caracterizar por un estado de aprensión, donde predomina una sensación de incertidumbre y vacío, una interrogación motivada en la desconfianza mutua y las suspicacias. Que tenían lugar porque los tamborileros además de no querer brindar información, se negaban a relacionarse conmigo. Por mi parte no sabía cómo interpretar aún las respuestas, ni los sentidos que subyacían a sus expresiones y comportamientos. Estas circunstancias me llevaron a observarlos desde un ángulo diferente, así busqué indicios que me

<sup>1</sup> El poner el cuerpo según Víctor Turner significa ser parte de la actuación, estar en el lugar de la investigación para luego salirse del centro del escenario, y dejar que los sujetos de estudio desempeñen sus papeles, así mantener la distancia necesaria para continuar con nuestro rol (Turner, V., 1987, “*Anthropology of Performance*”, New York, PAJ Publications).

permitieran develar mis incógnitas. Estos rasgos indiciarios eran herramientas heurísticas<sup>i</sup> que posteriormente me iban a permitir revelar nuevas situaciones y se transformarían en potenciales signos lingüísticos-verbales y gestuales que me ponían en presencia de nuevos descubrimientos sobre la cultura de estos grupos; al mismo tiempo, a estos indicios les tuve que dar un sentido porque se abrían a múltiples interpretaciones. De esta manera, la investigación se convirtió en una exploración constante, pudiéndosela comparar a un camino que al transitarlo se lo (re)construye.<sup>ii</sup> A éste método le cabe bien el verso de Antonio Machado: “*caminante no hay camino, se hace camino al andar*”, en tanto que el propio proceso de investigación pone al etnógrafo en camino de “posibles” descubrimientos, sin garantizar que los datos por sí mismos deben considerarse objetivos ni universales.<sup>iii</sup> El comprender de este modo implica cambiar la búsqueda de generalizaciones sobre sus comportamientos y administrar encuestas (como indica la tradición sociológica sobre los estudios de opinión pública)<sup>iv</sup> hacia un abordaje que me aproxime a modos de pensamiento más familiares al traductor de representaciones. Por lo que “la estrategia”<sup>v</sup> iba a residir en la aprehensión de lo que hay detrás de sus comportamientos, apariencias y expresiones. Esto requería encontrar relaciones entre los incidentes y sus posibles causas, su interpretación y análisis no iban a conformar una simple taxonomía o sintaxis, sino el espacio para ir “tejiendo” los hilos que conforman el sentido de sus discursos y las relaciones entre el etnógrafo y sus informantes, y de los últimos entre sí.

<sup>i</sup> Estas conjeturas están conformadas por conceptos que son tomados en su aspecto epistemológico (en tanto recorte particular de la realidad). A su vez, este proceso de construcción de conjeturas, va a estar siempre abierto a posibles cambios mediante nuevos intentos de investigación y reconstrucción analítica.

<sup>ii</sup> Esta perspectiva se sitúa en el ámbito de la investigación, pero no en la concepción positivista referida a la comprobación de hipótesis, sino el leer, el interpretar como “aventura”, la investigación como redescubrimiento de la realidad que va descubriendo (poniendo de presente nuevas verdades) dándole nuevos sentidos mediante constantes procesos interpretativos.

<sup>iii</sup> James Clifford sostiene que esta perspectiva “proporciona otra forma de tomar la experiencia en serio como una fuente de conocimiento etnográfico... Estos estilos de investigación no estáticos aprehenden relaciones de significaciones circunstanciales y específicas, y se basan en corazonadas, en la lectura de indicios aparentemente dispersos y en “coincidencias”. Carlos Ginzburg (1980) propone su modelo de “conocimiento conjetural” como un modo de comprensión disciplinado y no generalizador, que es de importancia central, aunque no reconocida, en las ciencias culturales. Se le puede agregar a un almacén de recursos más bien magro, para comprender rigurosamente cómo se siente uno en una situación etnográfica nada familiar.” (Clifford, J., *The predicament of culture*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1988, p.21-54, en “*El surgimiento de la antropología posmoderna*”, Gedisa, 1998, p.155).

<sup>iv</sup> Durante la formación metodológica en Sociología en la Facultad de Ciencias Sociales la Universidad de la República en el Uruguay se subraya que la técnica principal para la recopilación de los datos es la entrevista, principalmente, la que se utiliza mediante encuestas de opinión de aplicación masiva. Los manuales clásicos señalan que este tipo de entrevista permite obtener datos que dan acceso a hechos del mundo real. Los entrevistados hablan del mundo externo y sus respuestas cobran sentido por su correspondencia con la realidad fáctica. Y la estandarización de este tipo de entrevistas (formular las mismas preguntas con el mismo fraseo en el mismo orden) garantiza que las variaciones son intrínsecas a los que responden y no pertenecen al investigador. Su validez radica en obtener información verificable, cuyo contenido sea independiente de la situación del encuentro entre el investigador y el informante.

La metodología de investigación que se enseña en las aulas de esta facultad se basa en manuales que consideran que “la observación participante” es una técnica con un alto grado de imprevisibilidad, por ende, tiene un bajo nivel de confiabilidad, ya que con la observación no hay otra actitud que confiar en lo que percibe el investigador, quien se convierte en la exclusiva herramienta de trabajo. (Holy, L., “*Theory, Methodology and Research Process*” (1984), citado en Ellen, R., & Gellner, E., (editores), (1988), “*Malinowski between two worlds*”, Cambridge, Cambridge University Press, p.13-34). Por otro lado, señalan que “la participación”, también, introduce obstáculos en la objetividad, porque pone en peligro el requisito que el investigador no se debe implicar con sus sujetos de estudio. El riesgoso acercamiento del investigador a los informantes hace que esta relación se vea permeada de sentimientos y afectos, sesgando lo observado y distorsionando su pretendida objetividad. En esta dirección, estos manuales sugieren que “la actividad de observación queda, con frecuencia, reducida, aunque no necesariamente, a registrar la presencia, la ausencia o la intensidad de los tipos más determinados de conducta, de forma semejante a la registrada por un experimentador con animales respecto al comportamiento de una rata en una forma determinada bajo condiciones controladas. Desde en cuanto tal control de la situación es adecuado solamente cuando los investigadores ya poseen un gran bagaje de información sobre los que desean estudiar”. (Selltiz, C., (1980) “*Métodos de observación*” en *Métodos de investigación en las relaciones sociales*. Madrid, Ed. Rialp, p.383). En definitiva, la propuesta teórico-metodológica enseñada a los estudiantes de sociología concibe que la observación participante es potencialmente subversiva para sus propósitos de generalización, porque no hay elementos externos que controlen y avalen la objetividad en la producción de los datos. Por lo tanto, como la observación con participación asume un alto grado de subjetividad y si se presentan imponderables en el trabajo de campo, como los experimentados en Colonia, esto refuerza las dificultades antes planteadas. Puesto que el surgimiento de hechos inesperados no se pueden prever en el curso futuro de la investigación, disminuyendo así las posibilidades de establecer las conductas.

Obviamente que estas afirmaciones son una generalización no exenta de excepciones, pero se ajusta recurrentemente a una práctica ostensiblemente difundida en la tradición sociológica de investigación. En este sentido lo que experimenté en mi trabajo de campo en Colonia fue la enorme carga de relatividad del contenido de estos manuales metodológicos para la investigación social. Que me hacían pensar en los libros de recetas, donde uno puede cumplir fielmente con los sucesivos pasos para llevar a cabo el menú, pero el producto final nunca es el mostrado en la foto del libro. En este caso, ocurre algo parecido porque la realidad investigada siempre es contingente y en gran medida impredecible, parecería que los docentes y los manuales donde se enseña metodología sociológica se olvidan de ello cuando plantean sus admoniciones. Incluso, en cierto momento de la investigación había llegado a creer que el aparato metodológico con el cual me formé, era un aura que protegía de modo mágico a la perspectiva del licenciado en Sociología.

<sup>v</sup> Llamo “estrategia” al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un ambiente. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio* y

Para continuar con esta línea de trabajo voy a recuperar una sugerencia de Malinowski: “si alguien emprende una expedición, decidido a probar determinadas hipótesis y es incapaz de cambiar en cualquier momento sus puntos de vista y de desecharlos de buena gana bajo el peso de las evidencias, no hace falta decir que su trabajo no tendrá ningún valor. Cuantos más problemas se plantee sobre la marcha, cuanto más se acostumbre a amoldar sus teorías a los hechos y a ver los datos como capaces de configurar una teoría, mejor equipado estará para su trabajo. Las ideas preconcebidas son perniciosas en todo trabajo científico, pero las conjeturas son el don principal de un pensador científico y tales conjeturas les son posibles al observador sólo gracias a sus estudios teóricos.”<sup>12</sup> Teniendo en cuenta esto cambié la perspectiva inicial desde la cual pensaba la relación con mi objeto de estudio, ya que los imponderables ocurridos con los candomberos me llevaron a conjeturar nuevas proposiciones sobre el objeto que quería examinar. Conjuntamente causaron un viraje en las estrategias de la investigación: del estudio de los discursos desarrollados por las instituciones representativas de la comunidad negra uruguaya sobre el candombe y Las Llamadas, pasaré a indagar las relaciones socioculturales que se desarrollan en las festividades afrouruguayas vinculadas al carnaval.

Con toda la carga de duda, inadecuación e incomodidad que implica este aprendizaje, llegué a algunas resoluciones preliminares. Creo que es necesario realizar algunas modificaciones en mi proceso de investigación en cuanto al momento, lugar y secuencia de mis intervenciones. Estos cambios eran necesarios si deseaba captar los eventos tales como eran producidos e interpretados por los integrantes de comparsas. Hay que precisar que para este estudio exploratorio no pude seleccionar los entrevistados más capaces y dispuestos a dar información relevante, ya que no conocía a ninguno de los candomberos participantes del encuentro. Además, no pude elegir la ocasión y el lugar más óptimo para realizar las entrevistas, porque esa era la primera oportunidad de acercarme a ellos. Estas cuestiones para el trabajo de campo a realizar en Montevideo las tuve en cuenta a fin de lograr una mejor comunicación y maximizar el flujo informativo.

Llegué a la convicción que sólo podía llegar a conocer el “mundo del candombe” a través de mi experiencia cercana a los protagonistas de estas prácticas culturales en el sitio en que las realizan, es decir, en los barrios en los que se ha practicado tradicionalmente candombe, en Sur, Cordón y Palermo. Continuaré este proceso de investigación en un ámbito familiar para los tamborileros pues este contexto me posibilitará descubrir el sentido de sus prácticas y verbalizaciones. Aparte llegué a la conclusión que lo que me pasó en Colonia me sucedió como a todo “extranjero”<sup>13</sup> que no conoce de antemano cuál es el contexto significativo y/o adecuado para llevar a cabo sus actuaciones en el terreno de investigación. No obstante, creo que estos sucesos fueron beneficios para mi conocimiento de las maneras de ser de los candomberos, porque los sometí a estímulos verbales diferentes de los que prevalecen en los ambientes a los que están acostumbrados a vivir. Si los comparo con los acontecimientos “normales” de su medio, la artificialidad de la entrevista me posibilitó comprender cómo ellos se comportan cuando son contratados para enseñar candombe en un encuentro internacional; por supuesto, cambiando su rol habitual.

Como apéndice quiero marcar que “la negociación del acceso y la recogida de información no son, por lo tanto, fases distintas dentro del proceso de investigación. Éstas se sobreponen de manera significativa. Se puede aprender mucho de los problemas involucrados en la toma de contacto con la gente, así como de la forma en que ésta responde a las aproximaciones del investigador.”<sup>13</sup> En mi caso, la negociación del acceso y la recogida de información no fueron fases distintas, porque negociando el acceso me encontré con un tipo de información muy valiosa, por un lado; y por otro lado, al descubrir los obstáculos que dificultaban mi trabajo y la

---

luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. (De Certeau, M., *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, (1980), Universidad Iberoamericana, México, 1996, pg.xlix).

<sup>13</sup> Aquellas personas que desconocen ciertos conceptos o representaciones claves son como “extranjeros” en esta cultura, y deberán hacer un duro aprendizaje para advertir los usos de las designaciones realizadas por los practicantes de esta cultura, quienes lo toman como conocido. Mientras “el extranjero” no tenga éxito en su aprendizaje, lo dicho y realizado por los sujetos objeto de estudio será simplemente oscuro y enigmático. Por otra parte, estos términos muchas veces no son aclarados por algunos practicantes, porque no es la verdad que les interesa que se establezca.

selección de los medios efectivos para sortearlos me aportaron indicios susceptibles de ser analizados sobre el mundo del candombe y su organización social. Los primeros momentos en el proceso de investigación fueron tan cruciales como el resto de las instancias, sólo que al comienzo lo ignoraba casi todo. Creo que la adaptación al mundo que estudio, contiene al menos dos paradojas: la primera, ¿qué es el acceso sino los primeros momentos del proceso de adaptación? Así como también ¿qué es el trabajo de campo sino continuar adaptándose? Por otro lado, la idea era acoplarme sin “hacerme el candombero”, o sea, debía amoldar mi conducta a sus comportamientos salvando la distancia sociocultural que tenía con ellos, además, sabiendo que nunca nos consideraríamos como “iguales”. En definitiva, lo que hacía era habituarme al mundo del candombe sin integrarme del todo ni considerarme un candombero más.

#### **- (I.4) Cambio en los medios de producción de los datos para continuar la investigación:**

Comencé la exploración cometiendo una serie de errores que provocó el bloqueo de las entrevistas por parte de Gustavo y sus colegas. Si bien este “rechazo” no me impidió el ingreso al campo, de alguna forma cuestionaba mi acceso, ya que la controversia afectaba la legitimidad de mis requerimientos. Para los tamborileros el hecho de realizar las entrevistas sin la autorización del “negro jefe”, significaba una ingerencia inadmisibles y molestaba a “su gente”. Esta actitud se transformó en una “luz roja” de advertencia si quería mantener una relación de trabajo con ellos. Frente a esta situación se me ocurrió hacerle un presente a Gustavo, una damajuana de cinco litros de un buen vino, actitud que produjo una gran alegría en particular entre los tamborileros. Este acontecimiento cumplió un rol fundamental ya que fue un punto de inflexión en mi relación con ellos; de aquí en adelante me invitaron a participar de sus actividades, donde intervenían exclusivamente miembros de su grupo (como ser comer, participar de sus fiestas y tocar los tambores). A partir de este momento todo comienza a adquirir un sentido más razonable, así el mundo del candombe se empieza a desplegar ante mis ojos de forma resguardada. Esta instancia me demostró que es la que mejor define la supuesta asistematicidad del trabajo de campo.<sup>1</sup>

Simultáneamente, cambié mi forma de aproximarme a ellos y empecé a utilizar técnicas menos intrusivas para comprender sus actividades y pensamientos. Dejé de realizar entrevistas y observé las reuniones y actividades de los candomberos, siendo un oyente activo de lo que ellos decían. Esto significó que durante algún tiempo me transformara en un testigo de lo que ellos hacían durante sus reuniones y salidas a comer y beber. En otros momentos, participé en sus principales actividades cumpliendo algunos roles aceptados por ellos, por ejemplo, cuando me invitaban a comer, a veces yo cocinaba o realizaba los asados. Esta nueva situación era estar constantemente junto a los tamborileros charlando o compartiendo alguna bebida o comida; ellos al verme constantemente todos los días, así dejaron de interesarse, alarmarse o auto-controlarse por mi presencia, a la vez que yo dejé de ser un elemento perturbador de sus actividades, las que se habían alterado con mi primera aproximación. Esta estrategia de abordaje me permitió un oscilar continuo entre el “adentro” y el “afuera” de los sucesos: pudiendo atrapar empáticamente el sentido de eventos y gestos específicos; y dando un paso atrás para situar esos significados en contextos más amplios. De esta manera sus vivencias, expresiones y actitudes iban adquiriendo una significación más profunda y general. Lo cual está en concordancia con la consideración de que “la observación participante es una fórmula paradójica y equívoca; pero se la puede tomar en serio sí se la reformula en términos hermenéuticos como una dialéctica entre la experiencia y la interpretación”.<sup>14</sup>

<sup>1</sup> El antropólogo francés, Marcel Griaule (nacido en 1898 en Aisy-sur-Armançon) explica que “el etnógrafo, generalmente, se ha fijado un programa de estudios antes de su llegada al terreno. Luego, en numerosos casos, se verá obligado a cambiarlo, o bien porque lo había establecido a partir de datos insuficientes, o bien porque las circunstancias lo colocan frente a instituciones interesantes cuya existencia ignoraba.” (Griaule, M., “El método de la Etnografía”, Ed. Nova, Buenos Aires, p.49). Ante este tipo de situaciones Malinowski propone que “el etnógrafo deje de lado la cámara, el cuaderno y el lápiz, e intervenga él mismo en lo que está ocurriendo. Puede tomar parte en los juegos de los indígenas, puede acompañarlos en sus visitas y paseos, o sentarse a escuchar y compartir sus conversaciones. No estoy completamente seguro de que todo el mundo tenga la misma facilidad para este tipo de trabajo... aunque los logros varíen, la tentativa está al alcance de todos” (Malinowski, B., (1922), 1985, Op. Cit., pg.38).

Salida de tambores organizada por Gustavo Oviedo, Sergio Ortuño y Miguel García con los participantes del Encuentro Internacional "El retorno de los tambores", Colonia del Sacramento, septiembre de 1998



Gustavo Oviedo tocando "el piano", Colonia, septiembre de 1998

Sergio Ortuño tocando "el repique" (adelante) y Miguel García tocando "el piano" (atrás), Colonia, septiembre de 1998



Mi presencia directa en sus actividades me exigía no tanto una “observación desimplicada” sino una observación con distintos niveles de participación. Este involucramiento es, sin duda, una cuestión de grados pero me advertía dos cuestiones, primero, que mi observación para obtener información significativa requería de un grado mínimo de participación en sus actividades, donde las acciones que los candomberos emprendían tenían su correlato en las mías y viceversa. En esta relación existía una reciprocidad y esto cumplía un papel importante en el suministro de información, porque a medida que avanzaba el proceso de investigación sus revelaciones esclarecían mis incógnitas. Por lo tanto, la producción de mis datos no era solo una captación inmediata de sus actividades, sino una elaboración reflexiva teórico-empírica que estaba desarrollando en el contexto de nuestras interacciones.<sup>1</sup> A su vez, esto me posibilitaba observar mis avances y mejoras en nuestra relación y me permitía evaluar de manera óptima los resultados del proceso de producción de datos. En segundo lugar, al participar en sus actividades cotidianas esto me garantizaba la confiabilidad de los datos recogidos y el aprendizaje de los sentidos que subyacen a las actividades del grupo. En suma, la experiencia y la certificación de los comparseros se tornaban en mi fuente de conocimiento.

Tiempo después cuando realizaba el trabajo de campo en las festividades barriales afrouruaguayas de Palermo, para acceder a su confianza tuve que desestructurar la relación de entrevista desarrollada durante el estudio exploratorio y utilizar como herramientas de investigación: la observación y el diálogo con los informantes sobre las temáticas que fueran surgiendo en los ensayos de la comparsa. Por otra parte, en las reuniones que tuvimos intenté explicar “más claramente” lo que anhelaba hacer con mi estudio, para que comprendieran mis propósitos y mostrarles que no tenían nada que temer con mis actividades. Las charlas realizadas con el grupo fueron muy fructíferas, porque ellos se incentivaban unos a otros a conversar conmigo; como lo muestra la charla que se desarrolló en la tarde del día 12 de enero de 1999, cuando estábamos tomando mate:

- ❑ Gustavo: (dirigiéndose a mí) *“Vos sabés que todavía estoy confundido con el trabajo que querés hacer con nosotros, porque no entiendo que querés decir con eso de la investigación; me confundió Sergio que viene y me dice «che mirá que anda Tinelli intentando entrevistar a la gente». No entendía qué era lo que Sergio me quería decir con eso de Tinelli y de entrevistar. Pensé que andaba un actor de “Video Match” haciendo una cámara oculta...”*
- ❑ Sergio: (lo interrumpe para aclarar): *“Yo no te dije nada de Video Match, te dije que había un tipo que le habíamos puesto de sobrenombre “Tinelli”, porque en Colonia con Miguel pensábamos que Luis venía a hacer preguntas con una cámara oculta y después se iba a la casa, leía lo que dijimos para matarse de la risa”.*
- ❑ Miguel (acota a lo dicho): *“Por eso, de aquí en más a él (por mí) le quedó Tinelli: para nosotros, ya no es Luis el sociólogo, o el periodista, o el porteño... es Tinelli.”*
- ❑ Gustavo (intenta retomar su reflexión): *Fijate la confusión que teníamos todos, que otro día viene José y me pregunta: ¿Qué hace este loco acá?”*
- ❑ José (lo interrumpe para aclarar): *“Sí, yo te pregunté porque lo veía que estaba en todas nuestras reuniones; él estaba ahí como que no hacía nada, pero todos veíamos que algo hacía, porque observaba todo lo que ocurría y preguntaba por qué hacíamos esto o lo otro y qué pensábamos de lo otro. Por eso, ese día fui y te pregunté ¿quién es ese? Y ¿qué hace éste que está metido en todas nuestras reuniones preguntando todo? ¿Es de la yuta (policía)?”*
- ❑ Gustavo: *“¿Sabés que le respondí? Le dije riéndome mira José, nosotros estamos locos, pero éste está más loco que nosotros, porque es un sociólogo que viene desde la Universidad de Buenos Aires a hacer un estudio sobre nosotros.”*
- ❑ Luis: Pero yo ya me había presentado y les comenté el tipo de trabajo que estaba haciendo.
- ❑ Mario: *Si, pero nadie te entendió. Porque yo pensé que eras un periodista. Incluso, un día te pregunté ¿de qué diario o radio sos? Incluso, te dije si ese día no ibas a seguir haciendo notas.*
- ❑ Gustavo: *¿Viste que yo no estaba errado? ¿Por qué no contás bien lo que haces? Así el que quiere te puede ayudar.*

<sup>1</sup> Como bien sugiere Tzevan Todorov “en un primer momento, es indispensable identificarse con lo ajeno para comprenderlo mejor; pero no es necesario mantenerse ahí: la exterioridad del observador es a su vez pertinente para el conocimiento.” Es más añade que “el conocimiento de los otros es un movimiento de ida y vuelta; quien se contenta con sumergirse en una cultura extranjera se queda a medio camino”. (Todorov, T, “Cruce de culturas y Mestizaje Cultural”, Júcar Universidad, Madrid, 1988, p.29-30).

- Luis: Ya saben que soy sociólogo, realizo algunos estudios sobre la sociedad y algunos grupos sociales. Y para mi trabajo final del doctorado que estoy haciendo en la Universidad de Buenos Aires, estoy estudiando las festividades afroargentinas y en particular las vinculadas al desfile de Llamadas y los preparativos de las comparsas para el carnaval.

Esta charla grupal es sintomática del cambio de mi relación con los tamborileros, porque en nuestra interacción ellos van proporcionando información nueva. Además, pude observar los diferentes roles que me atribuyeron durante este estudio, desde ser un policía que venía a investigarlos por aquellas actividades semi-delictivas que realizaban (como la venta y el consumo de drogas); otros me relacionaron con un miembro de Video Match que venía a reportearlos con una cámara oculta para después reírme de lo que ellos decían; por último, otros me consideraban una especie de amigo calificado, *“el periodista o el sociólogo que viene a estudiarnos y a hacernos notas.”*

En este proceso hay una doble actividad de traducción de imágenes, por mi parte traducía la información que los tamborileros me brindaban a través de sus actitudes; por su parte los candomberos traducían mi aspecto y mi presentación en aquellos personajes (roles) que les resultan más familiares. Ante mi solicitud de entrevista, los tamborileros me asignaron algunas de las categorías sociales que conocían y dentro de ellas las más negativas, como: *“el policía que nos anda investigando”, “Tinelli que viene a reírse de nosotros”, “el loco que viene a estudiarnos”*. Así se protegían contra mi intrusión y los posibles inconvenientes que pudiera ocasionarles. Los lugares sociales en que me ubicaron resultaban molestos y trajeron inconvenientes para mi desempeño en el estudio exploratorio. Por otra parte, se puede observar a través de esta charla grupal que la presentación es parte de la negociación y no se ubica sólo en los inicios de la interacción con los informantes. Porque el contacto con nuevos informantes se prolonga hasta los últimos días de la investigación y porque los vínculos ya establecidos demandan a cada paso reformulaciones y nuevas explicaciones que se ajusten a los sucesos del contexto, a la etapa de la relación y al grado de confianza con cada uno de los informantes.<sup>1</sup> En suma, la negociación de los roles y de los sentidos que iba asumiendo en este trabajo no se hizo de una vez y para siempre, sino que los roles míos y de los candomberos fueron acordados durante todas las instancias en que nos juntamos. Fue preciso definir los términos del intercambio simbólico con todos los que participaron de este trabajo, delineando un marco común para la construcción de los múltiples significados otorgados en los distintos contextos de actuación; como lo son los toques de los tambores por las calles del barrio, los ensayos de preparación de la comparsa para participar en carnaval, el Desfile Inaugural del Carnaval, Las Llamadas, el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas.

Cuando nos encontramos en Montevideo con Gustavo logramos un entendimiento y determinamos las funciones que cada uno iba asumir durante mi estudio: Gustavo me iba a presentar a todos sus compañeros de la comparsa y yo iba a presenciar los ensayos sin molestar; en cuanto haya terminado de escribir el estudio le debía hacer llegar una copia. Por lo tanto, lo que en cierto momento me parecía una ruptura insalvable en nuestra relación, ahora lo percibo como un obstáculo superado; que tarde o temprano iba a surgir por las distintas tradiciones que interactuaban en este estudio. Aprendí *en carne propia* que la impaciencia es una mala compañera en la relación de trabajo, por eso de aquí en más aunque no logre eliminar totalmente mi ansiedad, la he puesto en foco y la he identificado como carga propia. Michel Agar sostiene que para la resolución de «la quiebra» *“hay que tener en cuenta que... la fusión de horizontes es conceptual y se expresa en el lenguaje. Este punto se relaciona con su visión general del lenguaje y la tradición como co-constitutivos. El lenguaje es el almacén de la tradición, el señalador hacia lo que haya en el mundo que sea un objeto, el recurso para crear especulativamente nuevos mundos. Como tal, la fusión de horizontes es la hazaña propia del*

<sup>1</sup> Para comprender esta nueva competencia es fundamental tener en cuenta la siguiente reflexión de James Clifford: *“Una etnografía está compuesta de discursos y que sus distintos componentes se hallan dialógicamente relacionados, no es lo mismo que decir que su forma textual debería ser la de un diálogo literal... Una manera alternativa de representar esta complejidad discursiva es comprender el curso general de la investigación como una negociación continua.”* (Clifford, J., *The predicament of culture*, Cambridge, Harvard University Press, (1988), p.21-54, en *“El surgimiento de la antropología posmoderna”*, Gedisa, 1998, p.161-2).

lenguaje.”<sup>15</sup> Una vez que se resuelve la quiebra ella abandona nuestra atención consciente, i asimismo, mi experiencia me indica que una vez que hemos comprendido a la quiebra hay que documentarla sobre una base selectiva. En efecto, no sólo hay que inscribir estos imponderables del proceso de investigación, hay que evaluar como ellos van a influir sobre las relaciones futuras.

Lograr la confianza de los informantes fue un proceso que tardó en obtenerse, además, este proceso estuvo mediatizado, en ciertos casos, determinado por la historia de vida de cada informante y por el rol que cada uno me asignaba. Efectivamente “uno siente confianza hacia otro cuando cree que el otro tiene la habilidad, el deseo y la buena disposición de iniciar una relación de intercambio recíproco o cuando su propia familiaridad con el otro lo anima a hacer el primer acercamiento. Este primer acercamiento usualmente consiste en hacer un favor sin arriesgarse a ser malinterpretado.”<sup>16</sup> El hecho de haberle entregado un obsequio a Gustavo si bien posibilitó obtener su autorización para realizar el trabajo de campo con los miembros de su comparsa, no se solucionaron todos los problemas con su comportamiento. Es más, derivó en nuevas cuestiones ya que este regalo se había constituido en un precedente adverso ya que cada vez que iba a trabajar a su barrio, Gustavo se sentía con el derecho de reclamarme nuevos presentes. Cuando conocí la experiencia de Vélez e Ibáñez escrita en “Bonds of Mutual Trust” (1983) en cuanto a que “la confianza es una construcción psicocultural que organiza las expectativas para las próximas relaciones personales y proporciona un modelo para las redes de intercambio sociales”<sup>17</sup>; esto me permitió comprender la actitud de Gustavo y la de los nuevos informantes, quienes también me demandaban presentes.

Otra cuestión problemática que tuve que sobrellevar fue que los tamborileros pensaban que se los venía a estudiar para escribir un libro sobre sus practicas y experiencias referidas al candombe; lo que los hacia suponer que iba a recibir un beneficio económico a costa de su información y ellos no iban a participar en su distribución. Por eso, cada vez que estaba trabajando, querían sacar provecho de esta situación solicitándome dinero, ya fuera para comprar comida, vino, cigarrillos o droga y cuando no se los daba la situación se tornaba bastante molesta. Recuerdo cierto día que Gustavo me pidió dinero y se lo negué; me contestó: “*Vos me estas robando...*” Esto me llevó a preguntarme: *¿qué significa que en este contexto te digan esto?* Entre las posibilidades que manejaba, tenía claro que no realizaba ninguna actividad delictiva. Luego, entendí que Gustavo consideraba que si no le facilitaba algo de dinero cada vez que fuera a trabajar al lugar que ensayaba la comparsa, entonces, “*le estaba robando*” información, conocimientos y experiencias que no eran retribuidas.

Otra de mis observaciones era que los tamborileros se hallan en un estado de marginalización y no tienen un ingreso de dinero constante, por ello para hacerse con algún dinero me pedían que les compensara su información ya sea con dinero o con artículos que les interesaran. Si no les hubiese dado estos presentes, lo más seguro es que tendría serias dificultades para realizar el trabajo de campo y si hubiera realizado las entrevistas y observaciones sin tener en cuenta sus demandas (como en Colonia) me pondría en situaciones muy difíciles. Por eso llegué a la conclusión que cualquier investigador que intentase trabajar con este tipo de grupos, se iba a encontrar con interpelaciones relativamente similares a las que me tuvieron sometido. De hecho, ocurrió que al mismo tiempo que realizaba mi trabajo de campo llegó la antropóloga brasileña Liliane Staniscuaski Gutiérrez a realizar el trabajo de campo de su tesis de doctorado, con el mismo grupo de tamborileros y del mismo modo que cuando empecé a trabajar con ellos, a ella le demandaron dinero y comida como forma de compensar su autorización para trabajar allí. Ella cuenta que cierto día cuando estaban sentados en la vereda conversando con Gustavo, le explicaba porque le molestaba que le pidieran dinero y él le retrucó diciendo:

<sup>1</sup> Hans Georg Gadamer en su libro “Verdad y método” sostiene que “Una tradición tiene un límite, el confin de sus puntos de vistas, llamado “horizonte”. La resolución tiene lugar cuando el horizonte de las diferentes tradiciones resulta “fundido”, es decir, cuando este horizonte se modifica y se extiende de modo que la quiebra desaparece como problema. Esto “siempre involucra el logro de una universalidad más elevada, que supera no sólo nuestra universalidad particular, sino también la del otro.” (Gadamer, H., “Verdad y método”, (1975), pg. 272 citado por Agar, M., (1998), pg.123-125).

- Gustavo: *Yo nunca te pedí nada...*
- Liliane: *Hum!...* (frente a minha atitude, voltou a afirmar com maior convicção).
- Gustavo: *Yo nunca te pedí nada!*
- Liliane: (insistí): *¿No? ¿Cómo no? ¿Y los 20 pesos por subir en la azotea para hacer la foto?*
- Gustavo: *No te pedí nada. ¡Allí te cobré! TE COBRÉ!*
- Liliane: *Bah! Mirá .... es verdad ! i Es verdad! ¡Me llamaste la atención! ¿Viste cómo no me había dado cuenta?*
- Gustavo: sorriu satisfeito.<sup>18</sup>

### - (I.5) Prosecución del trabajo de campo con los candomberos.

En la **tercera fase** se organizaron los datos construidos en el estudio exploratorio (a mediados de 1999 ya había entrevistado aproximadamente a treinta personas vinculadas a las expresiones culturales afroargentinas) se analizó esa información y las experiencias vividas en dichas organizaciones. Se realizó un informe preliminar sobre los discursos que las instituciones de la comunidad negra desarrollan sobre las festividades afroargentinas. Dicho trabajo fue enviado a los líderes de las instituciones (Mundo Afro, A.C.S.U.N. y Bantú) y se les propuso iniciar un proceso de análisis y debate sobre lo escrito en el informe. Esta “etnografía activa” permitió reconstruir los discursos que circulan en la esfera pública sobre la práctica del candombe, las comparsas y Las Llamadas. Posibilitó, también, generar un proceso de investigación dialógico; a fin de acceder a la confianza necesaria con aquellos activistas, que también son componentes de comparsas, para ingresar en su agrupación *lubola* y llevar a cabo el seguimiento de su etapa de preparación para el carnaval. Finalmente, permitió diseñar la mejor estrategia de inserción a la comparsa e iniciar una relación apropiada con sus miembros.

En una **cuarta fase**, sobre la base de la información, conocimientos y contactos originados se realizó la focalización sobre el objeto de estudio. Esta etapa tuvo dos objetivos principales, el primero, era delimitar las características del Desfile de Llamadas de hoy y de las actuaciones de los diversos tipos de personajes que integran la comparsa de negros y *lubolos*, para ello se observó esta celebración durante cinco años consecutivos. El segundo objetivo era determinar la lógica del funcionamiento y la dinámica sociocultural de las comparsas *lubolas* en su etapa de preparación para “salir en carnaval” y durante sus actuaciones. Para ello se observaron los procesos de preparación de agrupaciones de distintos barrios y ciudades del país; a fin de realizar un estudio comparativo de la preparación de las comparsas que proceden de distintos sitios del país.

Esta fase se desarrolló en dos temporadas de carnaval:

- Primero, trabajé con agrupaciones que tenían mayor tradición candombera, como Sinfonía de Ansina y Morenada de los barrios Palermo y Sur, respectivamente.<sup>i</sup> El seguimiento de sus etapas preparatorias comenzó en enero de 1999 y finalizó en marzo del 2000, en los meses siguientes realicé el informe conteniendo un análisis cultural de las festividades afroargentinas vinculadas a los toques de los tambores de los barrios Sur y Palermo”, que se denominó “*Música en la calle*”; y se configuró en el trabajo final de graduación como Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural.<sup>ii</sup> Tiempo después, este informe fue distribuido entre los dueños de las comparsas y los tamborileros involucrados en este trabajo.

<sup>i</sup> Considero la tradición como “lo que persiste del pasado en el presente, donde se transmite y sigue actuando y siendo aceptada por los que la reciben y, a su vez, al hilo de las generaciones, la transmiten oralmente, puesto que los hombres han repetido su pasado antes de haber inventado la escritura, por ejemplo, cuando se trata de perpetuar prácticas. Se transmite lo que es conveniente saber y hacer en el seno de un grupo que así se reconoce o se imagina una identidad colectiva duradera, siendo lo importante no tanto justificar racionalmente la obligación como (creer) conformarse correctamente a ella: relatar los mitos como han sido oídos, reivindicar una historia tal y como ha sido aprendida, hacer suyas ideas de todas las clases que son otras tantas ideas recibidas.” (Bonte, P. e Izard, M., *Tradición*, “Etnología y Antropología”, (1991), Ed. Akal, Madrid, 1996, p.709).

<sup>ii</sup> Trabajo presentado en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional General San Martín, Buenos Aires, 2000.

Tiempo después, los volví a entrevistar sobre la base del conocimiento producido, generando un nuevo proceso dialógico de investigación con todos ellos.

- Luego, desde enero del 2001 hasta marzo del 2002, trabajé con comparsas que provenían de lugares en los que no se acostumbraba a practicar candombe, como Lonjas del Paraíso de la ciudad de Paso Carrasco, del departamento de Canelones; y con Yambo Kenia que sale del barrio Buceo, que además se caracteriza por tener éxito en los concursos que se realizan en carnaval.<sup>i</sup>

Durante el seguimiento de todas estas organizaciones se trabajó con diferentes tipos de técnicas de investigación, como ser: observaciones de la preparación de estas comparsas; estudios de opinión (encuestas) en el barrio; entrevistas en profundidad a los integrantes de estos conjuntos y charlas en el contexto de los ensayos de estas agrupaciones, ya que era necesario confrontar lo que decían los informantes con lo que observé durante estas actividades.

<sup>ii</sup> Estas entrevistas sirvieron para comparar con lo dicho y antes categorizado, lo que a su vez permitió una estrategia de replicación y testeo de lo relatado por los entrevistados en primera instancia. Asimismo, permitió sistematizar y comprender el material obtenido, estableciendo los alcances de las categorías significativas identificadas en esta y otras instancias del proceso etnográfico.<sup>iii</sup> Los principales tópicos que se abordaron:

- Los motivos personales que llevan a los integrantes a participar en la comparsa.
- La significación del Desfile de Llamadas y sus representaciones sobre lo qué es el candombe.
- El sentido que cada miembro le otorga a su función.
- La descripción de la actividad que el componente desarrolla y la función que cumple en la comparsa.
- La dinámica cultural y organizativa que caracteriza a la agrupación.
- Los cambios que se han desarrollado en esta categoría de carnaval.
- Las relaciones económicas que se desarrollan en cada comparsa.
- La relación existente entre el barrio, la comparsa y el candombe.

En esta fase se utilizó una “muestra evaluada” porque en la segunda fase de esta investigación se había usado el muestreo de oportunidad, que permitió identificar determinadas características y calificaciones distintivas de los comparseros, entre ellos: la importancia de residir en el barrio del que sale la comparsa; practicar y estar relacionado simbólicamente y/o materialmente al candombe. Sobre la base de estos criterios elegí las unidades de estudio y me vinculé a los subgrupos que respondían a dichas particularidades (sin esperar el ofrecimiento de los informantes). Ahora intervine más que en el muestreo de oportunidad, contrapesando su excesivo particularismo porque pude identificar atributos socioculturales relevantes, ponderar los roles y status de los miembros de la comparsa y sistematizar las variables individualizadas a través de los informantes de oportunidad. También, elegí a los informantes según la oportunidad que tuve para contactarlos, para ello me fue útil la relación generada con alguno de ellos en Colonia; a quienes los volví a entrevistar para profundizar en los conceptos vertidos anteriormente y con el propósito que ellos me sugirieran nuevos informantes, para acceder a nuevos nudos de la red candombera.

<sup>i</sup> “Yambo Kenia” es una comparsa que sale de un barrio sin tradición candombera: El Buceo. No obstante, ha venido ganando en los últimos cinco años el primer premio del concurso de carnaval en la categoría lubolos, hecho que no ocurría desde que “Fantasía Negra” – comparsa del barrio Palermo- ganara el primer quinquenio desde el año 1954 hasta el concurso del carnaval de 1958.

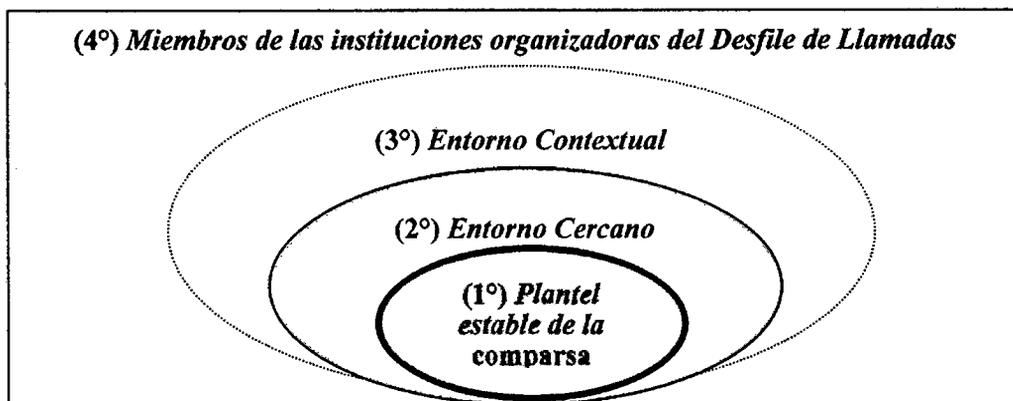
<sup>ii</sup> Aquí, también, fueron útiles las enseñanzas de la etnografía, un objetivo importante a alcanzar era poder conversar con los nativos, ser capaces de reconocer su otredad, aproximarse a su(s) universo(s) de sentido(s) admitiendo la existencia (y la legitimidad) de sistema(s) de comprensión y comunicación que deberían ser coherentes para el desarrollo de prácticas que experimentan como necesarias durante esta faz preparatoria para el carnaval.

<sup>iii</sup> En este caso, comprender es escuchar todas las campanas sobre las prácticas candomberas, que consiste en desplazar la referencia subjetiva de la escucha sobre el relato, para determinar el mundo que abren las diferentes significaciones de las Llamadas.

El muestreo evaluado se diseñó para conseguir cuatro objetivos específicos:

- (i) Lograr la representatividad de los contextos, tipos de componentes y comparsas. Para ello seleccioné deliberadamente aquellos comparseros que son típicos ya que por su homogeneidad relativa se tiene más probabilidad que las conclusiones representen a la media de los miembros de estas agrupaciones, que una muestra de igual tamaño elaborada al azar.
- (ii) Captar la heterogeneidad de los integrantes de comparsas para asegurar que las conclusiones representen al rango entero de variaciones más que a sus miembros tradicionales. Para ello se definieron las dimensiones de variación que eran más relevantes para su estudio y se seleccionaron individuos, momentos y contextos que representasen las variaciones posibles de esas dimensiones.
- (iii) Examinar casos críticos para las teorías que se están cotejando; este tipo de casos serán una prueba crucial para esas teorías e iluminarán que está pasando de una forma que los componentes representativos no lo pueden hacer.
- (iv) Establecer comparaciones para determinar las razones de las diferencias entre celebraciones y comparsas.

**La muestra evaluada que representa a la opinión pública comparsera<sup>i</sup> quedó conformada por cuatro círculos con sus correspondientes componentes:**



- (1º) **El núcleo principal** está integrado por los conductores, los componentes antiguos (con cinco o más años que salen en este conjunto) y los vinculados desde su niñez al candombe. Ellos son parte de “*el entorno activo*” de la comparsa. Generalmente, existen entre ellos redes de relaciones que se desdobl原因 como si fueran una cadena de pequeños eslabones o círculos sociales interligados, los que se centran principalmente en torno a los líderes o figuras principales del grupo. Estos componentes conforman un grupo unido fundado en el principio de parentesco y en el de vecindad; por consiguiente, este círculo también está integrado por familiares cercanos a los conductores (hermanos, hijos, sobrinos, primos, etc.), por parientes lejanos y amigos íntimos. Junto a ellos realicé aproximadamente unas diez entrevistas en profundidad en cada agrupación (totalizando las treinta entrevistas realizadas con los miembros de Sinfonía de Ansina, Morenada, Yambo Kenia y Lonjas del Paraíso).

<sup>i</sup> La opinión pública comparsera estará conformada por todas aquellas personas que de una u otra manera están involucradas con la práctica del candombe, entre ellos: los miembros de comparsas de negros y lubolos, los alumnos de las escuelas de candombe, los tamborileros que tocan su instrumento por las calles de su barrio, los activistas de las instituciones que defienden los intereses y propuestas de la comunidad negra, los comunicadores sociales que comentan y escriben sobre estas prácticas, los espectadores que las observan, y los vecinos que participan en los ensayos y las actuaciones de las comparsas.

- (2º) **El círculo “B” está integrado por los componentes de “el entorno cercano a la comparsa”**, ellos tienen una relación muy estrecha con el grupo nuclear, pese a que no son familiares de ellos. Entre ellos tenemos a informantes calificados vinculados a determinados tópicos como los artesanos constructores de tambores; los directores de instituciones de defensa de la cultura afrouruguaya que vivieron en los conventillos (“Medio Mundo” y el de “Gaboto”) y el barrio Ansina; los tamborileros que son vecinos del barrio y los alumnos de las escuelas de percusión de estos lugares; los que colaboran para que la comparsa salga en carnaval; los investigadores o especialistas estudiosos de las prácticas culturales afrouruguayas. Con ellos hice unas quince entrevistas en profundidad.
- (3º) **El círculo “C” está compuesto por “los componentes del entorno contextual”**, integrado por los vecinos de los barrios desde donde salen las comparsas estudiadas. Se investigaron las relaciones que mantienen las comparsas con las realidades que se encuentran próximas a ellas (vecindario, barrio). Se analizó, también, la participación de los vecinos en los ensayos de estas organizaciones y se estudió la opinión de los vecinos de los barrios Sur, Palermo, Cordón, El Buceo y Paso Carrasco, sobre la comparsa y Las Llamadas.<sup>1</sup>
- (4º) **El cuarto y último nivel** está compuesto por miembros de las instituciones organizadoras del Desfile de Llamadas, es decir, se realizaron entrevistas con los funcionarios del Departamento de Cultura, la División de Turismo y Recreación de la I.M.M., con los miembros del jurado del Concurso de Agrupaciones Carnavalescas y con integrantes del gremio de los D.A.E.C.P.U.

En el transcurso del trabajo de campo, mi observación y las entrevistas, fueron acompañadas de la realización de imágenes audio-visuales; a través de fotografías y la videograbación: de la vida cotidiana que se desarrollaba en la casa de Gustavo Oviedo, en los toques de los tambores (de Ansina, La Dominguera, El Buceo, Paso Carrasco, Mundo Afro); y en las Llamadas durante cinco temporadas de carnaval, desde 1998 hasta el 2003; también, hice fotografías de los ensayos de las comparsas (Morenada, Sinfonía de Ansina, Yambo Kenia y Lonjas del Paraíso). Asimismo, he utilizado imágenes: hechas por mí; iconografías de pinturas y de artistas uruguayos; también he recopilado fotos de época de archivos familiares. Me propuse pensar a través de esas imágenes y no sobre ellas, activando el placer y la afectividad, en tanto que cada imagen siempre revela algo que no está allí, sino que está “llamada” a abrir distintos sentidos. Todas estas representaciones han contribuido a la construcción del conocimiento de estas prácticas culturales afrouruguayas.

Aparte de los ensayos he participado en los últimos cinco años de los desfiles Inaugural de Carnaval y de Llamadas, he observado las competencias en el Concurso Oficial, inclusive, en el año 1998 he integrado la comparsa de Mundo Afro y en 1999 he intervenido en las Llamadas con Sinfonía de Ansina. Esa observación participante fue lo que definió mi relación de interacción con los miembros de las comparsas con las que trabajé. Esa interacción y convivencia fue la clave que permitió esta etnografía radical. Todas esas situaciones fueron cuidadosamente transcritas para los diarios de campo, así como también lo fueron las setenta y cuatro entrevistas a los comparseros y activistas negros; y las doscientos cincuenta entrevistas a los vecinos de los barrios Sur, Palermo y Cordón. En las que recogí historias de vidas y relatos autobiográficos; construí datos sobre el carnaval, Las Llamadas y las comparsas; igualmente,

<sup>1</sup> La ficha técnica del estudio que realicé es la siguiente:

- El trabajo de campo se realizó entre los meses de enero de 1999 a marzo del 2000, en los barrios Sur, Palermo, Cordón, El Buceo y Paso Carrasco
- La cantidad de entrevistados fue doscientos cincuenta.
- Las personas fueron seleccionadas a través de un muestreo probabilístico, estratificado en estos barrios, teniendo en cuenta la cantidad de habitantes estimados para el año 1997.
- Las personas a ser entrevistadas se seleccionaron por cuotas proporcionales de edad y sexo.
- Se trabajó con un error estimado en: +/- 5 %.
- Se realizaron veinte preguntas abiertas.
- La encuesta se llevó a cabo de forma oral por un encuestador, las respuestas fueron grabadas, luego, desgrabadas y editadas por mí.

hice estudios de redes de relaciones de parentesco y afinidad; busqué datos demográficos, estadísticas socioeconómicas e históricas; revisé datos de bibliografía existente y otros elementos visuales y sonoros; exploré en los sitios de candombe que se ubican en Internet; busqué artículos y novedades sobre el carnaval y las comparsas en los periódicos y revistas especializadas.

La documentación construida de forma oral y escrita la transcribí, la procesé informáticamente junto a las notas de campo, para lo que usé el software NUD\*IST; que permitió organizar, sistematizar y categorizar los datos construidos. Posteriormente, realicé los informes preliminares y los analicé a la luz de la experiencia y los conocimientos obtenidos en todas las instancias del proceso etnográfico –la revisión bibliográfica, el estudio exploratorio, la focalización y la profundización. Por último, escribí el informe final de esta tesis de doctorado.

### **- (I.6) Reflexiones finales sobre los imponderables ocurridos con los candomberos**

El trabajo de campo se tradujo en un encuentro entre diferentes mundos de vida, discrepantes en cuanto a valores, intereses e interpretaciones. Pero, ese cruce produjo efectos y ninguno de los dos “mundos” resultaron intactos. El contacto con el “otro” puso a prueba mis entendimientos e identificaciones, algunas se reafirmaron y otras se modificaron, se abandonaron o enriquecieron. En efecto, el contacto con el grupo de candomberos me dejó marcas que me permitieron saber más sobre mí mismo, dando me cuenta que pensaba y me orientaba hacia ellos únicamente a través de mis propios esquemas. Así aprendí que era necesario cotejar mis conceptos con los marcos de referencia de mis sujetos de estudio. Esto permitió delimitar que el investigador una vez que se ha puesto frente a la mirada del otro, simultáneamente debe aprender a verse a sí mismo; “el conocimiento de lo ajeno sirve para el enriquecimiento propio: en este campo, dar es recibir.”<sup>19</sup> En otras palabras, el investigador debe volver sobre sí la mirada previamente informada por el contacto con el otro, a fin de contribuir a matizar e interpretar las experiencias culturales con la sensibilidad de la reflexividad y la transvaloración.<sup>1</sup> Al mismo tiempo, el no pertenecer al grupo me puso en condiciones de descubrir lo que escapaba a sus miembros debido a que ellos se confundían con que sus actitudes podían ser adoptadas en cualquier contexto social.

Estos ejercicios intelectuales y experimentales contribuyeron a mejorar mi sensibilidad para adecuar mi comportamiento como investigador social al entorno comparsero y dejar de ser un portador inconsciente de sus significados explícitos e implícitos. En especial, logré una mayor apertura estética para aprender a apreciar con “nuevos ojos” lo habitual y sabido de la práctica candombera. Así desarrollé mi capacidad de reflexión a través de la cual tomé conciencia de mi manera de entender el proceso que iba desarrollando durante la investigación y puse en tela de juicio mis acciones y las de los candomberos, así como mi subjetividad y la de los informantes se enlazan en el proceso de interpretación. En definitiva, *“¿conocer al otro y conocerse no son, al final de cuentas, para esta modalidad de la antropología, las caras de una misma moneda?”*<sup>20</sup>

Por último destacar un detalle que no es menor, este proceso de investigación se ha llevado a cabo durante cinco años sin financiación ni apoyo de ninguna fundación ni universidad. Este trabajo contó con mis magros recursos económicos, pero con el fuerte apoyo espiritual de amigos y familiares. Por eso mi agradecimiento es para todos aquellos que participaron desinteresadamente de este trabajo (más de ochenta fueron entrevistas en profundidad); entre ellas a: **los activistas de Mundo Afro**: Sergio Ortuño, Vilma Carrizo, las

<sup>1</sup> Para definir la transvaloración Tzevan Todorov (1986) sigue a Northrop Frye quien la equipara “a esa vuelta sobre sí mismo de la mirada previamente informada por el contacto con otro y decir que constituye en sí misma un valor, mientras que lo contrario no lo es. Contra la metáfora tendenciosa del enraizamiento y el desarraigo, habría que decir que el hombre no es una planta y que eso mismo constituye su privilegio; y que así como el progreso del individuo consiste en pasar del estado en que el mundo sólo existe en y para el sujeto a otro estado en que el sujeto existe en el mundo, el progreso «cultural» consiste en el ejercicio de la transvaloración.” (Todorov, T, 1986, “Cruce de culturas y Mestizaje Cultural”, Júcar, Madrid, 1988, p.23).

hermanas Beatriz e Isabel Ramírez, Jorge Brum, Luis Pereira, Juan Pedro Machado, “Tía Dina”, “Lágrima Ríos”, Néstor Silva y Alberto Britos; **los militantes de A.C.S.U.N**: Cándido Olivera, Amanda Rora, Margarita Méndez y Rubén Galloza; **los miembros del Grupo Bantú**: Tomás Olivera, Carlos Vilela, Hugo Santos, Enrique Díaz, Esther Arrascaeta y “Perico” Gularte; **los componentes de Sinfonía de Ansina**: los hermanos Gustavo y Edison Oviedo, Gustavo Oviedo (h), Serrana Oviedo, Héctor Acuña, Carlos Robes, Hugo Odair, “Liber”, “el flaco” Gerardo, Jorge Gularte, Claudio Martínez, Antonio Carrizo, Leonel Abelino, a los hermanos Miguel, José, Marcos y Mario García, Libertad Martínez, “El Profe”, Castro y Humberto Álvarez, Daniel Morena, Eduardo “Tierra”; **los miembros de Yambo Kenia**: Pedro Ferreira, Virginia Carrizo, Eduardo Da Luz, Carlos Larraúra, Luis Trochón, Wellington y Héctor Suárez, Eduardo Jiménez, Maximiliano Petrone, Gonzalo Lencina y “Tina” Ferreira; **los integrantes de Tronar de Tambores** (ex Kanela y su Barakutanga): Raúl Fernández, Lourdes de Marco, Julio di Bartolomeo y Julio Sosa “Kanela”; **los nuevos comparseros de Lonjas del Paraíso y de Fiestambor** a: los hermanos Eduardo, Marcos y Marcela Pérez y William Figuerón; **los componentes de Serenata Africana**: “José De Lima”, Eduardo Outerelo y Virginia Carrizo; **a los integrantes de Morenada**: Juan Ángel Silva, Raúl Silva, Martha Gularte, Vilma Carrizo; **miembros de Mi Morena**: Florencia Gularte; de **La Dominguera**: Claudia Martínez y Libertad Martínez; **a los funcionarios del Departamento de Cultura de la I.M.M.**, especialmente a la jefa de la División de Turismo y Recreación: Lilián Kechichían y a la economista Silvia Altmark; **a los miembros del jurado del Concurso de Agrupaciones Carnavalescas**, en particular al periodista Nelson “Laco” Domínguez; **a los funcionarios de la D.A.E.C.P.U.**: Marita Iglesias y Alvaro Medero; **a los artesanos constructores de tambores**: Fernando Núñez, Alfredo Gillerón, “Juan Velorio” Bienvenido Martínez; y a **los vecinos de los barrios Sur, Palermo y Cordón** (unos 250). En suma, el agradecimiento es para todos los comparseros, activistas de la comunidad negra y conciudadanos que participaron de este trabajo. También, mi gratitud hacia mi director del trabajo de investigación Renzo Pi por su atento seguimiento de todo el proceso de realización de esta tesis; y para mi consejero de estudio Carlos Herrán un docente y compañero en la labor desarrollada. Muchas gracias a todos.

## **SEGUNDA PARTE: *Historia y representación actual del Candombe y de Las Llamadas***

### **Capítulo II: *Las festividades afro-uruguayas entre los siglos XVIII y mediados del XX***

#### **- (II.1) Breve apunte sobre la esclavitud en la Banda Oriental:**

Los traficantes comienzan a traer esclavos africanos al Río de la Plata a fines del siglo XVII<sup>i</sup>. Los traían, principalmente, desde la región del Golfo de Guinea (conocida como la “Costa de los Esclavos” por la importancia que en ella tuvo el tráfico); también, traían esclavos de la franja costera que comprende los territorios del Congo y Angola. El antropólogo Renzo Pi, estudioso del legado de los inmigrantes en el Uruguay, aclara que *“el modo por el cual las poblaciones de color fueron trasladadas al Nuevo Mundo no puede ser encuadrado en el concepto estricto de emigración, porque ellos fueron sacados violentamente de su territorio y sin su consentimiento.”* Con similar connotación, la cantante popular y presidenta de Mundo Afro, Lágrima Ríos, señala que *“los negros en América no son inmigrantes, porque inmigrantes son los que se trasladan a otro país por su propia voluntad o decisión. Los negros fueron traídos a América por la decisión de un mercader que los compraba, los tiraba después en un barco y luego, los vendía como una mercancía. Esa no es una forma de emigrar.”*

A fines del siglo XVIII hubo un auge de la esclavitud porque se había dictado la real cédula en 1791 que autorizaba introducir esclavos por el puerto de Montevideo en las colonias españolas a barcos de todas las banderas; además, los eximía del pago de los derechos aduaneros y del impuesto de alcabala de primera venta.<sup>ii</sup> *“Desde entonces hasta 1810 Montevideo fue el único puerto del Río de la Plata habilitado para centralizar ese comercio infame, con arreglo a las exigencias de la cuarentena. Las autoridades de Buenos Aires perseguían y obligaban a los buques negreros a cumplir con las disposiciones pertinentes, porque carecía de instalaciones adecuadas en el puerto principal y en los puertos menores de la costa.”*<sup>21</sup> Este decreto refuerza el establecimiento de distintas etnias africanas en el Uruguay.

En la sociedad colonial uruguaya *“descartando los individuos cuya denominación de procedencia no ha podido aclararse”*<sup>iii</sup> los de origen Bantú eran un 72% y los de origen Guineano-sudaneses un 22% del total.<sup>22</sup> Los guineano-sudaneses estaban conformados por distintos grupos, entre ellos, los Fanti-ashanti de la antigua Costa de Oro también llamados Mina por proceder del puerto de Elmina-; los Ewe o Gegé del Togo; Los Fon y Adja o Ardra del Benin y los Yoruba o Nagó de la actual Nigeria. A éstos se agregan algunos grupos islamizados, como los Mandinga, Fulá y Haussá, originarios de zonas situadas al interior del continente africano. Todos ellos poseían culturas diferentes, si bien lo que tenían en común era que sus culturas se manifestaban como especialmente ricas en sus manifestaciones religiosas, caracterizadas por un numeroso panteón, una mitología muy elaborada y un ritual dramático en el que el fenómeno de la posesión tiene una importancia fundamental. Como veremos en el capítulo IX, algunos comparseros actualmente intentan conservar estas creencias. Estos africanos fueron traídos forzosamente al Caribe y al Noreste del Brasil, donde es notoria su influencia cultural en la lengua, las costumbres y en la formación de cultos sincréticos afro-americanos como el Vudú de Haití y los candomblés de Bahía.

<sup>i</sup> Las fuentes históricas señalan que en 1680 se introducen los primeros esclavos en el territorio uruguayo por los portugueses y fundan la ciudad de Colonia del Sacramento. Tiempo después, el 26 de enero de 1743, arriba el primer barco que introduce legalmente desde Guinea africanos al Río de la Plata. Estos datos fueron extraídos de las Actas de la Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia Argentina en “La trata de negros en el siglo XVIII” de Elena Studer.

<sup>ii</sup> A través de esta real cédula de 1791 no se inicia el tráfico de esclavos africanos, sino que se hace oficial, sin limitaciones y de modo permanente la esclavitud en la Banda Oriental.

<sup>iii</sup> Aproximadamente el 6% de los consignados en los padrones.

Como se ha dicho, los pueblos Bantús representan el 72% del total de la población negra de los habitantes de la Banda Oriental; de estos los procedentes de la región Congo-angoleña fueron el 55% y los de la Contra Costa el 17%. Fueron designados con los nombres de los lugares de procedencia, como Congos, Mozambiques y Angolas. Entre estos últimos se distinguían los de lengua Umbundu y Kimbundu, llamados respectivamente Benguelas y Loandas por los puertos en que fueron embarcados. Desde el punto de vista racial, ellos fueron el producto de las antiguas mezclas de Negros, Camitas, Hotentones y Bosquimanos, por lo que su apariencia física era muy variable. Presentaban una corpulencia menor y una coloración menos pronunciada que los guineano-sudaneses y su religión no alcanzaba el brillo ritual de aquellas que se desarrollaron en la Costa de Guinea; por su institución real, aunque presente en todas las culturas, parece haber tenido un prestigio mayor que en los otros pueblos. Estos esclavos de origen congo-angolés fueron traídos principalmente al Brasil, sobre todo a Río de Janeiro y constituyeron el grueso de la esclavatura introducida en el Río de la Plata. En los años de mayor tráfico, casi todos los cargamentos procedieron de regiones del Brasil en que predominaban ampliamente los bantús y los que llegaron directamente de África provinieron de Angola o Mozambique.

Desde el 24 de noviembre de 1791 hasta 1810 ingresaron más de 20.000 esclavos a la Banda Oriental. Los que en su mayoría fueron enviados a otros sitios del Virreinato, donde se utilizaba una mayor cantidad de mano de obra esclava para el trabajo en las minas y las plantaciones (del Brasil, Bolivia, Cuba, Haití, Perú, Islas del Caribe y al sur de los Estados Unidos). En estos países se pudieron conservar algunos elementos culturales y religiosos porque la cantidad de esclavos era muy grande, también, porque compartieron una vida en común en los campos de trabajo. En cambio, en regiones donde su actividad principal era la ganadería, como en el Río de la Plata, los esclavos realizaron labores y oficios domésticos. Además, en estas zonas no hubo una gran concentración de trabajo esclavo, por eso estos tuvieron "un mejor trato" que en las plantaciones, aunque no conservaron sus dialectos y religiones.

El registro poblacional de Montevideo realizado en 1805, consignaba una población total de 9.356 habitantes, de los cuales 3.114 eran africanos.<sup>23</sup> Se puede afirmar que a principios del siglo XIX la población negra era considerable, estimándose en un tercio de los habitantes de la Banda Oriental. En cambio, hoy los que tienen descendencia africana son alrededor del 6% de la población general del país.<sup>1</sup> Las tres principales causas que contribuyeron para la drástica reducción de la población negra en el Uruguay fueron: el corte de la corriente migratoria compulsiva a raíz de la conclusión de la trata; la obligación impuesta a los esclavos de combatir en los batallones para obtener su libertad; y el tercer factor es que la marcha de la vida llevó al mestizaje indefinido, como advierte Lágrima Ríos: *"el amor por suerte no tiene raza y eso tiene como resultado que en el presente las parejas integradas por diferentes razas sean habituales"*.

Los africanos arrancados brutalmente de su entorno físico, cultural y afectivo fueron incorporados como fuerza de trabajo esclava a sociedades básicamente ajenas a sus valores, creencias y formas de vida. Aproximadamente, un siglo después del arribo del primer barco con negros de Guinea al puerto de Montevideo, en febrero de 1813, la Asamblea Constituyente de las Provincias Unidas instalada en Buenos Aires consagró la libertad de vientres, disposición que se mantuvo vigente en la Banda Oriental hasta que la invasión portuguesa de 1816 la dejó sin efecto. En el marco de la cruzada Libertadora el 20 de agosto de 1825, la Asamblea de Representantes de la Florida reimplanta la libertad de vientres, prohibiendo también el tráfico de esclavos; estas disposiciones fueron ratificadas por los Constituyentes de 1830 que las incorporan al texto de nuestra primera Constitución. En el contexto de la situación creada por la Guerra Grande, el Gobierno de la Defensa primero –en 1842– y el del Cerrito después –en 1846– decretan la abolición de la esclavitud con el objeto de enrolar a los negros adultos en sus respectivos ejércitos, en tanto que las mujeres y los ancianos permanecieron subordinados a sus

<sup>1</sup> En la actualidad, las estadísticas relevadas por Mundo Afro consignan aproximadamente unos 164.000 los negros y pardos en el país, con una concentración significativa en la capital y en los departamentos fronterizos con el Brasil.

amos en calidad de “pupilos”. Finalmente, en el año 1853 finalizó toda forma de esclavitud en el Uruguay. Esta situación marcó un hito en la historia de la colectividad negra uruguaya. Con todo, los esclavos aquí no sufrieron el régimen terrible de las economías de plantación o de minería desarrolladas en otras colonias, por más que no se liberaron de la degradación y las humillaciones derivadas de factores étnicos y económicos. Los que los confinaron a situaciones sociales inferiores e inferiorizantes, condenándolos al desempeño de los oficios más humildes y peor remunerados, bloqueando así sus posibilidades de ascenso social.

## **(II.2) Las festividades afrouruguayas en los siglos XVIII y XIX.**

En el Uruguay existe una importante literatura (histórica, literaria, sociológica, antropológica y musicológica) sobre la producción sociocultural de los negros en este país. Dichos estudios la han abordado como tópicos centrales o como asuntos colindantes. Por supuesto, sus objetivos han sido de diversa índole y se han basado en fuentes disímiles; hay literatura fundada en poesías y novelas controvertidas, documentos históricos, observaciones “en el campo”, testimonios de informantes, conexión con redes socioculturales, relatos de vida y autobiográficos.<sup>i</sup> De esta extensa literatura me interesa detener, particularmente, en lo escrito sobre tres tópicos:

**(II.2.i)** Los modos de organización social y las celebraciones que llevaban a cabo los esclavos y sus descendientes en el siglo XVIII en la Banda Oriental.

**(II.2.ii)** Los primeros carnavales: incorporación y difusión de las comparsas de negros.

**(II.2.iii)** Las festividades afrouruguayas en el carnaval montevideano del siglo XX.

**(II.2.i)** Comencemos por advertir que resulta difícil reconstruir las características del candombe antiguo sobre la base de documentos históricos incompletos, crónicas del siglo XVIII y XIX y el recuerdo de informantes octogenarios. No obstante, muchos estudiosos escribieron sobre **los modos de organización social y las celebraciones que llevaban a cabo los esclavos y sus descendientes en el siglo XVIII en la Banda Oriental.**

Vicente Rossi (1926) y Rubén Carámbula (1952) establecen que los esclavos recién llegados, a la Banda Oriental, se organizaron en instituciones fundadas de acuerdo a la comunidad de origen y cultura, denominadas “naciones”.<sup>ii</sup> Eran organizaciones reconocidas y

<sup>i</sup> Una posible clasificación de esta literatura es la siguiente:

- (i) Estudios históricos y culturales antiguos, los más conocidos son los de Isidoro de María (1888 y 1968), Vicente Rossi (1926), Eduardo Acevedo (1932), Marcelino Bottaro (1934), Ildefonso Pereda Valdés (1941, 1965), Eugenio Petit Muñoz, Edmundo Narancio y José Traibel Nelcis (1948), Antonio Placido (1966), Alberto González (1962), Rubén Carámbula (1952, 1966), Carvalho Neto (1963, 1965, 1971), Lauro Ayestarán (1953), Renzo Pi y Daniel Vidart (1969).
- (ii) Estudios históricos contemporáneos, como los de José Pedro Barrán (1989), Milita Alfaro (1991 y 1998), Eduardo González Bermejo (1997), Alberto Britos (1999).
- (iii) Novelas y poemas, entre ellos los de Vicente Rossi (1926), Lino Suárez Peña (1933), Ildefonso Pereda Valdés (1936), Alberto Britos (1990, 1996), Tomás Olivera (1992), Tomás Olivera y Juan Antonio Varese (1996).
- (iv) Estudios musicológicos antiguos o “tradicionales” son los realizados por Lauro Ayestarán (1953, 1967, 1968).
- (v) Trabajos musicológicos actuales de: Coriún Aharonián (1990, 1991), Luis Ferreira (1985, 1991, 1997), Gustavo Goldman 1997
- (vi) Estudios antropológicos y sociológicos caracterizados por “el auto-didactismo de las ciencias sociales uruguayas de mediados del siglo XX; como los de: Lauro Ayestarán (1953), Rubén Carámbula (1952, 1966), Paulo de Carvalho Neto (1963, 1965, 1967, 1971 (i), 1971 (ii), Renzo Pi Hugarte y Daniel Vidart (1969) y Carlos Rama (1967).
- (vii) Estudios culturales contemporáneos, entre ellos los de: Lauro Ayestarán, Flor de María Rodríguez y Alejandro Ayestarán (1990), Rafael Bayce (1992), René Goudchal (1992), Gustavo Diverso (1989, 1993), Gustavo Remedi (1996), Teresa Porzecanski y Beatriz Santos (1997), Daniel Vidart (1997), Mundo Afro (1999), Daniel Sempol (1999), Antonio Torrón (1999), Alejandro Frigerio (1996, 2000), Luis Orbán (1997, 2000), Liliane Staniscuaski Guterres (2003), Luis Ferreira (2003).

<sup>ii</sup> Según Rubén Carámbula, “cuando los negros fueron transplantados al Río de la Plata, los que pertenecían a una misma tribu o pueblo, trataban de reunirse, debido a la afinidad de su dialecto, costumbres, ritos originarios y danzas... de ahí provenía el

estimuladas por las autoridades coloniales. En el siglo XIX, cada nación africana se congregó en su "sala", que era un local en el que se reunían sus miembros para celebrar sus rituales y ceremonias mortuorias.<sup>1</sup> Cada nación tenía sus propios "reyes", "ministros" y "jueces" que "oficiaban de maestros de ceremonias". Pero, "aquellos reyes no eran auténticos... la ocurrencia de organizarse políticamente por sus naciones para sus candombes, les sugirió la institución de esos reyes no dinásticos, decorativos, y a imitación de los que gobernaban a los blancos... Hacían de majestades en las fechas de recepciones y candombes, pero en lo demás días del año vivían incorporados a la labor común, olvidados de su elevado cargo."<sup>24</sup>

Los antropólogos Renzo Pi Hugarte y Daniel Vidart han estudiado el legado de los inmigrantes, ellos coinciden que en las salas "se desarrollaron algunos festejos tradicionales y ciertas prácticas religiosas encubiertas por las formas del catolicismo impuesto... Estas asociaciones cubrieron las necesidades elementales de sociabilidad y favorecieron la aculturación de grupos africanos de procedencias diversas y de éstos con la sociedad colonial."<sup>25</sup>

Las jerarquías religiosas de la Banda Oriental, igualmente, buscaban integrar a los esclavos y libertos a las actividades sociales, a mediados del siglo XVIII, los incorporan a la Procesión de Corpus, como elementos de animación y atracción. Antonio Placido precisa que "en el año 1760 encabezaron la procesión de Corpus tres conjuntos de danzarines, uno de soldados, uno de negros y otro de pardos. Les seguían grupos de organizadores y devotos, llevando en andas la imagen de algún santo y cirios encendidos, luego el sacerdote con la custodia bajo el palio, rodeado de sacristanes y monaguillos, quienes perfumaban las calles envolviendo en nubes de incienso al Santísimo Sacramento. Detrás del sacerdote iban las principales autoridades con el gobernador y los militares de alta graduación seguidos por el pueblo y éste a su vez por un importante número de soldados de tropa. Era costumbre que en las colonias españolas los fieles agrupados en corporaciones profesionales tomaran parte en las procesiones danzando al compás de las Bandas Militares."<sup>26</sup> La participación de los negros no estuvo exenta de problemas con las otras agrupaciones que participaban de la procesión. Así lo reflejan las decisiones tomadas por el Cabildo del 7 de mayo de 1760: "(1) Antes de 1760 solía danzar, al frente de las procesiones de Corpus una corporación de soldados; (2) que los soldados, en la de 1760, se negaban a tomar parte, porque lo harían también los morenos, aunque luego aceptaron; (3) que estos últimos intervinieron por primera vez ese año, costeadando el gremio de albañiles la danza de los negros y los sastres y zapateros la de los pardos; (4) que los negros fueron preparados por un esclavo vecino José Guido y los pardos por Xavier de Leandro Pardo."<sup>27</sup>

Tiempo después, el viajero francés Alcides D'Orbigny estuvo en Montevideo en 1827 y describió las características de una celebración realizada por los africanos y las formas en que participaban sus protagonistas: "el 6 de enero, Día de Reyes, unas raras ceremonias atrajeron mi atención. Todos los negros nacidos en la costa de África se congregaban por tribus, cada una de las cuales elige un rey y una reina. Ataviadas de la manera más original, con las ropas más brillantes que pudieron encontrar y precedidas por todos los súbditos de las tribus respectivas, estas majestades de un día, concurrían primero a misa, luego paseaban por la ciudad y reunidas por último en la plazoleta del mercado, ejecutaban, cada cual a su modo, una danza característica de su país. Allí he visto sucederse rápidamente bailes guerreros, simulacros de

origen de Las Llamadas naciones Conga, Cabinda, Benguela, Magis, Mozambique, Mina, en el Uruguay." (CARÁMBULA, R., 1966, p.23 y ss.). Según Vicente Rossi, "los traficantes de esclavos clasificaron la mercancia según las regiones de procedencia. Una misma comarca africana podía comprender varios pueblos, tribus o reinos, que los traficantes titularon «naciones», conservándoles su nombre local, africano, que era la etiqueta clasificadora necesaria y rigurosa, pues entre los nativos de aquellas naciones existían diferencias físicas, orgánicas y morales, que se tomaban bien en cuenta en las transacciones." (ROSSI, V., (1926), 1958, p.52.)

<sup>1</sup> Según Placido las salas estaban "instaladas en ruinosos caserones de piedra asentada en barro y cubiertos de tejas, ubicados en los suburbios de la ciudad, eran alquilados o cedidos por algún amo generoso con ese objeto. Cada local era alhajado por la respectiva congregación con un pintoresco mobiliario desvencijado, endebles cortinados y gastadas alfombras, incluyendo el infaltable espejo y los maltrechos sillones para los "reyes". En su casi totalidad eran piezas obsequiadas por los amos a sus servidores, que éstos a su vez donaban a la nación. Todas contaban, por lo menos, con tres habitaciones: "la sala de los reyes", el oratorio con las imágenes de San Benito y San Baltasar." (PLACIDO, A., 1966, p.43.)

faenas agrarias y las figuras más lascivas. Allí, más de 600 negros parecían haber recobrado por un momento su nacionalidad en el seno de una patria imaginaria, cuyo solo recuerdo al lanzarlos en medio de aquellas bulliciosas saturnales de otro mundo, les hacía olvidar, en un solo día de placer, los dolores y privaciones de largos años de esclavitud”.<sup>28</sup>

- Isidoro de María (1888 y 1968), Vicente Rossi (1926, 1958), Lino Suárez Peña (1933), Marcelino Bottaro (1934), Ildefonso Pereda Valdés (1941), Antonio Plácido (1966), Lauro Ayestarán (1953) han descrito **las características de las celebraciones que llevaron a cabo los africanos y sus descendientes por las calles de Montevideo en el siglo XIX.** Vicente Rossi cuenta que observó los últimos candombes antiguos, llevados a cabo a fines del siglo XIX: “en la Banda Oriental del Plata, los candombes, en su mejor época (por los años 1875-1880), alcanzaron a celebrarse todos los domingos, considerándose grandes fiestas Año Nuevo, Navidad, Resurrección y San Benito, y excepcional el Día de Reyes, en que se lucía toda la pompa circunstancial. En esta conmemoración y en Año Nuevo, se verificaban recepciones de representantes de la raza africana, por las autoridades civiles y eclesiásticas.”<sup>29</sup> Rossi en su reseña pintoresquista narra que “mientras se reunían las delegaciones y se esperaba la hora de salida, una pequeña banda musical (integrada por morenos criollos), la que luego debía preceder al séquito en marcha, desplegaba su repertorio cuartelero frente al local... De 8 a 9 formaba la comitiva en la vereda, y daba la orden de marcha... Gran acompañamiento de pueblo iba en aquella heroica prueba de resistencia para los negros africanos, empujados por los acordes de la banda que no les daban tregua... se dirigían al Cabildo y a la iglesia Matriz. En esta última, semanas antes se preparaba el altar de San Baltasar, donde debía ofrecerse la tradicional misa... Terminada ésta, se dirigían al domicilio del Presidente de la República, que solía esperarlos con sus edecanes; también visitaban a los ministros y al obispo... Ratificaban ante todas aquellas autoridades las seguridades de su fidelidad y respeto... en todas partes se les obsequiaban donaciones en dinero, que no ofendían de manera alguna a los dignatarios de la más humilde gente, condenada a perpetua pobreza y convencida de su humana inferioridad (SIC). Un abundante y apetitoso almuerzo, en su propio local, recibía a la comitiva de regreso... Terminado el almuerzo, las delegaciones se retiraban a sus respectivas “salas”... A las tres de la tarde se iniciaba... el acto se precedía con una breve ceremonia, entrando en funciones otras dos figuras de esta tradición: «el ministro» y «el juez». El rey salía de su sala acompañado de los citados, y se detenía en la calle a unos tres metros de la vereda... Los tocadores y bailadores rodeaban a este terceto, y a una señal del juez se ubicaban en los asientos; pasados unos instantes el rey declaraba inaugurado el acto... y los típicos instrumentos africanos rompían su «tan-tan»... El rey se retiraba con su ministro (maestro de ceremonias en la sala); el juez (maestro de ceremonias en la calle) quedaba de «bastonero» a él le correspondía dirigir y animar el baile”<sup>30</sup>. “Se formaba la rueda de bailadores colocándose alternados un hombre y una mujer, sin prejuicio de que estuvieran seguidos de un mismo sexo, pues aquel baile no exigía parejas... El «bastonero», en medio de la rueda, blandía su palo en alto y paraba el tamborileo; luego pronunciaba las primeras sílabas de uno de sus brevísimos cantos, y bajando el palo daba la señal para comenzar el baile, a cuyo efecto volvían a sonar los instrumentos, y la rueda entraba en movimiento respondiendo con otras sílabas del canto iniciado por el director. La rueda giraba; el paso solía ser medido, los cuerpos marcando un suave vaivén en las mujeres, con oxilación natural de caderas; los hombres desarrollan una difícil diversidad de movimientos, sin perder el paso. No es posible demostrar con palabras aquella caprichosa coreografía, entregada al buen tino e inventiva de cada uno... Los bailadores no estaban, pues, sometidos a

<sup>1</sup> Rossi narra una de sus experiencias: “Con un amigo pasábamos a una cuadra de distancia; notamos mucho público agrupado en la calle y corrimos a curiosear... Encontramos un auditorio del pueblo haciendo marco al Candombe. Entramos a la casa y nos introducimos en la sala de los reyes, que contemplamos con curiosidad. Nos notaron: el rey nos dispensa su sonrisa y nos hace el honor de observarnos que debíamos descubrirnos, lo que hicimos en el acto, avergonzados; el afán de observar nos hizo olvidar de ese detalle; calcúlese que era la primera vez que veíamos reyes, y que nosotros los creíamos «de verdad»”. (ROSSI, V., (1926), 1958, p.73).

ninguna regla de uniformidad de figuras en aquella danza; la obligación era una sola, única ineludible: el canto, cuya modulación sostenía el carácter y el compás del bailable. «Calungam... gué» cantaba el bastonero; «oyé-yé-yumbá!», contestaba la rueda; y siempre así, durante media hora más. El compás era lento; algunas veces el bastonero lo levantaba de tono o lo agitaba... Luego levantaba su palo por sobre todas las cabezas y daba el grito característico: «Güél»... la rueda repetía el grito, deteniéndose, y los bailadores iban a sus asientos y enmudecían los instrumentos africanos”.<sup>31</sup>

Por su parte, Isidoro De María testimonia cómo fueron los candombe del Recinto: “al son del tamboril, de la marimba en el mate o porongo, del mazacalla y de los palillos, se entregaban contentos al candombe... acompañados con las palmas cadenciosas de los danzantes, que movían piernas, brazos y cabeza al compás de aquel concierto que daba gusto a los tíos. Y siga el tango y el tan-tan del divertimento de las clases y de la multitud siguiendo la costumbre, iba a festejarlo en el Paseo del Recinto. ¡Cómo se divertían las amitas y los amitos en aquel pasatiempo... todos bailando el candombe!! El tango se prolongaba hasta la puesta del sol, con sus variantes de bebe chicha para refrescar el gaznate, seco de tanto “eee... llumbá”, paseantes y danzantes se ponían en retirada.” Según De María, a ellas concurrían las principales figuras de la sociedad colonial, quienes “aprovechan las tardes soleadas y esperan la iniciación del espectáculo, siempre igual y distinto, de los candombes de los negros”, que se “pliegan y despliegan en movimientos rítmicos de extraordinaria policromía.”<sup>32</sup> Más allá del hipotético rigor de estos datos, lo cierto es que las primeras celebraciones de los esclavos y sus descendientes nacen del sincretismo religioso que fusionó los cultos paganos de América con la liturgia cristiana, donde el baile era vivido como una catártica recuperación de la libertad perdida. En estas reuniones los africanos “llamaban” con sus tambores a sus coterráneos a participar de la celebración; realizada cerca de lo que hoy es la puerta de La Ciudadela.

Las fiestas con tambores se desarrollaban con normalidad en el Paseo del Recinto a través de la colaboración de algunos amos; quienes mantenían una actitud permisiva y benevolente. Incluso a veces les daban dinero, alimentos y atuendos para mejorar su esplendor, goce y popularidad.<sup>33</sup> En cambio, había amos que luchaban por la eliminación de este tipo de fiestas. Así lo atestiguan el Archivo General de la Nación de la época: “Los vecinos de esta ciudad que tienen esclavos se quejan amargamente de que los bailes de éstos, que se hacen dentro y fuera de ella acarrear gravísimos perjuicios a los amos. Porque con aquel motivo se relajan enteramente los criados, faltando al cumplimiento de sus obligaciones, cometen varios desórdenes y robos a los mismos amos para pagar la casa donde hacen los bailes y si no se les permite ir a aquella perjudicial diversión, viven incómodos, no sirven con voluntad y solicitan luego papel de venta.”<sup>34</sup> Por este motivo el gobernador Francisco José de Elio convoca al Cabildo el 26 de noviembre de 1807 y resuelven: «respecto a que los bailes de negros son por todos motivos perjudiciales, se prohíban absolutamente dentro y fuera de la Ciudad y se imponga al que contravenga el castigo de un mes a las obras públicas».<sup>35</sup> Esta resolución del Cabildo, al parecer, no fue tenida en cuenta porque las fiestas se siguieron realizando, por ello el 27 de enero de 1816 el Cabildo lanza un nuevo bando de Orden Público pero más benévolo respecto a la realización de estas celebraciones, estableciendo que: “«Se prohíben dentro de la Ciudad los bailes conocidos por el nombre de Tangos y sólo se permiten a extramuros en las tardes de los días de fiesta, hasta puesto el sol; en los cuales, ni en ningún otro día podrán los negros llevar armas, palo o macana, bajo pena de sufrir ocho días de prisión en la limpieza de la Ciudadela”.<sup>36</sup>

A mediados del siglo XIX, mientras los negros ya eran libres seguían llevando a cabo su música y danza; y los antiguos amos –que se habían transformado en patrones- continuaban exigiendo que “aquellas escandalosas trasnochadas que tienen por resultado el extravío de las sirvientas y la ausencia de ellas en sus respectivas ocupaciones.”<sup>37</sup> Por lo cual, nuevamente, el Jefe de Policía decretó prohibir “los bailes y candombes de morenos dentro de la población del Departamento inmediato a las casas de vecinos” y asignó los predios para la celebración de esas celebraciones “en la antigua y nueva ciudad... el descampado que se encuentra en las



Angoleños tocando sus tambores, foto realizada a mediados del siglo XX, por Huej, M., "Les hommes de la danse", Lausanne, Suiza, Editions Clairefontaine.



El candombe en las salas, pintura de Pedro Figari (1861-1938).



Desfile de una comparsa del año 1887, barrio Sur, Montevideo, foto extraída del archivo de la familia Atalibar Bailón.

inmediaciones del cementerio viejo (en el actual barrio Sur)” y “en el terreno público que se encuentra al Sur de la calle que pasa por la antigua cancha de pelota (en el Barrio Palermo)...”<sup>38</sup> Esta manipulación del espacio colectivo o esta “fijación topográfica del candombe”<sup>39</sup> fue un factor determinante para la configuración de un espacio urbano en el que los uruguayos se acostumbraron a practicar candombe, del mismo modo, para que los negros se afincaran en los barrios Sur y Palermo y convirtieran a sus calles como escenarios públicos y populares en los que se presentó, desarrolló y consolidó el candombe.

- Vicente Rossi (1926, 1958) y Marcelino Bottaro (1934) describen detalladamente el **candombe que se practicaba en “las salas” a fines del siglo XIX**, aunque revelan que ya en estos años “la ceremonia no era la misma a la de los buenos tiempos”, porque las figuras principales no desempeñaban en plenitud sus roles en la ceremonia; Rossi especifica que “el «rey» no salía de su sala, se limitaba a contemplar... El «ministro» era cargo suprimido por innecesario pues ya no existía el ceremonial diplomático... Subsistía el «juez» llamado siempre bastonero... su bastón de «tambor mayor» es ahora un palo cualquiera o una escoba, lo que hizo que también se le titulara «escobero». Este “director” es simplemente el «hechicero»<sup>i</sup> o sacerdote pontificante coreográfico, infaltable en las danzas de los pueblos salvajes.”<sup>40</sup>

Marcelino Bottaro señala que “en el comienzo de la organización de los candombes la ocurrencia no era pública... Los amos o los protectores de sus adeptos y sus familiares eran los únicos que eran admitidos con placer, pero se interrumpía la ceremonia si en ese momento se realizaba la parte en un ritual de alguna sala. Se ejecutaba, entonces, otro número de canto o de danza que consideraban sin importancia.”<sup>41</sup> Los informantes de Pereda Valdés le sugieren que “las danzas negras en sus comienzos fueron públicas y ruidosas; más tarde la misma lascivia y el escándalo obligó si no a prohibirlas, a que ellas se refugiaron en las salas. Entonces, los candombes fueron semi-secretos... Más tarde se hicieron públicos, se oficializaron y tal vez fue una de las razones de su rápida decadencia.”<sup>42</sup> Hacia fines del siglo XIX, toda la organización establecida en relación a las “naciones” y a sus respectivas “salas” decaía irremediabilmente. No así la esencia de su legado, porque al margen de algunas viejas tradiciones que no sobrevivieron a la desaparición física de los últimos negros africanos que las encarnaban, la fuerza del candombe se mantenía.

Entre los estudiosos de estos temas hay dos tipos de interpretaciones sobre los fundamentos que ostentaba el candombe antiguo. Un primer marco interpretativo se funda en las consideraciones de Marcelino Bottaro; son retomadas por varios estudiosos de la cultura negra contemporáneos como Lauro Ayestarán<sup>ii</sup> (1953, 1994), Paulo Carvalho Neto (1967, 1971), Luis Ferreira (1997) y Alberto Britos (1999). Bottaro sostiene que las representaciones de ritos realizadas por los esclavos africanos “pueden reducirse a primitivas invocaciones, ruegos, suplicas, ofrecidos de perfecta buena fe a los dioses primitivos y mezclados a veces con lentos cantos guerreros, recordando la vida de las tribus.”<sup>43</sup> Alega que dichos ritos eran cofradías protectoras de la comunidad negra, para posibilitarles una vida más amena frente al rigor del sistema esclavista, según él, eran “la piedra angular de todo este sistema de cultos, es la protección racial de sus adeptos”<sup>44</sup>. Bottaro indica que a fines del siglo XIX, estos rituales se degeneran y “las reuniones que habían sido como quien dice los humildes santuarios de religiones desconocidas, se transformaron en indignas cuevas de gitanos... Era el paraje más apropiado para la gente supersticiosa donde se practicaba la escuela de imposturas de “amor y fortuna” y “cúralo todo”, con su mezcla de hierbas y yuyos para hacer infusiones y brebajes... Mientras tanto desapareció la fe nativa y la delicada y simple armonía de las danzas africanas.”<sup>45</sup> Como corolario “las prácticas de estas religiones ya destrozadas, los rituales de estos cultos tuvieron que conformarse a las organizaciones del Candombe”.<sup>46</sup> Se puede inferir de

<sup>i</sup> Estudiosos de distintas disciplinas sociales (como Pi & Vidart (1969), Ayestarán (1953), Carámbula (1995), Ferreira (1997) entienden que este último es el brujo de la tribu antecesor del actual personaje de la comparsa: el «escobero».

<sup>ii</sup> Lauro Ayestarán comenta que las observaciones de Marcelino Bottaro (1934) son “un documento de trascendental importancia sobre el desarrollo y la significación del Candombe” (AYESTARÁN, L., 1953, p.153 y ss.).

las consideraciones de Bottaro que el candombe es un nuevo esfuerzo para la organización de los cultos africanos deteriorados. Dichas tentativas estaban corrompidas, ya que su propósito era “el éxito financiero del Candombe fuera de la práctica de un culto nativo y los recuerdos de su lejano hogar; allí se creó el comercio de las chucherías, en el cual entraban por partes iguales la sagacidad de las gentes de color para “hacerse de unas monedas” y la estupidez del blanco para dejarse esquilmar creyendo que en el Candombe iban a hallar una fuerte nota de puro carácter típico.”<sup>47</sup> Por ello, concluye que “los candombes primero eran rituales y, después, fueron fiestas.”<sup>48</sup> Estas celebraciones se caracterizan porque “sus cantos, bailes y la espectacular atmósfera de que se rodeaban, eran un insulto a los elementos de la raza negra africana.”<sup>49</sup>

Los temas que encierran las consideraciones de Marcelino Bottaro e Ildefonso Pereda Valdés influyeron las obras de dos importantes estudiosos de la cultura negra uruguaya: Paulo Carvalho Neto y Lauro Ayestarán. Esta influencia se presenta en dos aspectos, uno es en la definición del candombe como “una danza dramática”. Según Carvalho, “se trata de un baile colectivo con sus *dramatis personae* específicas, las cuales desarrollan variados momentos coreográficos, aprendidos por transmisión folklórica, desde hace muchísimos años. Además, en él superviven sugestivos diálogos mímicos...”<sup>50</sup> y para Ayestarán “es una danza dramática de los esclavos africanos -luego libertos- y sus descendientes, que desapareció en el Uruguay en las postrimerías del siglo XIX. Se cumplía en torno del 6 de enero y su acción recordaba la ceremonia de coronación de los reyes congos.”<sup>51</sup> Según Ayestarán esto ha permitido “levantar un tanto el velo del valor y significación de las danzas negras en el Uruguay y nos habla de tres etapas bien diferenciadas: La primera sería la de la auténtica danza negra. La segunda, la formación del Candombe en el cual se aprovechan y asimilan todos los elementos blancos. La tercera sería la degeneración del Candombe, alrededor de 1880 que fue combatida hasta por los propios negros de sensibilidad y cultura”.<sup>52</sup>

La perspectiva de Bottaro ha influido en Ayestarán, en el sentido, en que lo ha llevado a considerar que el candombe “era una externación del culto de las religiones afroamericanas que constaban -y constan aún hoy en América- de tres jornadas: la “iniciación” con sangre vertida y propiciatoria de un gallo, de un cordero o de un macho cabrío sobre la cabeza de los neófitos, ceremonia secreta acompañada con cantos, danzas, instrumentos y estados de éxtasis religioso - en las religiones africanas la divinidad desciende sobre el neófito que se convierte en caballo del “orishá”-; la “fiesta”, ceremonia pública con participación de la colectividad, de los no iniciados e incluso de sus amos o patrones, que muy bien pudo ser el Candombe que tan exacta y morosamente describieron los viajeros y memorialistas que lo vieron en los siglos XVIII y XIX; y la tercera jornada o “levantamiento”, ceremonia secreta otra vez, en la cual las divinidades retornan a su panteón, jornada ésta en la que se repiten los descensos -“bajada del Santo”- que transforman al neófito ya iniciado en “pae de Santo” y lo habilitan para abrir una nueva casa de culto o terreiro”.<sup>i</sup>

La segunda perspectiva, desarrollada por los antropólogos uruguayos Renzo Pi y Daniel Vidart, ellos conciben que “se ha sostenido muchas veces que los orígenes de los candombes implicaban una forma críptica de perpetuar los cultos africanos, que luego, derivaron en simples bailes de salas. Así lo dice Marcelino Bottaro: «En tiempos antiguos eran ritos», también se ha dicho que «encubiertos de las miradas curiosas de los amos, los negros revivirían sus ancestrales danzas religiosas, en tanto que en sus celebraciones esotéricas bailarían el candombe tradicionalmente conocido». Ellos estiman que el candombe antiguo se funda en una especie de contracultura de juego y esparcimiento ante la opresión del esclavizador “puesto que el estricto control social que sobre los negros se ejercía, desalentaba y quitaba oportunidades de

<sup>i</sup> El antropólogo brasileiro (1995) Florestan Fernandes -analizando el caso del Candombe en el Brasil coincide con Bottaro en que “o candombe é um ritual de origem africana banto que exprime a essência da sacralidade ancestral. Os mistérios do candombe são transmitidos de gereção a gereção, e atualmente poucos são os que detém esse conhecimento. Neste ritual cada participante entoava versos que fazem referência a mitos de origem, a passagens do cotidiano e da história...” FERNANDES, F., (1995), “Navio negreiro. Cotidiano, castigo, rebelião escrava”, Departamento de Antropologia da FFLCH-USP, Co-patrocínio da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, p.34.

reafirmaciones étnicas de este tipo; las referencias que se poseen tampoco autorizan a afirmarlo de modo concluyente.”<sup>53</sup>

Este contrapunto sobre los fundamentos ideológicos del candombe antiguo, vislumbra que algunos autores conciben que el Candombe antiguo posibilitó la supervivencia de los rituales africanos en la Banda Oriental. Y otros estudiosos sostienen que estas festividades tuvieron una clara funcionalidad en la sociedad colonial y fueron estimuladas por el sistema esclavista; la práctica del candombe era la válvula de escape que los negros tenían, puesto que les permitía la reviviscencia transitoria de sus autoridades tradicionales y de hechos vinculados a la memoria común, por supuesto, también estimulaban su orgullo étnico que no se podía expresar en el marco de su vida cotidiana. Los africanos y sus descendientes hicieron de su música y sus danzas rituales un poderoso factor de ligazón; ambas fueron las claves identificatorias llamadas a continuar en algunas de sus celebraciones actuales.

- Lauro Ayestarán, también, ha delimitado que existen dos corrientes en el orden de la música afrouruguaya, continuación la segunda de la primera: “La inicial es secreta y está constituida por la danza ritual africana sólo conocida por los iniciados, sin trascendencia socializadora y desaparece cuando muere el último esclavo llegado del otro continente. La segunda es superficial –en el sentido de su rápida y extendida afluencia- y fuertemente colorida; en el siglo XVIII constituyó la comparsa que acompañaba a la custodia en la festividad de Corpus Christi, organizó luego la Calenda, el Tango, el Candombe, la Chica, la Bámbula o Semba que se bailaba entre la Navidad y el Día de Reyes alrededor del 1800 y se transformó por último en la comparsa de carnaval de las sociedades de negros, desde 1870 hasta nuestros días”.<sup>54</sup> Este musicólogo es concluyente en cuanto a que “si la danza africana hubiera permanecido intacta al transplantarse de un continente a otro, no hubiera tenido justificación en el nuevo ambiente. Se pierde el antiguo ritual, se pierde la antigua música africana, pero como sobrevive el elemento humano, éste va a dar su interpretación de las danzas de la época única al recuerdo de la coronación de los Reyes Congos. Esto fue para nosotros el candombe que se gesta lentamente a fines del siglo XVIII y que muere alrededor de 1870, pero que lega a la posteridad el bello detalle coreográfico de su paso, algunos de sus personajes (la mama vieja, el gramillero, el escobero, las bailarinas y los tamborileros) y sobre todo un instrumento privativo, el tamboril, con una rítmica riquísima...”<sup>55</sup>

Los estudiosos de las distintas disciplinas sociales –a mediados del siglo XX- concordaban con esta periodización histórica de las danzas negras y con la coreografía del candombe expuesta por Ayestarán; estas descripciones han quedado instaladas como las “auténticas”. Por tal motivo, quiero comentar que los trabajos de Lauro Ayestarán, Paulo de Carvalho e Ildefonso Pereda han realizado un cambio sustancial en la producción literaria sobre la cultura del negro en el Uruguay.<sup>i</sup> No obstante, muchos de estos escritos deben ser severamente evaluados. En este sentido, coincido con el antropólogo Alejandro Frigerio en cuanto a que hay que evaluar críticamente tres ejes temáticos en la literatura sobre el Negro en el Río de la Plata, ellos son: “(1) La imagen que transmite del negro como un ser alegre y simple. ii (2) La imagen congelada

<sup>i</sup> En sus obras no aparecen las imágenes representando a los negros como seres infantiles y la realización de prácticas salvajes – como aparecen en los trabajos de Isidoro de María, Vicente Rossi, Antonio Plácido y Rubén Carámbula.

<sup>ii</sup> Frigerio detecta cuatro trabajos en los que se presentaban este tipo de descripciones:

(a) “Una de las primeras descripciones del candombe uruguayo de Isidoro De María brinda una imagen del negro como un ser infantil, ingenuo, de una fidelidad absoluta a los “amitos”, y cuya única particularidad parece ser la de ser capaz de tocar el tambor y bailar para olvidar las penas de la esclavitud y las añoranzas de su tierra natal...”

(b) En numerosos pasajes de el libro “Cosas de Negros”, Rossi transmite la imagen del negro como ser infantil y salvaje.”

(c) La supervivencia de la imagen del negro como ser infantil se puede apreciar en dos trabajos aún hoy considerados como de referencia obligatoria respecto del candombe y las comparsas de carnaval. Uno es la historia que Plácido (1966) realiza del carnaval montevidéano...”

(iv) La poesía sobre los afroamericanos de Carámbula (1952) oscila entre brindar una imagen del negro como salvaje o un ser infantil. Las ilustraciones que la acompañan muestran a todos los negros con rostros infantiles y expresiones de estúpida alegría: los ojos redondos, abiertos, con expresión de asombro, los labios exagerados, siempre sonrientes, las bocas en forma de trompas.” (Frigerio, A., 2000, 76-80).

que se brinda del candombe, a partir de la cual varios de los cambios y elementos que caracterizarían a la danza y la música afrouruguaya actual son concebidos como degeneraciones de versiones anteriores más "puras". (3) La falta de atención a aspectos actuales de la comunidad negra, y especialmente, a las conflictivas relaciones raciales." <sup>56</sup> Los dos últimos tópicos se evidencian en algunas obras de Ayestarán (1953, 1990) y en las de Carvalho Neto (1965, 1971); a modo de ejemplo, destacar que Ayestarán elabora una prolija reconstrucción de la coreografía del candombe de fines del siglo XVIII y principios del XIX, además, determina sus componentes principales y evalúa cuál es su legado para el presente.

En referencia a la periodización de la práctica del candombe, realizada por Ayestarán, quiero precisar dos aspectos, uno es que esta periodización del candombe no tiene en cuenta la instancia en que las agrupaciones de negros y lubolos se integran al cronograma carnavalesco oficial organizado por el gobierno municipal; instancia que implica su preparación durante el año, la participación en el Desfile de Llamadas y en el Concurso Oficial de Agrupaciones carnavalescas. El segundo aspecto es que Ayestarán no profundizó en el supuesto legado del candombe antiguo a la comparsa; principalmente, no analizó los orígenes y los fundamentos históricos de los personajes típicos (mama vieja, gramillero, escobero, bailarinas y tamborileros).

## **- (II.2.ii) Los primeros carnavales: incorporación y difusión de las comparsas de negros.**

El desarrollo del cristianismo en las colonias españolas hizo que las celebraciones de carnaval quedaran fijadas en los tres últimos días previos al miércoles de ceniza. Montevideo como no podía ser menos inicia sus fiestas de carnaval en la época colonial (así lo acredita un decreto dictado por el gobernador José de Bustamante y Guerra el 2 de febrero de 1799), estos festejos se llevaron a cabo cuando culminaba el ciclo festivo iniciado en las fiestas navideñas.

El aporte de los historiadores dentro de este campo de estudio ha contribuido a determinar una historia coherente de la aparición y las características de los carnavales del siglo XIX y de las primeras comparsas de negros y lubolos. El historiador José Pedro Barrán (1989) analiza la *"Historia de la sensibilidad en el Uruguay"* (1989), donde la fiesta y el carnaval del siglo XIX ocupan un lugar preponderante e ilustrativo a efectos de mostrar el pasaje de una "cultura bárbara" a una "cultura disciplinada" –no necesariamente civilizada- y de sus consecuencias. Barrán detalla que "los cohetes, matracas, serenatas y bandas de jóvenes, continuaban con la recepción del Año Nuevo con los grandes bailes de sociedad y populares (de "máscaras") y la quema de fuegos artificiales en la Plaza Constitución. A ellas les seguían las celebraciones de carnaval, por lo general en los primeros días de enero. El carnaval oficial comprendía el domingo, lunes y martes, pero su «triumfo», se anunciaba desde el «martes gordo». El miércoles de Ceniza debía empezar su «muerte», pero la ceremonia de su «entierro», sucedía recién el domingo de la semana siguiente. El «entierro» no era el fin. El carnaval invadía la Cuaresma, para escándalo del clero y regocijo de esta sociedad de jóvenes."<sup>57</sup>

El periódico satírico "La matraca" realiza una memorable descripción del carnaval de 1832 y creo que vale la pena reproducirla: *"Días de trabajo, de agitación y continuo movimiento; días apetezidos y bien llegados para casi todas las clases de personas, menos para los devotos. El ocioso, el pisaverde, la elegante, el tenderito, los criados, los amos –hasta la oposición-, todos buscan máscara y todos hallan entretenimiento. Algunos rabian, pero en desquite son más los que a su costa se divierten y hallan placer. Unos van, otros vienen; unos suben, otros bajan. Aquí un turco, allí un soldado de la marina; el mamarracho de los Diablos, el cartel de la comedia. Por acá la policía, por allá los negros con el tangó. Un huevazo de este lado, un balde de agua por aquel; la harina, la gragea, el almidón y sus mezclas... ¡Ah! No puede darse una escena más variada."*<sup>58</sup> Esta nota periodística tiene un indudable valor documental en varios sentidos, el primero, que el carnaval era una fiesta con un alto nivel de participación,

donde se involucran “todo tipo de gente” y “todos hallan entretenimiento”. No caben dudas que los primeros carnavales “*eran un juego acometedor*”, en efecto, era una guerra de agua y huevos, esta forma de festejar traduce la realidad que se vivía cotidianamente. Esto es lo que lleva a Pedro Barrán a definir al carnaval como “la fiesta y el juego de la cultura bárbara”, en la que se juegan con “un huevazo de este lado, un balde de agua por aquel; la harina, la gragea, el almidón y sus mezclas”; “no puede darse una escena más variada.”<sup>59</sup> El verdadero clímax de la alegría física y el desborde emocional se lograban cuando el carnaval se transformaba en “refriega”, juego en que la agresividad liberada se convertía en diversión violenta, acercamiento físico y risa estruendosa. Es más “muchas veces del juego se pasaba o a la riña pura o al escarceo amoroso... Su objetivo final: sacar al mundo y a toda la gente de su quicio.”<sup>60</sup> Esto a veces “no cae bien” en algunos periódicos de la época, el diario «El Constitucional» consideraba que: “El juego de carnaval ha sido grosero, cuando los hombres jugaban con hombres (...) si el acometido se incomodaba, entonces se alzaba una algazara tremenda y algunos hombres formales en el cuerpo, más no en el juicio, tomaban la defensa de la cuadrilla de muchachos y tenían lugar escenas de insultos y aún se dice que de palos. Si el juego de carnaval puede ser tolerable y permitido entre ambos sexos, este juego pierde todo el placer cuando es entre el mismo sexo y se hace de forma brutal. No se ha visto que las señoras mojen a otras señoras, sea dicho en honor de ellas, pero sí que los hombres arrojen agua, huevos, polvos, gatos, tarros y piedras a los otros hombres con disfraz o sin él.”<sup>61</sup> Es más, en 1835 algunos cronistas sugieren estar alerta porque “el juego de carnaval es de tal naturaleza que... allana todos los obstáculos del respeto entre uno y otro sexo; autoriza las pequeñas tentativas... se empieza por ligeras gotas arrojadas con delicadeza para acabar después con baldes de agua y otras libertades que el decoro reprueba y de que se prevalece hombre inmoral.”<sup>62</sup>

El carnaval de estas épocas era una mezcla de celebración, juego un tanto violento como amoroso que los edictos de la policía reducían a “*torpe y escandalosa, perjudicial para la salud y propenso a fomentar las pendencias y las desgracias, principalmente en la gente del orden inferior*”<sup>63</sup>. El mensaje de este edicto no era aislado, se presentaba en un contexto en el que muchos dirigentes del elenco político, las jerarquías eclesiásticas, los ideólogos más visibles de la clase conservadora y la prensa vinculada a todas ellas, “los reformadores de la sensibilidad” – como los denominó Barrán– miraban con recelo los “desenfrenos” que se desarrollaban en carnaval e intentaron impedirlos. Para disuadir este tipo de festejos el gobernador José de Bustamante y Guerra, el 2 de febrero de 1799, dictó un decreto que “*prohíbe jugar con agua y con huevos, vender huevos, jugar a caballo por las calles, estableciendo severas penas para los que infringieran esas normas, haciendo distinciones entre las penas que recibirán el hombre blanco y el negro. A los primeros los castigan con un mes de cárcel; y a los segundos, los condena a un mes de trabajo en las obras públicas.*”<sup>64</sup> Este sector de la opinión pública montevideana, en 1831 garantizaba el éxito de las medidas restrictivas, como puede apreciarse a través de los siguientes comentarios: “*Este año ha sido el primero de que haya memoria en el país, en que las personas decentes de uno y otro sexo han podido salir a la calle, con seguridad de no ser mojados ni acometidos con huevos, a cualquiera hora del día y de la noche... Juegos que estaban en práctica en los tiempos de barbaridad que debemos suponer a gran distancia de nosotros. La juventud ha sustituido espontáneamente la delicada y agradable diversión de comparsas enmascaradas, al indecente entretenimiento de arrojar huevos y otros abusos no menos indecorosos y brutales.*”<sup>65</sup> Pese al entusiasmo de los “reformadores de la sensibilidad” por el éxito de sus medidas, nuevamente, la policía volvió a emitir un edicto policial prohibiendo que se empiece a jugar con agua antes de carnaval arguyendo que: “*ya ni de noche las señoras pueden transitar por nuestras calles, porque de todas partes salen atrevidos a mojarlas.*” El diario «La Tribunita», el 22 de febrero de 1867, define a la situación del siguiente modo: “*han comenzado los días de locura.*” No obstante, los festejos en carnaval mantuvieron su sentido de violencia y acercamiento físico, indudablemente, “*lo lúdico era para esta sensibilidad un*

aspecto irrenunciable de la vida. El juego era de masas, casi nadie se sustraía a él.”<sup>66</sup> Por más que los edictos policiales los prohibieran, esta sociedad no podía dejar de jugar de esa manera.

Otro elemento destacado por “La Matraca” es que “unos van, otros vienen; unos suben, otros bajan... Por acá la policía, por allá los negros con el tangó.”<sup>i</sup> Esta es la primera referencia escrita que encontré sobre el momento que se incorporan los africanos con sus tambores en el carnaval montevideano, corría el año 1832. A mediados del siglo XVIII los africanos ya salían en conmemoraciones oficiales danzando en la Procesión de Corpus; en las que estaban “colados”, porque estas no eran prácticas organizadas por los negros, simplemente, eran incorporados como elementos de animación y atracción. A mediados del siglo XIX los negros participaban de otra celebración que no es genuinamente africana y estaban colaborando a consolidar el carnaval criollo y a recrear su aspecto exótico, ya que desfilaban tocando sus tambores.

En la década del '70 del siglo XIX, se presentó un auge del carnaval con la formación de agrupaciones que realizaban un repertorio de canciones y actuaciones; ensayadas unos meses antes del comienzo de la temporada carnavalera, sus integrantes salían con una vestimenta adecuada y conformaban un verdadero espectáculo. En el predominaba el objetivo de brindar una representación organizada y dramatizada. De este modo se comenzó a “civilizar” aquel festejo que se desarrollaba, a través de la participación masiva e incontrolada con la guerra con agua, huevos y demás elementos. Otro indicador del florecimiento de comparsas es que en 1867 no superaban la docena y diez años después se registraron ochenta y siete conjuntos;<sup>ii</sup> efectivamente en el transcurso de una década el incremento de agrupaciones carnavalescas fue en más del 700%.

Algunas de esas primeras “sociedades filarmónicas” integradas por negros y pardos que colaboraron para que se produjera este fenómeno fueron “La raza africana” –según Rossi fundada en el año 1867-<sup>67</sup> y “Los Pobres Negros Orientales” creada en 1869; a estas pronto se sumarían muchas más (tales como Unión Oriental, Esclavos Cubanos, Lucero de África, Nación Lubola, Esclavos de Guinea, Habitantes del Sahara, Hijos de Angola, Nación Bayombe). La historiadora Milita Alfaro las caracteriza “por el «orden», el «método» y la «disciplina» de sus «evoluciones»; algunas de esas primeras «sociedades filarmónicas» -que aparte de los tambores y «demás útiles a la africana»<sup>iii</sup> incluían platillos, clarines y panderetas- parecen haber estado impregnadas de cierta reminiscencia militar que condice con la labor descollante que les cupo a muchos negros en las bandas cuarteleras de los años setenta y ochenta.”<sup>68</sup> Rossi detalla que estas agrupaciones “recorrían las calles de la ciudad únicamente en carnaval, cantando y bailando ante las casas de las familias pudientes y de las personas que ocupaban altos cargos en el gobierno y en el Ejército... No presentaban más detalles de origen que su título y el color de sus socios, de ambos sexos”. Salir en «La Raza Africana» “fue una cita de honor a la que sus miembros nunca faltaron... Vestían los hombres sombrero de paja blanca, saco colorado, pantalón blanco, botas altas negras... En marcha llevaba su estandarte delante y a retaguardia un gran farol de tela pintada... El repertorio: un paso-doble para sus marchas; varios motivos de bailes sociales de actualidad, que cantaban con versos alusivos a la raza negra y a su triste destino, e intercalación de algunos amorosos. Cantares sencillos, como notas del pueblo que eran, saturadas de un dejo melancólico. Todos frutos de la inspiración de ellos mismos, que se renovaban anualmente.”<sup>69</sup> El espectáculo que representaban, en las casas, estaba compuesto por tres danzas, dos tangos y una despedida. Las letras de su repertorio –realizados por entendidos en la materia- evocaban la autenticidad de su danza, la energía del tambor, la exaltación de la

<sup>i</sup> Según las consideraciones más fundadas de la época, la expresión “tangó” nace de la deformación de la palabra tambor en el habla de los africanos, que decían “vamo’ a tocá tangó”.

<sup>ii</sup> De las ochenta y siete comparsas inscritas en el registro oficial: nueve eran de señoritas, trece de negros y lubolos y sesenta y cinco eran enmascaradas de ambos sexos.

<sup>iii</sup> Según las crónicas y los recuerdos de viajeros, los africanos utilizaban diversos idiófonos como: la marimba (xilófono construido con placas de madera de distinta longitud percutidas con dos macillos), las tacuaras, las mazacallas (que eran parecidas a las maracas metálicas consistentes en dos conos de hojalata dentro de los cuales se agitan chumbos o piedras pequeñas), los porongos (calabaza rodeada de una red en la que se prendían conchillas), las escalerillas de huesos y los cordófonos (de uso más escaso) como el arco musical y la cítara africana.

sexualidad, las fantasías eróticas y los desengaños amorosos. Además, aprovechaban esta instancia para denunciar las situaciones discriminatorias que experimentaban; aunque muchas veces estos repertorios eran escritos por blancos, por ejemplo, el letrista Julio Figueroa escribió los versos de varias comparsas; sus canciones evocaban la mentalidad de la época y la de sus intelectuales.<sup>i</sup>

Este tipo de comparsa tuvo un gran éxito entre la población, tres indicadores significativos de la ocurrencia de ello, el primero, es la presentación de sus espectáculos en los espacios representativos de “la alta sociedad”, como el Teatro Solís.<sup>ii</sup> El diario “El Ferrocarril” del 22 de febrero de 1872 comentaba que: *“el Teatro Solís, orgullo de la cultura uruguaya, donde el público ha conocido grandes compañías líricas y dramáticas europeas, donde asistió, además, a memorables funciones de gala, se realizaría en la noche del 22 de febrero... un tablado, construido expresamente en el centro de la sala, para que actuaran las comparsas que se habían destacado en el curso del carnaval... Según los comentarios que publican los diarios al otro día, asistieron alrededor de 3.000 personas, calificadas como de la mejor sociedad.”*<sup>70</sup>

El segundo indicador de su notoriedad es el éxito que obtuvieron las comparsas de negros en los certámenes de carnaval. A título de ejemplo, en el año 1880, ganaron el primer premio “Niños Terribles” (agrupación integrada por blancos), segunda salió “Nación Lubola”, tercera “Negros Decentes”. En 1881, primero salieron “Obreros del porvenir” (agrupación integrada por blancos); segundo, Negros Lubolos; tercera Nación Lubola. En 1882, primero fueron “Esclavos de Guinea”; segundos, “Marinos Uruguayos” (Blancos) y terceros “Hijos de Marte” (blancos).

El tercer y persistente hito fue que algunos jóvenes blancos quisieron imitar las comparsas de los negros; por la década del '80 del siglo XIX (en el año 1876 según Placido y en 1874 según Rossi) el Sr. Crewell (argentino de nacionalidad que vivía en el barrio Sur y de oficio tipógrafo) junto a Bernardo Escalera (también Argentino) y Pérez Castellanos, fundan la sociedad denominada “Negros Lubolos”. Esta agrupación fue un hito en la historia de las comparsas porque –aunque parezca paradójico– fue la primera agrupación de blancos en que los tamborileros se pintaban la cara, las manos y las piernas con betún para parecerse a los negros y así salían a desfilan en carnaval. Según Vicente Rossi “La preocupación mayor de aquellas sociedades era su tango... caminaban y accionaban imitando impecablemente a los negros... hablaban en el gracioso bozal de nuestros africanos, y sin desviarse de la ingenuidad y respetuosidad proverbiales en aquellos... No descuidaron la fiel representación de la raza que caracterizaban... En su repertorio se repitió una vez más el catálogo de bailes sociales de la época, que tocaban y cantaban en las casas donde eran recibidos, despojándose por un momento de su papel, pues cantaban en idioma nacional uruguayo, con música de valsés, mazurcas, siguiendo la rutina de toda agrupación filarmónica carnavalesca, pero volvían súbitamente a su caracterización y a su entusiasmo, cuando los tamboriles daban la señal del tangó que habían tomado de los negros criollos...” Los lubolos se ejercitaron en él tomando lecciones bajo la dirección de negros africanos que aun vivían y sostenían próspera su tradición.<sup>71</sup>

La reglamentación interna de la agrupación “Los Pobres Negros Orientales”, de febrero de 1869, revela que *“su objetivo principal era crear fondos para el sostenimiento de una academia de música... consiguiendo al mismo tiempo formar un centro de reunión (“las salas”) a fin de obtener la mejor armonía y unión entre los de color... y en los días de carnaval, la sociedad se constituirá en comparsa.”*<sup>72</sup> Esto parecería darle la razón a algunos autores (como Ayestarán (1953), Carvalho Neto (1965, 1971), Pi & Vidart (1969) que consideran que el candombe antiguo “se transformó por último en la comparsa de carnaval de las sociedades de negros, desde 1870

<sup>i</sup> El escritor Julio Figueroa a través del diario “El Ferrocarril” –del 20/1/1871– se dirige a “las muchas comparsas que me abruma con sus pedidos de versos y más versos... digan lo que digan y piensen lo que piensen, yo no escribo por lujo”, reclamándoles su colaboración monetaria; este poeta estaba sentando las actuales bases del carnaval: el cobro de un sueldo por trabajar para la comparsa.

<sup>ii</sup> Para observar una apreciación diferente del tema se puede leer el libro de Carlos CIPRIANI llamado “A máscara limpia. El carnaval en la escritura uruguaya de dos siglos. Crónicas, memorias y testimonios”, Ed. Banda Oriental, Montevideo, 1994, p.175.

hasta nuestros días.”<sup>73</sup> Al mismo tiempo que se presenta el éxito en la formación de comparsas “los candombes de tipo clásico (practicados en las salas) caen en decadencia y hacia 1890 dejan de realizarse, cediendo su lugar a otra modalidad de danza ya concretamente vinculada al carnaval... del mismo modo que de las antiguas “naciones” emergieron las comparsas.”<sup>74</sup>

### - (II.3) Escritos sobre las festividades afrouruguayas en el carnaval montevidiano de mediados del siglo XX:

A mediados del siglo XX, hay dos escritores de referencia para el estudio del carnaval montevidiano, uno de ellos es Antonio Placido con su libro “Carnaval. Evocación de Montevideo en la Historia y la Tradición” (1966); y el otro es Paulo de Carvalho Neto que publicó “El carnaval de Montevideo. Folclore, historia y sociología” (1964) y “La comparsa lubola del carnaval montevidiano” (1963). Antonio Placido destaca que “el carnaval es una manifestación social compleja que sólo puede ser comprensible a la luz de las estructuras, siempre dinámicas, en las que se produce. Su vigencia esta condicionada a los grados de participación popular que lo expresan en su fuerza eufórica y lo traducen como una reminiscencia de lo primitivo: la fuerza liberada de hondas vivencias colectivas (...) Lo perdurable del carnaval consiste en la misma necesidad de expansión libertadora que le dio origen: el negro con su tamboril y su danza que enciende en el Sur el fuego de sus “Llamadas”. Porque con el negro y las murgas, pese a tantas explicables venalidades, subsiste la calidez comunitaria y la evocación de las fuerzas originales que alentaron las horas más significativas del Carnaval.”<sup>75</sup> Estas son algunas de las cosas que enseña y sugiere este hermoso libro, conjuntamente, rescata la importante tradición carnavalesca que se desarrolla en el Uruguay, destacando que se remonta a tiempos previos a su fundación como nación independiente, cuando allá por el año 1760 se realizaban las primeras procesiones de Corpus Christi. Eran integrados por bandas militares, agrupaciones de danzarines y comparsas de negros bailando al son de sus tambores. En suma, Antonio Placido nos permite observar que para el desarrollo de los carnavales no fueron un obstáculo ni el régimen ni el partido político que gobernaba el país, por ello cuando el carnaval llega a la orilla Oriental del Río de la Plata es para quedarse y arraigarse entre sus futuros habitantes.

Por su parte, Carvalho Neto describió el carnaval montevidiano del año 1954 y las cinco categorías de agrupaciones carnavalescas que lo integraban. Una de las características principales que destaca del carnaval uruguayo, que es un “carnaval de espectáculo”, porque la participación de los espectadores es pasiva, o sea que su rol principal es ser meros espectadores de los diferentes espectáculos que los grupos carnavalescos presentan en los tablados. Asimismo, caracterizó a las agrupaciones carnavalescas montevidianas como elementos constitutivos de “*un magnifico teatro popular*”<sup>76</sup>, realizado por conjuntos de actores, cantantes, danzantes y músicos. Este teatro popular se desarrolla en un escenario con localidades para el público y se participa de un espectáculo con papeles bien definidos: empresario, componente, intérprete y espectador. Por otra parte, Carvalho-Neto describió a las categorías principales de este carnaval: “comparsas”, “murgas”,<sup>i</sup> “parodistas”,<sup>i</sup> “humoristas”<sup>ii</sup> y “Revistas”.<sup>iii</sup>

<sup>i</sup> Carvalho Neto define a la murga uruguayaya como una agrupación carnavalesca que se dedica principalmente a “criticar temas de actualidad”, “ridiculiza las cosas”; y lo hace tanto en su actuación en los escenarios como en el desfile (Inaugural de carnaval) (CARVALHO P., 1967, p.44). Actualmente el Reglamento del Concurso Oficial designa que esta organización es “un medio natural de comunicación, trasmite la canción del barrio, recoge la poesía de la calle, canta los pensamientos del asfalto. Es una forma expresiva que trasunta el lenguaje popular, con la veta de rebeldía y romanticismo. La murga comunica la esencia del sentir ciudadano, conforma una verdadera auto caricatura de la sociedad, por donde desfilan identificados y reconocidos, los acontecimientos salientes de la misma, lo que la gente ve, oye y dice, tomados en chanza y en su aspecto insólito, jocosos y sin concesiones. Y si la situación requiriera, mostrará la dureza conceptual de su crítica, que es su verdadera esencia. El contexto del libreto, así como la crítica social, tendrá un nítido sentido del ingenio, picardía y autenticidad. La veta de protesta punzante, irónica, aguda, mordaz, inteligente y comunicativa, es la estructura y la esencia de la murga. El panfleto político o demagogia, como elementos integrantes de la misma, le retacean creatividad y la despojan de la natural y espontánea autenticidad popular. La mística de la murga se mantiene en la medida de una natural autenticidad del libreto, que trasmite y logra crear una corriente fluida de comunicación con su auditorio, integrándolo y haciéndolo participar espiritualmente de sus canciones y hechos.”

**- El análisis de la literatura sobre las festividades afroargentinas vinculadas al carnaval, de mediados del siglo XX,** me ha permitido observar que han sido estudiadas por –investigadores de las diversas disciplinas sociales– como tópicos centrales o como asuntos colindantes. Por otra parte, me ha posibilitado enmarcarla en el siguiente debate: “por un lado, Melville Herskovits... enfatizó la necesidad de tomar en cuenta la supervivencia de rasgos culturales africanos... para entender la cultura y organización social de las comunidades negras afroamericanas. Por otro lado, sin embargo, había quienes –como Franklin Frazier– sostenían que el efecto de la esclavitud había sido tan devastador que de poco servía conocer las culturas africanas para entender la condición cultural y social de los afroamericanos. (Quienes) se habían desarrollado principalmente en contacto con los blancos y de manera independiente de cualquier influencia africana.”<sup>77</sup>

La perspectiva del antropólogo norteamericano Herskovits se incorpora, en primer lugar, a una diversidad de estudios e investigaciones sobre las festividades afroargentinas vinculadas al carnaval que se pueden designar como “clásicos” y han sido durante mucho tiempo de consulta obligatoria; entre ellos están los trabajos de Paulo Carvalho (1963, 1965, 1967, 1971), Antonio Plácido (1966), Rubén Carámbula (1952, 1966), Lauro Ayestarán (1953, 1967, 1968) y Flor de María Rodríguez de Ayestarán y Alejandro Ayestarán (1990). Estos estudiosos abordan este campo de estudio con una noción “esencialista”, que remite a una supuesta pureza original y consideran que toda reformulación posterior de esas prácticas es una “contaminación” o una “infidelidad” a aquella tradición original; y las mudanzas o cambios que se les introducen los

(Reglamento del Concurso oficial de agrupaciones carnavalescas, Temporada 2003, artículo 44). Según Carvalho, “pese a su popularidad, la murga es un género difícil... pues hay que hacer ademanes artísticos que reflejen el sentir y el pensar del murguista. Además, ellos tienen que afinar su voz por la del director musical, que es quien da el tono... Su pintura, por otra parte, es trabajosa, por la serie de “macanas”. (CARVALHO, P. 1967, p.45) Detalla que “la murga es fundamentalmente musical. Para funcionar, requiere: cuatro cuerdas vocales, un animador y la batería (redoblante, bombo y platillo). Las cuerdas vocales son Bajos (2 personas), Segundos (4 o 5 personas), Primos (8 o 9), Tenores (2)... Los murguistas salen siempre disfrazados, de acuerdo al tema de su espectáculo. Se pintan la cara con pinturas.” (Carvalho, 1967, p.48-51).

En su repertorio hay por orden de entrada en escena: “animador”, “característica”, “presentación”, “saludo”, “couplet”, “pot-pourri” y “retirada”. Relegados a un segundo plano, también, son parte de la murga el letrista o libretista, el impresor de los versos, el vendedor de versos, el dibujante de los trajes, los sastres, el dueño del local de ensayos, el maquillador, el contratista, el chofer “del ómnibus”, los encargados del pasacalle en los desfiles. El “director de canto” se encarga de ensayar la murga; el animador ameniza el espectáculo, anuncia las canciones, hace propaganda a la empresa patrocinadora y se encarga de los agradecimientos en escena. El “director de la murga” oficia de empresario, administrador y patrón de la agrupación; también, se encarga de los contratos, de las nuevas incorporaciones de componentes y de los despidos. El director comienza a buscar gente con dos o tres meses de anticipación, prefiriendo a los que tienen experiencia en carnaval y los que no poseen fama de actuar “en copas”. Otras de sus principales obligaciones es conseguir empresas comerciales o industrias patrocinadoras y pagar a los componentes luego de las actuaciones. Los pagos son diferentes para cada componente, y los ensayos no se pagan. A los integrantes que viven en zonas distanciadas se les pagaba el costo del transporte. (Para una mayor profundización del tema se recomienda la lectura completa del libro de CARVALHO (1964), GUSTAVO DIVERSO (1989) y GUSTAVO REMEDI (1996).

<sup>i</sup> Como vimos, la murga hace crítica e ironiza sobre temas nacionales –como ser las resoluciones tomadas por los gobernantes. Sin embargo, los parodistas hacen parodias, en efecto, ellos “eligen un tema de actualidad y lo cantan con alguna música de moda. El parodismo no crea canciones, no hace músicas, salvo raras excepciones... Sino que cambia la letra de músicas conocidas” (CARVALHO NETO, P. 1967, p.67). El Reglamento del Concurso Oficial los define como “conjuntos carnavalescos que parodian el argumento de obras o historias de hechos y/o personajes de público y notorio conocimiento, en una imitación burlesca realizada en tono jocoso, pudiendo en determinados pasajes del espectáculo tener matices dramáticos, según la propuesta de cada conjunto” (Reglamento Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, 2003, art.42). La cantidad de integrantes oscila sobre un máximo de 15 a 20 personas, “cada cual tiene su papel. Existen las voces, el director musical, el animador, la orquesta y el director. El libretista, si bien asiste a los ensayos, puede no integrar el conjunto; además, casi nunca desfila ni actúa en el tablado... Su repertorio, generalmente, consta de presentación, saludo al carnaval, pot-pourri, canción y retirada. La presentación incluye baile o canto y al animador... El saludo también es cantado y dura aproximadamente 10 minutos. El pot-pourri se compone de numerosas parodias cantadas. A veces introducen un couplet antes o después del pot-pourri. La canción es un tema de recuerdos... y la retirada es el adiós al carnaval que pasa” (CARVALHO NETO, P. 1967, p.67).

<sup>ii</sup> “Los «humoristas» son grupos que se basan en la libre comicidad de escena, situaciones o personajes, no pudiendo basarse en argumentos de una obra literal, hecho o suceso real. Puede utilizar una creación jocosa única o plantearse varios cuadros con pequeños intervalos muy ágiles enmarcados siempre en una faz cómica.” (Reglamento del Concurso oficial, 2003, artículo 43).

<sup>iii</sup> “La «Revista» es una agrupación que realiza una expresión artística integral, de libre creación, conceptualmente imaginativa, tendiente a la diversión. Sin perjuicio de su característica de libre creación, se entiende que una Revista prioriza la alegría, su música y su baile como así también el destaque de la figura femenina. Podrán utilizar músicas grabadas siempre que estas contribuyan a enriquecer la ejecución en vivo. Armoniza coreografía, vestimenta, baile, música, canciones y parlamentos con marcada alegoría, en una sucesión de cuadros enlazados que eviten la interrupción del espectáculo, dotándolo de continuidad y dinamismo. Estos cuadros alternarán lo artístico con lo divertido dentro de un clima alegre y colorido, así como una fina técnica revisteril” (Reglamento del Concurso oficial, 2003).

conciben como hechos que deforman su esencia. A título de ejemplo, observemos la designación de Lauro Ayestarán de la comparsa de negros y lubolos que se presenta en carnaval: “es la agrupación de 20 ó 30 tamborileros y otros tantos cantores, bailarines y portaestandartes que recorren las calles de Montevideo en los desfiles del Carnaval y cantan en los tablados que se organizan en algunas esquinas o en el Teatro de Verano del Parque Rodó durante el Concurso Anual de Agrupaciones Carnavalescas. Estas Comparsas se organizan en torno a un conventillo –y por extensión a un barrio- con vida activa durante los meses de enero, febrero y marzo, y latente el resto del año”.<sup>78</sup> Destaca que el Desfile de Llamadas del año 1964 fue “uno de los más brillantes- congregó ante unos ciento cincuenta mil espectadores, nueve agrupaciones que totalizaban 230 bailarines (Gramilleros, Escoberos, Mamas Viejas, Negras y Negros Jóvenes) y 153 tamborileros.” A mi entender lo más importante es que advierte que “cuando se asiste al hecho folklórico en primera potencia lo primero que llama la atención es la presencia simultánea de hechos espurios a su misma naturaleza... Entonces, el asistente desprevenido se percata con cierta desilusión que lo auténtico funciona con igual fuerza que lo postizo... Junto con los arcaicos personajes dramáticos del Candombe (el gramillero, el escobero, la negra y el negro joven, la mama vieja y los tamborileros), en el Desfile de comparsas, una joven baila con pasos y atuendos de “revista” con envidiable fervor. Junto a los severos tamborileros que avanzan embebecidos en su ritual función rítmica, un homosexual disfrazado se entremezcla con ostentosa petulancia. Por aquí la Negra Joven con su antiquísimo desplazamiento tradicional; junto a ella baila un mal remedo de las “sambistas” brasileñas. Por allá, una joven disfrazada de india “sioux” con su hacha en la mano derecha, su plumaria frontal y su llovida pollera de rafia, pretende obtener pasos pseudo-etnográficos de culturas que sólo sospeché a través de alguna película cinematográfica hecha en un estudio de Hollywood. ¿Acaso todos los cronistas de la primera mitad del siglo XIX no nos relatan prolijamente que el Rey de los Candombes pedía prestado a su amo la casaca militar o el frac?”<sup>79</sup> Al mismo tiempo, Flor de María Rodríguez de Ayestarán (1990) investiga las supervivencias del candombe antiguo en la comparsa lubola, que son el instrumento del tamboril y los personajes típicos. Ella evalúa que “de todo aquel ceremonial de homenaje, pervive hasta hoy día un instrumento: el tamboril, y varios personajes sueltos que integran la comparsa carnavalesca: escobero, gramillero, mama vieja, negros jóvenes de ambos sexos, tamborileros. Son estos personajes los que ejecutan durante los desfiles de carnaval una variada y deslumbrante coreografía”;<sup>80</sup> más adelante ella intenta descifrar los significados pantomímicos de las coreografías de los personajes típicos del candombe que se danza actualmente.

Paulo de Carvalho Neto produjo una obra más heterogénea y vasta que Ayestarán, no obstante, mantiene la misma perspectiva que él, puesto que en sus estudios sobre el carnaval montevidiano y la comparsa lubola uno de sus objetivos principales es determinar los significados originales de las danzas de los personajes típicos. Carvalho considera que la comparsa lubola “es hoy un género de carnaval y que interviene en él para bailar el Candombe.”<sup>81</sup> En una de sus últimas obras establece que “el candombe –designación antigua- o danza de la comparsa lubola –designación moderna- es una danza dramática porque se trata de un baile colectivo con sus *dramatis personae* específicas, las cuales desarrollan variados momentos coreográficos, aprendidos por transmisión folklórica, desde hace muchísimos años. Además, en él superviven sugestivos diálogos mímicos.”<sup>82</sup> Y es concluyente en cuanto a que “sólo bajo los esfuerzos de la Antropología Cultural podemos captar el lenguaje enmudecido de dicho drama”,<sup>83</sup> asimismo, sostiene que los significados de los personajes típicos del candombe provienen de su presunta función y simbolismo en las naciones africanas existentes en el siglo XVIII en Montevideo. Mi opinión sobre esta descripción coincide con la de Alejandro Frigerio, en cuanto a que “en todos los casos, los significados asignados a los personajes y sus acciones provienen de la conexión que puedan establecer los estudiosos con elementos culturales afro-uruguayos del siglo pasado. Desde esta concepción, toda la cultura afro-uruguaya actual no sería más que un pálido reflejo de la de sus ancestros, su patrimonio cultural actual una

degeneración del original y toda innovación constituirá, necesariamente, una deformación.”<sup>84</sup> De ello se desprende que el enfoque de Carvalho y de Ayestarán niegan a las expresiones culturales afrouruguayas un futuro venturoso y refuerzan la idea que estas prácticas son algo del pasado, unas reliquias y se inscriben en el enfoque que concibe al candombe como una celebración pintoresca.

La perspectiva de Herskovits, en segundo lugar, es asumida por los estudiosos que conciben que en las celebraciones contemporáneas realizadas por los afrouruguayos –en el Desfile de Llamadas y a través de los toques de los tambores del candombe- se llevan a cabo reminiscencias de rituales ancestrales africanos y estas prácticas poseen fundamentos religiosos; entre ellos están Lauro Ayestarán, Flor de María Rodríguez de Ayestarán, Alejandro Ayestarán (1990), Alberto Britos (1990, 1996, 1999) y Luis Ferreira (1985, 1991, 1997, 2003). Finalmente, el punto de vista de Herskovits es asumido, también, por ciertos escritores que están apegados a las usanzas tradicionales del candombe, colaborando con este espíritu conservacionista, que promueven respetar la cultura del candombe tocando el tambor con las características acostumbradas (entre ellos están Tomás Olivera (1992) y Olivera & Juan Antonio Varese (1996) y presentando las comparsas lubolas de acuerdo a como lo designa la tradición (según Paulo Carvalho Neto (1967, 1971) y Luis Ferreira (1997).

Por su parte, la tesis de Franklin Frazier alude a los estudiosos que incorporan a su interpretación los cambios socioculturales; estos investigadores y escritores enfocan sus trabajos considerando que las nuevas maneras de producción cultural y de esparcimiento afectan las celebraciones afrouruguayas que se desarrollan en carnaval. Esta perspectiva puede estar escindida en dos subsectores, uno de ellos considera que todo lo concerniente a estas prácticas se enmarca en la perspectiva que toda tradición está siempre en proceso de cambio y sus practicantes van a significar su práctica de acuerdo a las vivencias de los tiempos que corren (Rafael Bayce (1992), Daniel Vidart (1997), Alejandro Frigerio (1996 y 2000), Milita Alfaro (1998), Daniel Sempol (1999), Luis Orbán (1997, 2000); la otra perspectiva considera que la evolución debe ser acompañada y tener en cuenta los fundamentos tradicionales del candombe (Renzo Pi & Daniel Vidart (1969), Gustavo Goldman (1997), René Goudchal (1992) y Antonio Torrón (1999).

La lectura de la literatura presentada aquí, también, me ha permitido delimitar algunos conceptos e hipótesis, algunas de ellas son:

- Desde los inicios del siglo XVIII los negros hacen sus celebraciones con tambores en Montevideo; ellas se han desarrollado desde los primeros años de la vida del Uruguay como nación independiente y su difusión llega hasta hoy. A mediados del mismo siglo, las clases dominantes europeas que residían en esta ciudad, integraron a los festejos y solemnidades públicas a los esclavos africanos (miembros de las clases subalternas) en especial a las de carácter religioso; y viceversa, los miembros de la cultura dominante participaban observando las celebraciones en las que los negros realizaban reminiscencias de sus danzas nativas. En suma, los negros traídos del África permanecieron se reprodujeron e integraron a la sociedad local, al tiempo que también influyeron en las prácticas sociales y culturales montevidéanas.
- Estas referencias, también, permiten deducir que el candombe es una práctica social y musical típica de la cultura afromontevidéana. Es más, los productores del primer ritmo montevidéano fueron los negros, al tocar candombe con tambores hechos en el Uruguay y que eran diferentes a los que ellos utilizaban en África.

- Se puede predecir que fue necesario que pasaran más de un siglo para que los descendientes de europeos actuaran activamente en las celebraciones de los negros en carnaval, al organizar la agrupación Negros Lubolos. Por otra parte, tuvieron que pasar dos siglos y medio para que sean los descendientes de europeos quienes más practican el candombe. Las comparsas y el candombe –de hoy- son producto del proceso de circulación intercultural entre los descendientes de europeos, aborígenes y africanos.
- Desde una perspectiva estructural, la década de 1890 marca un punto de inflexión, un antes y un después en la articulación del candombe con el Carnaval montevideano. Principalmente porque fue el momento en que se empezó a imponer el tambor como elemento básico de la comparsa de negros, transformándose en su instrumento fundamental. La trascendente novedad, desterró vestigios marciales o filarmónicos y consolidó la cabal incorporación del candombe a las comparsas, resulta aún más significativa si la vinculamos con la progresiva declinación de las antiguas "salas", verificada precisamente en esos mismos años.
- Los decretos gubernamentales realizados, a mediados del siglo XIX, que prohibían el toque de los tambores y las danzas negras cerca de las casas de los vecinos adinerados fue una delimitación topográfica del candombe. Asimismo, fue un factor determinante para la configuración de un espacio urbano en el que los uruguayos se acostumbraron a practicarlo y para que los negros se afincaran en los barrios Sur y Palermo y convirtieran a sus calles como escenarios públicos y populares en los que se presentó, desarrolló y consolidó el candombe. De esto se puede derivar que ante la desaparición de "las salas" que era un ámbito clave para la producción simbólica y cultural de los negros; los barrios y el conventillo recogieron su legado y, en una reveladora transposición de escenarios, las comparsas sellaron la definitiva identificación del carnaval con la tradición afrouruguaya. El espacio público del carnaval permitió que el candombe evolucionara y permaneciera, plasmándose un tipo de espectáculo que se realiza como una de las mayores atracciones de la cultura popular uruguaya actual.
- En los comienzos del siglo XX, los negros aprovecharon su vivienda colectiva en los conventillos<sup>i</sup> para cultivar las prácticas culturales vinculadas al arte de construir, tocar, bailar y vivir junto al candombe. Configurando el marco para el desarrollo de las relaciones interpersonales en las comparsas que provienen de los barrios Sur, Palermo y Cordón; sitios que designaré como **«los barrios en que se inició la tradición candombera»**, ya que fueron las zonas en las que surgieron los ritmos legendarios del candombe que se tocan hoy.

---

<sup>i</sup> Los conventillos eran inmuebles peculiares, "casonas grandes" subdivididas en muchas habitaciones, hechas para que las personas de pocos recursos las alquilaran, generalmente una por familia.

### **Capítulo III: «Actualidad del Candombe, el Desfile de Llamadas y la Comparsa de Negros y Lubolos»**

En nuestros días existe una estrecha relación entre Las Llamadas, las comparsas y el candombe, puesto que en Las Llamadas desfilan únicamente comparsas de negros y lubolos que marchan al ritmo del candombe tocado por los tamborileros.

#### **- (III.1) Definición del candombe desde la perspectiva de sus practicantes actuales:**

El candombe que se practica hoy no tiene los mismos fundamentos ni las características que el que efectuaban los esclavos y sus descendientes en el siglo XVIII. Actualmente el candombe es una expresión típica de la cultura popular uruguaya. Los que participan en Las Llamadas lo definen desde diversos puntos de vistas, la mayoría considera que esta es una práctica cultural que traspasa el período carnavalesco, en el tiempo y el espacio. Por ello para aprehenderlo es preciso situarlo en su dimensión histórica.

(i) Los que se retrotraen al pasado para definir al candombe hacen referencia a algunas de las prácticas culturales que los esclavos desarrollaban antiguamente, como ser las desarrolladas en el Paseo del Recinto, en el famoso Cubo del Sur a orillas del Río de la Plata, cuando los amos le concedían el día de descanso; otros lo ubican cuando los africanos y sus descendientes se reunían en las salas y las sociedades de socorro mutuo, estos eran los denominados «*candombes de los reyes*». Confiriéndole diversos trasfondos a la práctica del candombe, algunos creen que era un ritual religioso ancestral que desarrollaban los africanos para venerar a sus ancestros. Otros le conceden una connotación festiva y lo definen como una celebración en la que los negros tomaban bebidas alcohólicas (chicha y caña cubana), comían mazamorra y empanadas, luego, danzaban hasta altas horas de la noche al son de los tambores.

También se practicaba el candombe en las “sociedades filarmónicas” integradas por negros y pardos, que comenzaron a organizarse desde fines del siglo XIX. Estas organizaciones influyeron en las comparsas actuales en algunas de sus características; acopiaron a sus repertorios las particularidades de sus figuras más representativas: los “tamborileros”, el “escobero”, el “gramillero”, la “mama vieja” y las bailarinas o “molembas”. Por ello, las representaciones que hoy se realizan de estos personajes son folklóricas “en la medida en que sus significantes (los elementos preceptuales con los que se las construyen) están ya disponibles en otros textos a los que la comunidad atribuye calidad folklórica.”<sup>85</sup> En otras palabras, en la comparsa hay un conjunto de contenidos implícitos en la representación de los personajes típicos que son tradicionales porque se basan en experiencias previas sobre la manera de interpretarlo y por el uso que popularmente se les ha adjudicado. Ahora bien, “tras haber establecido el contenido esencial del mensaje folklórico, corresponde determinar el contexto en el que se emite. El momento en que se manifiesta ese fenómeno es el presente, pero debe tener un arraigo en el pasado, con lo cual se establece la tradicionalidad del hecho. Se le exige reiteración y vigencia.”<sup>86</sup> Ahora veremos cuáles son las significaciones actuales del candombe.

(ii) Los uruguayos cuando hacen referencia a la práctica actual del candombe, lo consideran desde tres perspectivas:

- ↪ Un género artístico multidimensional.
- ↪ Desde el punto de vista musical, el candombe es una composición colectiva en la que el instrumento protagonista es el tambor del candombe hecho en el Uruguay.
- ↪ Desde el punto de vista sociocultural, se define al candombe como una práctica típica uruguaya, que se lleva a cabo tocando los tambores los fines de semana por las calles del barrio y con la actuación de la comparsa en carnaval.

Se concibe al candombe como un género artístico de múltiples dimensiones que integran la danza, el canto, la mímica, la música y el juego entre sus figuras típicas.<sup>1</sup> Isabel Ramírez, dirigente de Mundo Afro, señala que “*para hacer candombe hay que partir de la base que da el ritmo producido por los tres tipos de tambores, a ello se le suman la poesía, el canto, la danza y la coreografía. Estas artes se conjugan en una comparsa*”.

Cuando se define al candombe como una danza que se realizaba durante las ceremonias llevadas a cabo en las postrimerías del siglo XVIII; ya descritas en el capítulo II. Esta danza es una mezcla de “*los elementos artísticos que traía el negro del África con componentes de la cultura europea existentes en la colonia, como los pasos del Minué*”. Algunos especialistas, como los antropólogos Renzo Pi y Daniel Vidart, creen que “*la estructura general de los candombes los emparenta con otros festejos de contenido profano de otros sitios de América como los Maracatús, Reisados y Congadas del Brasil, y los Cabildos y Reinados cubanos*”<sup>87</sup>. El candombe antiguo y el actual lo único que tienen en común es su nombre.

En el presente, “el candombe -coreografía de la comparsa- es una gran danza colectiva, porque hombres y mujeres bailan juntos y sueltos, sin unirse en pareja y solamente llegan a reconocerse como tal en forma accidental. Actúan en esos momentos como pareja suelta independiente: porque no se toman, no se enlazan, no se abrazan, no establecen más relación de contacto que la mirada y la intención que rodea a las figuras o movimientos que efectúan durante la danza.” Flor Rodríguez considera que los movimientos de danza de los personajes típicos del candombe “de balanceo o de giro, movimientos de hombros, sacudimientos de caderas, éxtasis de temblor convulsivo, todos movimientos presentes en antiguos y modernos rituales africanos; que los negros de las comparsas los conservan por tradición. Esta gran masa de movimiento y de ritmo podría devenir de una danza sagrada de fertilidad, donde la sexualidad es proclamada para la procreación, en exaltación de la vida y el olvido total de la muerte; danza de festividad agrícola donde el grupo tribal manifiesta su regocijo por medio de la música, el canto y la danza.”<sup>88</sup>

Aquel que baila en Las Llamadas siente que el candombe es “*un baile que alegra*”, porque “*es muy lindo practicarlo y contagia a todo el mundo*”. En este sentido, el músico uruguayo Ricardo Piedrahita<sup>1</sup> inmortalizó la consideración de que: “*el candombe es de los negros, pero lo gozan los demás*”. En otro sentido, los comparseros que practican cultos brasileños –como la umbanda, el batuque y sus derivados- creen que el candombe es “*una danza fúnebre*” por eso sus “*movimientos son lentos y acompasados*”, en ello coinciden Vilma y Virginia bailarinas de la comparsa La Fuerza.

Desde la perspectiva de la musicología, en los últimos cuatro decenios, el término candombe –según Coriún Aharonián- se emplea para designar una música en la que asomarían relaciones con los tambores: “la de las comparsas lubolas; las de las orquestas de tango; la de las «orquestas tropicales» -especialmente el modelo de Pedrito Ferreira de la década de 1950; el «candombe beat» y sus variadas consecuencias, la de voz –o voces- y guitarra de los cantantes populares... en las décadas de 1970 y 1980”.<sup>89</sup> En Las Llamadas el candombe se expresa mediante una composición musical colectiva que se realiza a través de la percusión de los tambores. El instrumento musical protagonista de Las Llamadas es el tambor del candombe; es de un único tipo pero se construye en tres tamaños: *chico, repique y piano*.

Para los comparseros el candombe es un símil de lo que significa tocar los tambores y en Las Llamadas se toca únicamente este ritmo. Por otra parte, se concibe que el candombe es un tipo de música que los uruguayos recibieron de los esclavos y se realiza con ciertas modificaciones por la influencia de otras tradiciones. Desde similar punto de vista, el

<sup>1</sup> Como bien indica Alejandro Frigerio “una de las características principales, sino la principal, de las artes negras es su carácter multidimensional, su densidad de *performance*. Es una *performance* que ocurre en varios niveles a la vez, mezclando géneros que para nosotros serían diferentes y separados... Por tal razón, varias manifestaciones artísticas afroamericanas son frecuentemente difíciles de ubicar en las categorías algo más rígidas a las cuales nos ha acostumbrado la cultura occidental”. (Frigerio, A., 2000, p.146).

musicólogo Fernando Ortiz sostiene que a la música afrocubana se la puede considerar: *“una «música «mulata» sin error, ni encomio ni menosprecio, porque el mestizaje no es hibridismo insustancial ni eclecticismo, ni decoloración, sino simplemente realidad vital y fecunda, fruto generado por cópula de pigmentaciones y culturas, una nueva sustancia, un nuevo color, un alquitarado producto de transculturación”*.<sup>90</sup> También, el candombe nace por la mezcla de las culturas negras traídas desde África con las disposiciones culturales aborígenes y europeas. No nos olvidemos que la sociedad uruguaya es producto –entre otras cosas– de esta mezcla de etnias, como también lo es la música uruguaya y por ende, lo es el candombe.

### - (III.2) Particularidades del Desfile de Llamadas:

El Desfile de Llamadas o “Las Llamadas” integra el cronograma carnavalesco organizado por la I.M.M. Es un desfile de comparsas de negros y lubolos en el que participan agrupaciones de diversos barrios y ciudades del país; cada zona presenta a su grupo y cada una toca a una cadencia distinta de candombe. En 1956 se realiza por primera vez y se lleva a cabo todos los años, el primer viernes de febrero por la calle Isla de Flores en los barrios Sur y Palermo. Puede ser comprendido desde múltiples puntos de vistas y desde abordajes tan disímiles como el histórico, religioso, cultural, social, económico y político. Por eso es que cuando se lo conceptualiza se construye un entramado complejo de significaciones que se mezclan, a veces, son coincidentes y otras se contraponen. La labor de categorizar las principales consideraciones que realizan los uruguayos sobre Las Llamadas es el propósito de este capítulo.

#### - (III.2.1) Consideraciones de los comparseros sobre lo que son Las Llamadas:

En el capítulo anterior señalé lo que significa el candombe para los uruguayos, allí vimos que algunos de sus practicantes para definirlo se remitían al pasado y otros lo exponían pensando en su práctica actual; algo similar ocurre cuando definen a Las Llamadas. Las ubican en dos momentos distintos del pasado:<sup>ii</sup>

Para la mayoría de los “candomberos de cuna” una Llamada constituye una celebración del mito de los orígenes del candombe de la época colonial. Según Pedro Ferreira, esto ocurría *“cuando los negros hacían los candombes en el Recinto, durante las fiestas patrias, las distintas naciones africanas se juntaban con sus tambores, llamaban a los otros a tocar... era una expresión de tristeza porque los habían sacado de sus tierras en África”*. Recordemos que el mito se crea por una necesidad mental de explicarse un hecho; cuando toma esa forma concreta, entonces gravita sobre la gente. Según ellos, estas particularidades se conservan actualmente y son las que distinguen los ritmos de los tambores de cada barrio montevideano.

Otros sitúan a Las Llamadas en las primeras décadas del siglo XX, cuando la ciudad se expande y empiezan a tocar los tambores, en procesión, por las calles de los barrios Sur, Palermo y Cordon. Eran festividades callejeras en las que los tamborileros salían desde su vecindario y desde allí marchaban tocando los tambores. Los veteranos recuerdan que en la comparsa antiguamente no se vestían con grandes vestuarios como ocurre ahora. Esther Arrascaeta, “mama vieja” de la comparsa «Elumbé» cuenta que: *“cuando yo era niña por el año 1954, antes que se hiciera el primer Desfile de Llamadas de carnaval, nosotros salíamos con los tambores desde las casas donde vivíamos –el conventillo de Charrúa-- todos los que vivíamos allí íbamos sin grandes vestimentas y nos vestíamos de acuerdo a como podía salir cada uno, con la ropa que tuviera del personaje que cumplía.”*

<sup>i</sup> Ricardo Piedrahita fue autor de varios candombes en la década del '50 del siglo XX, como “Tingo tingo”, “Lonja y fuego”, “P’al Desfile” y el candombe orquestal “Candela” del que proviene esta frase.

<sup>ii</sup> Para comprender esta doble ubicación del significado de las Llamadas por parte de estas personas voy a recurrir a la historiadora norteamericana Spigel, quien explica la relación existente entre la historia de las prácticas culturales y sus (re)significaciones, preguntándose “¿qué es el pasado?”; responde el pasado es *“esa experiencia otrora material, ahora silenciada que sobrevive únicamente como signo y como signo que atrae hacia sí cadenas de interpretaciones opuestas que se ciernen sobre su presencia ausente y compiten por la posesión de las reliquias intentando imprimir huellas de significado a los cuerpos y las prácticas de los muertos.”* En Spigel, G., *“Huellas de significado. La literatura histórica en la era del postmodernismo”*, en El País, año VII, N°289, julio de 1993, Pg.5.

Algunas exégesis de ciertos candomberos de cuna toman la forma de narraciones míticas, recibidas de sus antepasados. Estas persuasiones son expuestas en tanto que contenidos transmitidos por tradición oral y por la costumbre de realizarlas. En efecto, estas pretensiones de verdad no proceden de aquellos que hacían candombe en la época colonial, sino que les llega como una voz del pasado que se enuncia como la representación originaria de estas fiestas. Si hay una categoría que responda a esta significación primordial es la distancia temporal, en este caso, no es un intervalo de separación sino un proceso de mediación, jalonado por una cadena de interpretaciones y reinterpretaciones de las herencias del pasado. Estas son creencias y maneras de “tener-por-verdadero” los fundamentos originarios de Las Llamadas. Así se configuran las consideraciones “tradicionales” que los candomberos supuestamente reciben del pasado. La prototípica es que *“en las Llamadas originales salían dos tamborileros de una casa tocando un «chico» y un «piano». Se arribaban a otra casa, se paraban en la puerta, tocaban un rato hasta que salía otro compañero con un «repique». Así formaban «la cuerda básica de tambores». Luego iban a la casa de otro y hacían lo mismo, así iban integrando a todos los tamborileros del barrio. Por eso se da la designación de Llamadas, porque los tamborileros se iban llamando con los toques de los tambores. Al final recorrían su barrio y partían para otros de la ciudad, tocando los tambores. Así eran Las Llamadas y quedaron como algo que se fue manteniendo en el tiempo de salir con los tambores e ir juntando a la gente para tocar y bailar”*, explica Rubén Galloza. Esta experiencia nos indica que algo que aparece en boca de una persona en le presente, narrando un cuento o una pequeña historia infantil, pudo haber sido un mito importante, en nuestro caso, un mito fundacional de las Llamadas. Por ejemplo, Gustavo Oviedo desde su doble condición de director de la comparsa Sinfonía de Ansina y jefe de los tambores del barrio Palermo, cuando define a esta fiesta confirma que *“Las Llamadas se hacían desde hace mucho tiempo atrás los días feriados, especialmente en los barrios Sur, Palermo y Cordón. Estas fiestas eran totalmente distintas a lo que se hace ahora. La misma palabra lo dice: “Llamadas”. Salían del Barrio Sur e iban hasta Palermo tamborileros; tocando los tambores iban llamando a sus compañeros para que se integraran a la formación. Desde Palermo salía otro grupo de tamborileros que iba hacia el barrio Sur, haciendo lo mismo.”* Aquí lo que hace Gustavo es otorgarle trascendencia a la instancia originaria en que los tamborileros salían tocando los tambores por las calles de su barrio, lo que comúnmente se denominó *“llamadas espontáneas”*.

Las llamadas barriales o “salidas de tambores” se realizan los feriados y/o los días que se festeja algún triunfo deportivo de algún cuadro de fútbol o de la selección nacional. Los días más importantes que se realizan son: el 6 de enero “Día de San Baltasar”, el 25 de diciembre “Fiesta de Navidad”, el 1° de enero “Año nuevo”, el 4 de abril, el 1° de mayo “día de los trabajadores”, el 18 de mayo “día de la Madre”, el 19 de junio “Natalicio de Artigas”, el 18 de agosto “Día del Niño”, el 25 de agosto “Día de la Independencia Nacional”, el 11 de octubre “el último día de libertad en América”; y se empezó a salir el 21 de septiembre “Día del Patrimonio Nacional”. En el caso, de los tamborileros del barrio Sur y de Palermo si el tiempo se lo permite salen, además, todos los domingos, por eso en el Sur su cuerda de tambores se denomina “La Dominguera”. De estas fiestas la Llamada del 6 de enero, el “Día de Reyes”, es la más concurrida por el público. No nos olvidemos que estamos en verano, hace buen tiempo en Montevideo y la gente esta mejor predispuesta para participar en fiestas populares. Además, es la última Llamada que se realiza antes de que empiece la temporada carnavalesca, transformándose para los componentes de las comparsas en la antesala al debut en el carnaval. Aparte es una instancia en la que los directores de comparsas aprovechan para contactar con componentes para confirmar su participación y viceversa aquellos comparseros que todavía no se integraron a ningún conjunto, saben que ese día pueden coincidir con directores dispuestos a incorporarlos.

Junto a estas coexisten interpretaciones que se fundan en principios religiosos, que proclaman que lo relevante es que *“en Las Llamadas perdura el homenaje a nuestros ancestros y dioses africanos”*<sup>91</sup>, indica Armando Ayala, exdirector de Marabunta. Otros entienden que Las

Llamadas eran rituales étnicos en el que *“se llamaban por los distintos toques de los tambores de la nación y los africanos no salían de sus casas hasta no escuchar su ritmo y cuando esto ocurría se integraban al grupo, porque ahí estaba su nación”*, alega Alberto Britos.

Las Llamadas están configuradas por procesos híbridos y complejos; por otra parte, condensan muchas ideas, relaciones, interacciones y transacciones sociales y económicas. Los protagonistas les aplican signos de identificación, en cada caso, les designan elementos de distinto orden (ya sea religioso, étnico y/o tradicional).

### Arribados a este punto cabe preguntarse: **¿cómo surge el Desfile de Llamadas actual?**

Un grupo de dirigentes de A.C.S.U.N. a mediados del siglo XX (el Secretario Rubén Galloza, su Presidente Larraúra Suárez y el Tesorero José María Natale) observan el desarrollo de las fiestas negras por los barrios candomberos e intentan jerarquizarlas. Por eso –en el año 1955- le proponen al Director de Espectáculos de la Intendencia de Montevideo organizar y difundir el candombe con una finalidad cultural. Uno de sus creadores Rubén Galloza cuenta que los móviles que los llevaron a realizar esta propuesta a las autoridades municipales fueron: *“que el tamboril es un instrumento uruguayo «a muerte», entonces pensamos que ese elemento de nuestra identidad nacional debía tener una base cultural que podía ser el grupo folclórico afrouruguayo y se lo podía mantener en el tiempo y transmitir de generación tras generación. Por eso les propusimos a las autoridades municipales hacer las fiestas negras en el Sur. La idea era juntar a todos los conjuntos que salían por los barrios tocando candombe y que se realizara un festival que se desarrollaría durante toda una semana, en el que se presentarían los espectáculos de candombe de todas las comparsas y se premiaría a los mejores “gramilleros”, “mamas viejas”, “escoberos” y “cuerdas de tambores”. Además, se proponía que estas fiestas no se realizaran en carnaval sino que se desarrollaran en otra fecha.”* La propuesta de A.C.S.U.N. tenía tres objetivos específicos: uno era aglutinar en un mismo lugar, durante una semana, a todos los conjuntos que realizan candombe; el segundo propósito, era conservar la danza de los personajes típicos del candombe con sus pasos tradicionales; y el tercero, era crear un grupo folklórico de candombe para participar en eventos internacionales representando al país y mostrar su espectáculo a los turistas extranjeros cuando visitaban el país. En definitiva, a través de estas celebraciones deseaban recuperar los valores que identificaban a la comparsa en tanto organización social, a la vez que se diferenciaban de los carnavales de otros países.

Esta propuesta no fue concretada de acuerdo a sus objetivos primigenios. Por lo cual, Rubén Galloza se sentía profundamente defraudado ya que *“nuestras aspiraciones terminaron en un desfile carnavalesco un día del mes de febrero, cosa que nos decepcionó mucho y ahora cuesta hacer entender a la gente que una Llamada no es el espectáculo de carnaval como se hace hoy... La Llamada vinculada al carnaval es un desfile de comparsas de distintos barrios y ciudades del país, pero no es la Llamada que aspirábamos los directores de A.C.S.U.N. que la propusimos. Las verdaderas llamadas surgen con las salidas de tambores por la calle Isla de Flores y terminaban con los diferentes grupos reunidos en la Plaza del Cementerio.”*

La primera vez que se realizó el Desfile de Llamadas –año 1956- participaron cuatro comparsas: Fantasía Negra, Morenada, Guerreros Africanos y La candombera. En ese orden fue el resultado final del concurso. En este caso, también, lo institucional fue el medio que permitió manifestar una actitud folklórica, pero de ningún modo fue el que la generó. Por lo cual creo que el mensaje folklórico del candombe practicado en las comparsas se debería de manifestar con independencia de los condicionamientos institucionales; como lo son los reglamentos y las predilecciones que se conceden para ganar el concurso.

Los participantes de las primeras Llamadas cuentan que aquellas tenían particularidades que las distinguían de las actuales. Una de ellas es el recorrido, según Alfredo Gillerón, *“antiguamente el desfile empezaba en Curuguatí y José María Ross; las comparsas subían por*

*Curuguatí, seguían por Cuareim hasta Durazno, de ahí hasta Minas; de allí se bajaban dos cuadras por Isla de Flores, se doblaba hacia el Sur y se entraba en Ansina. Era una cuadra de San Salvador a Isla de Flores. ¡Había que entrar ahí! Cuando entraba la gente de Ansina no pasaba nada, pero cuando entraban las demás comparsas teníamos que meter manos en las lonjas; porque si no metías te abucheaban y te gritaban de todo. Se abucheaba pero había respeto, cosa que no hay ahora que te tiran cualquier cosa. Era algo fabuloso entrar en Ansina. Después agarraban Isla de Flores hasta Cuareim, donde terminaba el desfile. Las Llamadas eran larguísimas en comparación a lo que es ahora, porque era de ida y vuelta. Ahora el desfile es la mitad porque sólo es de ida".* Otros indican que Las Llamadas se realizaban en distinto horario y los tamborileros salían temprano a recorrer las calles del barrio.

Alfredo Gillerón recuerda que otros rasgos distintivos eran los materiales con que eran hechos los tambores y su formato antiguo, estos componentes de los instrumentos hacían que Las Llamadas fueran especiales, *"porque los tambores estaban todos enlonjados y se templaba a fuego y se salía a tocar"*. Por eso el sonido que emitían los tambores contruidos de esta manera era superior al que se produce hoy. Además, *"si el tambor «bajaba» su sonido durante el trayecto había que seguir tocando de cualquier manera, porque no se permitía parar a «templar»"*. Otro aspecto emblemático de las antiguas llamadas consistía en que los tamborileros *"tenían que tocar esas veintidós cuadras y si no aguantabas te arrastraban, la única que te quedaba era descolgarte el tambor y salirte de la llamada. Pero sin tocar no podías quedarte en la comparsa"*, así lo alude Cándido Olivera.

También, se destaca que antes había una mayor rivalidad entre los tamborileros de las agrupaciones de diferentes distritos, principalmente entre las representativas de los barrios Sur, Palermo y Cordón. En este sentido, aclaran que antes no había una competencia exclusivamente para ganar los premios en dinero como ocurre actualmente; refiriendo a que *"antes no había competencia sino que había rivalidad entre las comparsas. Entre los tamborileros de diferentes comparsas se trataban como caballeros, ahora no existe esa relación. Porque ser rival es una cosa y ser hermano es otra, porque se puede ser hermano y rival a la vez, esto significa que terminó el partido y nos damos un beso y queda todo como está. Ahora no es así, porque se termina el carnaval y se siguen peleando por los fallos del jurado, para ganar la plata de los premios y se insultan y se dicen cualquier cosa unos de otros"*, explica Fernando Núñez.

Lo que perdura de Las Llamadas decanas en las de hoy es que ambas conmemoraciones se basan en la misma estructura musical y con idéntica práctica de hacer música en la calle y de forma colectiva. Más adelante analizaré otros cambios que ocurrieron en esta fiesta; como ser: las derivaciones de que Las Llamadas sean uno de los componentes principales para el desarrollo del turismo en Montevideo, por un lado; y por otro lado, los corolarios de su mayor comercialización.

### - (III.2.2) El papel del municipio en la organización de Las Llamadas:

Las actividades básicas que lleva a cabo la I.M.M. para organizar el Desfile de Llamadas son:

- La elaboración del cronograma carnavalesco y la organización del desfile.
- La administración del evento ya que la comparsa que participa tiene que inscribirse, registrar su título<sup>i</sup> y a los componentes. Para el Concurso Oficial, también, tiene que consignar las letras de las canciones. La intendencia una vez que los conjuntos se inscribieron les expide los permisos para su participación.
- La realización del reglamento junto a una delegación de propietarios de las comparsas, para la regulación de la participación de las comparsas y de su marcha durante el desfile.
- La selección y la designación de los miembros del jurado, quienes van a dictaminar sobre la actuación de los conjuntos y determinarán los resultados del certamen.
- La provisión del equipamiento técnico para que el jurado desempeñe su labor.
- La contratación de los agentes policiales para mantener el orden y la seguridad en el evento.
- La promoción del espectáculo a nivel local e internacional.
- La comercialización de los derechos de transmisión del evento.

La funcionaria de la División de Turismo y Recreación y secretaria del jurado del Concurso Oficial, la economista Silvia Altmark explica que los roles primordiales del municipio para Las Llamadas son: *“actuar como ente controlador por intermedio de la División de Turismo, realizar las reglamentaciones para todas las instancias de carnaval y hacerlas cumplir. Además, para Las Llamadas y el Concurso Oficial todas las agrupaciones tienen que inscribirse y cumplir una serie de requisitos para salir en carnaval; que son administrados y controlados desde la I.M.M.; tiene que dar las garantías para que el concurso sea transparente, a través de la selección de los jurados y proporcionar los sistemas informáticos. Por otra parte, el municipio debe promover estas actividades a nivel local e internacional.”*

Del mismo modo, hay que considerar los premios en metálico que concede la I.M.M. para estos concursos, a fin de laurear a la mejor agrupación, así como a las menciones especiales (en “vedettes”, “gramilleros”, “escoberos”, “mamas viejas”, portas “banderas”, “estandartes”, “trofeos”; al mejor cuerpo de baile y a la mejor “cuerda de tambores”); también, otorga una prima por presentismo a todos los conjuntos que participan de Las Llamadas.

La I.M.M. junto a los directores de comparsas asociados en la D.A.E.C.P.U. designan al jurado, ésta comisión tiene como función principal la de emitir fallos sobre las actuaciones de las agrupaciones tanto en los desfiles como en el Concurso Oficial. El jurado del Desfile de Llamadas del 2003 tuvo en cuenta para emitir su fallo los niveles de puntaje siguientes:

- A la «cuerda de tambores» de: 0 a 25 puntos.
- Al «cuerpo de baile» de: 0 a 15 puntos.
- Al «colorido y originalidad» de: 0 a 15 puntos.
- A la «alegría de los conjuntos» de: 0 a 15 puntos.
- A la «vestimenta y la presentación general del conjunto» de: 0 a 15 puntos.

<sup>i</sup> En el año 1971 a instancias de un funcionario de la intendencia el Sr. Dagoberto Carreras se crea el registro de componentes y títulos. Esta iniciativa se llevó a la práctica y fue muy bueno para los comparseros, porque al tener la constancia de sus actuaciones en carnaval, los componentes pueden reunir años para su jubilación y acceden al servicio médico que presta la DAECPU.

Deberá tener en cuenta, también, la permanente movilidad y animación de los conjuntos y de sus componentes a lo largo del trayecto de todo el desfile; sin desdibujar el orden tradicional de los personajes. Sobre cada uno de estos elementos de juicio, el jurado emitirá su fallo por simple mayoría de los votos, no admitiéndose que se abstengan de emitir su voto.<sup>92</sup>

Los comparseros más experimentados entienden que la verdadera competencia debería ser en “el toque de los tambores”, como ocurría antiguamente, ya que existía una rivalidad entre los distintos barrios que participaban. Así consideran que *“cada grupo trata de tocar lo mejor posible para ser la cuerda de tambores ganadora del concurso. Eso es lo que tiene de fuerte y de lindo, además, que la gente participa abiertamente de este espectáculo, porque esta muy cerca de los que desfilan”*, explica un vecino del barrio Sur. Otros ratifican que Las Llamadas se han mantenido con sus características tradicionales, aunque existe quien entiende que la competencia ha alterado sus fundamentos culturales, porque los organizadores han dispuesto – a través de la asignación de puntajes- que los jurados galardonen a las agrupaciones más vistosas y mejor vestidas. Proponiendo que los grupos presenten un vestuario más esplendoroso y una puesta en escena más organizada, para que el espectáculo adquiriera un mayor atractivo turístico y comercial.

Para las Llamadas del 2004, las autoridades municipales proyectan mejorar esta situación, Lilián Kechichián, que es la jefa de la División de Turismo y Recreación de la I.M.M. explica que: *“este año, sin desmerecer el rubro de vestimenta y puesta en escena, hicimos un dispositivo en el que va a tener el 53% del puntaje total la cuerda de tambores y el baile; y el 47% va a corresponder a los otros rubros. Creo que nos pusimos a tono con el momento candombero que está viviendo la ciudad; además, no queríamos que la parte de brillo y fastuosidad declinara. Nuestro interés es que no se caiga ninguna de las dos partes ni la presencia de los conjuntos ni la identidad cultural del candombe. Al fin y al cabo lo que el municipio quiere es que el carnaval exhiba la identidad cultural de los uruguayos, pero de forma equilibrada: representando las tradiciones e incorporando innovaciones a la fiesta popular.”*

También, se marca que la mayor dificultad para desarrollar las estrategias culturales para Las Llamadas es la faz organizativa. Lilián Kechichián indica que esto ocurre *“porque se tiene que hacer una fiesta linda, alegre, divertida, transparente y con participación de la gente. A la vez, tiene que haber orden y compostura para que todos la puedan disfrutar y los canales de televisión la transmitan. Esto exige un esfuerzo muy grande por parte de la I.M.M. y en los últimos años con el crecimiento de la cantidad de comparsas, este esfuerzo organizativo es la dificultad mayor que tenemos. Para compatibilizar que Las Llamadas no sean excesivamente vigiladas porque es una fiesta y los ciudadanos participen, pero debe ser organizada. Esta combinación con el público no es fácil. Con todo aquellas Llamadas que terminaban con todo el mundo peleándose y arrojándose las sillas por la cabeza se han terminado. Ahora hemos tenido una buena respuesta del público y una participación sensata de los espectadores, cuando menos hasta las horas que estamos los funcionarios municipales controlando.”*

### - (III.2.3) Alegorías actuales referidas a Las Llamadas:

Para abordar esta sección voy a tener en cuenta dos ideas, la primera es que “el arte no es sólo lo que culmina en grandes obras, sino un espacio donde la sociedad realiza su producción visual. Es en este sentido amplio que el trabajo artístico, su circulación y su consumo configuran un lugar apropiado para comprender las clasificaciones con que se organiza lo social”.<sup>93</sup> Las Llamadas son una obra de arte *per se* y como toda fiesta popular son una forma de buscar placer colectivamente; en ellas se produce una evasión de la cotidianidad, de la monotonía de la vida y es una búsqueda de placer en comunidad.

Luego de realizadas estas precisiones, quiero decir esquemáticamente que el Desfile de Llamadas es definido por los uruguayos desde cuatro perspectivas básicas:

- (III.2.3.1) Es una fiesta típica montevideana.
- (III.2.3.2) Es un festejo de características populares que se realiza en carnaval.
- (III.2.3.3) Los militantes de la comunidad negra entienden que Las Llamadas son una fiesta de su raza.
- (III.2.3.4) Se define a Las Llamadas haciendo referencia al cronograma carnavalesco y a sus distintos propósitos.

- (III.2.3.1) Un sector de la opinión pública carnavalera indica que «**un desfile de Llamadas es una fiesta tradicional montevideana**». Ante todo este sector de los uruguayos concibe que es una celebración con carácter folclórico porque se ha realizado desde antes de la formación del Uruguay como nación. También, se la considera como patrimonio cultural intangible en tanto que “*es una fiesta arraigada entre los uruguayos*” y “*es una costumbre de festejar carnaval de los habitantes de este país*”. Los lugareños exponen que éste es un desfile legendario, por ejemplo, algunos vecinos ponderan que “*desde que me conozco siempre hubo comparsas y Llamadas*”. Además, “*es tradicional porque se hace todos los años de igual forma en la época de carnaval*”. De la misma manera, se la concibe como una fiesta folklórica que “*que expresa la cultura afrouruguaya a través del candombe, el sentimiento de los barrios y la visión del carnaval desde el Uruguay*”.

Se estima, también, que «**el Desfile de Llamadas es una fiesta única**» porque tiene particularidades que la distinguen de otros carnavales que se hacen en América y en el resto del mundo. Uno de los rasgos que identifican a esta celebración es que es un desfile en el que las comparsas representan los personajes típicos del candombe. Su realización se centra en determinado lugar de la ciudad de Montevideo, la calle Isla de Flores reconocida por los uruguayos como el centro del candombe; ya que “*está asociada a los negros, a los conventillos de Sur y Palermo, y al baile con tambor que siempre se realizó en ellos*”, dice un vecino del Cordón. Estos conjuntos tocan exclusivamente el ritmo del candombe, que es una música con la cual los uruguayos se identifican. Esto los lleva a concebir que “*una Llamada es uno de los componentes principales de la cultura de los uruguayos, porque a los extranjeros no les llega como a nosotros este tipo de música*”.

- (III.2.3.2) Otro sector de la opinión pública uruguaya expresa que «**el desfile de Llamadas es un festejo de características populares**». Para concebir esto se basan en que esta fiesta convoca a una gran cantidad de espectadores, por lo que aseguran que “*es la mayor fiesta popular del país, porque no hay otra que convoque a 200.000 personas en un mismo lugar*”. Es más, para indicar su alcance se lo compara al partido de fútbol más importante que se desarrolla en el país, “*hay dos cosas que movilizan a la gran mayoría de los*

uruguayos: una es el fútbol, donde lo más importantes es el partido clásico entre Peñarol y Nacional; y la otra es el carnaval, donde lo más popular son las murgas y Las Llamadas. Una vez un «clásico» se adelantó una hora para que la gente pudiera venir a Las Llamadas, porque sabían que si lo hacían a la misma hora la gente no iba al partido de fútbol”, recuerda una vecina del barrio Sur.

Se percibe, igualmente, a esta celebración como una fiesta popular “porque la gente participa y festeja, porque la siente como propia. Si no hay Llamadas mucha gente se desilusiona, porque la espera ansiosamente durante todo el año”, replica una residente del barrio Cordón. Igualmente se concibe a esta conmemoración como un festejo representativo de los uruguayos porque intervienen personas de diversas características socioeconómicas y culturales. Al punto tal que algunos definen a una Llamada como “**la fiesta de todos**”, porque en ella “*tenés un pobre al lado de un rico, un negro al lado de un blanco, los viejos y los niños, las mujeres y los hombres, un anarquista al lado de un gobernante...*”, de este modo tan elocuente la define un residente del barrio Palermo.

- **(III.2.3.3)** Los activistas de la comunidad negra uruguaya creen que «**la Llamada es la fiesta de la raza negra**». Esta concepción parte de la idea que “*una llamada es una celebración originariamente negra, entonces, en ella van a ver un gran espectáculo negro*”, explica Isabel Ramírez. Otros militantes se figuran que en esta procesión se realiza una reminiscencia de las prácticas desarrolladas por los esclavos africanos en estas tierras. El director del Instituto Superior de Formación de la Organización Mundo Afro, Juan Pedro Machado asegura que “*los esclavos trajeron estas costumbres de África, por lo tanto, tienen un trasfondo religioso*”; y cuando vivían en la época de la colonia lo que hacían los negros “*para escapar del sistema esclavista que los oprimía era: tocar los tambores, cantar sus lamentos y danzar*”. Estas consideraciones dejan traslucir que Las Llamadas fueron una forma de practicar las usanzas negras frente al poder hegemónico de la cultura dominante de origen europeo; por otra parte, se sugiere que Las Llamadas son expresión de las tradiciones negras ancestrales y sirven como lazo con sus orígenes. También, hay una nueva resemantización que las ubican en el campo de lo sagrado, vinculándolas a las prácticas de cultos religiosos como la umbanda, la kimbanda, el batuque, el candomblé y sus derivados.

Conciben, asimismo, que la Llamada es una ceremonia de la raza negra porque se realizan distintos toques de tambores, los que fueron concebidos por los negros en el Uruguay. Los activistas negros, también, consideran que el candombe además de ser la expresión musical de un grupo social minoritario y marginal, es un instrumento eficaz para la afirmación étnica de los negros en la sociedad uruguaya. Por supuesto, interpretan que el desarrollo de las expresiones artísticas vinculadas al candombe y las comparsas son los medios de comunicación más eficaces de sus anhelos socioeconómicos y culturales; porque son las expresiones culturales que impactan en una mayor cantidad de personas y con una contundencia significativa.

Los militantes negros que mantienen una posición más moderada a las detalladas, estiman que Las Llamadas son una expresión de la cultura negra de la que participan diversos sectores de la sociedad uruguaya. Si bien se la concibe como una práctica cultural que nació con los negros, actualmente en ella participan muchos uruguayos; por esta razón estiman que es “*una cuestión cultural dentro de nuestro país*”; “*es una fiesta llamativa y clásica con raíces negras*”, así la definen Sergio Ortuño y Fernando Núñez respectivamente. En el mismo sentido, Pedro Ferreira explica que “*estos candombes fueron quedando como una costumbre que se arraigó entre los uruguayos y hoy es una práctica que la realizan los negros pero la gozamos la mayoría de los habitantes, porque la toman de muy buen agrado.*” En suma, este sector de activistas negros entiende que Las Llamadas son un evento originario de los negros que se mezcla con la cultura de muchos protagonistas de procedencia europea, estableciéndose formas híbridas de existencia en las comparsas de hoy.

En referencia a este desfile, Mundo Afro promueve las siguientes posturas:

- No están de acuerdo con la integración del candombe al carnaval porque a través del carnaval se desarrolla una pérdida en los fundamentos de las tradiciones, porque la apuesta económica que realizan las comparsas para presentar sus espectáculos privilegian la cantidad antes que la calidad, tanto en la integración de las comparsas y cuerdas de tambores, como en el nivel y los fundamentos de los espectáculos. Además, sienten la necesidad de separarse de la imagen folklórica tipo “tarjeta postal” que según ellos se promueve a través del carnaval del candombe. Por ello, por un lado, denuncian el negocio que representan Las Llamadas y las actuaciones que se realizan en los tablados y el Concurso Oficial; ya que indican que el carnaval no concede beneficios económicos directos a la colectividad negra. Por otro lado, privilegian como actividad artística otras expresiones en que éste se desarrolla, como la poesía, la danza, los grupos folklóricos y los encuentros internacionales sobre candombe.
- Perciben como peligrosa la difusión del toque de los tambores fuera de los límites tradicionales de los barrios Sur y Palermo. Puesto que implica una participación de un número cada vez mayor de personas blancas; según ellos esto es un riesgo para la pérdida de la tradición por el empobrecimiento de los pasos de danza y de la técnica del toque. Esta es la noción que Mundo Afro desarrolla sobre el emblanquecimiento de las prácticas culturales afrouruguayas.
- Observan la necesidad de imponerse como los defensores legítimos del saber concerniente al candombe, en su práctica y la significación de sus fundamentos. Para ello pretenden desarrollar la noción de “acatamiento”. Este es un principio esencial en los discursos de los miembros de Mundo Afro sobre el candombe, pues hacen referencia a la necesidad de comprender la ancestralidad y la religiosidad que subyace al toque y los orígenes remotos.

En suma, los dirigentes de Mundo Afro consideran que el carnaval reproduce una suerte de continuidad del discurso dominante sobre el candombe y sus protagonistas, contribuyendo a forjar y reforzar los estereotipos sobre los afrouruguayos. Este discurso encuentra un eco favorable en algunos medios intelectuales negros. Hay que tener en cuenta que hoy el candombe es objeto de apropiaciones y reinterpretaciones de “los uruguayos blancos”, lo cual les “mete miedo” a los miembros de esta institución; por la posibilidad de pérdida de tradición, emblanquecimiento del candombe y de carnavalización de lo que ellos consideran sus auténticas expresiones culturales.

- **(III.2.3.4) Un amplio sector de los uruguayos vincula a Las Llamadas al cronograma carnavalesco que desarrolla el municipio.** Este desfile forma parte del carnaval montevideano por ello se lo puede delimitar como “*un fenómeno sociocultural, comercial y político*” organizado por la I.M.M. y la D.A.E.C.P.U.<sup>1</sup> Estos aspectos hacen que algunos lugareños lo definan como “*un desfile oficial más del carnaval*”.

En Las Llamadas participan exclusivamente comparsas de negros y lubolos, lo que significa que no intervienen las restantes categorías, como ocurre en el desfile Inaugural de Carnaval en que participan las murgas, los parodistas, los humoristas, las revistas, las agrupaciones de negros y lubolos y las escuelas de samba. Por eso se designa que “*Las Llamadas son el día de las comparsas: sólo salimos los candomberos. En Las Llamadas somos nosotros*”, acota Florencia Gularte.

<sup>1</sup> El artículo N°1 del Reglamento General del carnaval de la temporada 2003 establece que: “La I.M.M. organizará las festividades públicas de carnaval, en acuerdo con Directores Asociados de Espectáculos carnavalescos Populares del Uruguay, en adelante D.A.E.C.P.U. Las mismas se realizarán a partir del 1° de febrero y su duración será de 40 días a partir de esa fecha.” Y el artículo N°6 establece que “La administración del Concurso Oficial, será responsabilidad de D.A.E.C.P.U., la que deberá cumplir con todos los compromisos que a esos efectos se acuerden, por Convenio que se signará por separado, con la División Turismo y Recreación.”

Me causó sorpresa el hecho que Las Llamadas integren el cronograma carnavalesco, aunque muchos activistas de instituciones negras consideran que *“el carnaval no está vinculado a la cultura de los esclavos africanos”*, advierte Isabel Ramírez. De este modo descubrí una dualidad de pensamientos ya que, por un lado, se supone que se celebra esta fiesta negra porque se corresponde con una realidad histórica en la cual *“el negro siempre participó como negro y «al estar como negro pero no ser negro» pasa porque estás inmerso en intereses de tipo económico”*, argumenta Néstor Silva. Esta afirmación trasluce que estas prácticas fueron ubicadas dentro del carnaval por intereses que no son los exclusivamente culturales, como quisiera Mundo Afro. Sergio Ortuño da otra vuelta de tuerca al tema, al considerar que *“Las Llamadas son una fiesta de los negros porque tiene sus raíces en las prácticas que desde tiempo inmemorial ellos las realizan en este país. Aunque hay que reconocer que el desfile de carnaval ya es algo tradicional en el Uruguay, porque se hace todos los años en el carnaval.”* Ahora bien, algunos consideran que el espacio público del carnaval permitió que las antiguas Llamadas y el candombe evolucionaran y se los conociera actualmente. Sin embargo, algunos militantes de la comunidad negra sostienen que la cultura de los esclavos africanos representada por el candombe no estaba relacionada a ningún evento carnavalesco. Es más, los activistas más intransigentes sostienen que la Llamada es una celebración que *“no tiene nada que ver con el carnaval; por el contrario es un medio de comunicación con los ancestros africanos; es la telegrafía sin hilos a través de los toques de los tambores”*, explica Britos. Concluyen que la comparsa como representación del candombe tradicional no debería participar en este evento.

Estas significaciones distan mucho de lo que piensa la gran mayoría de los uruguayos, quienes definen a la Llamada como un desfile de comparsas “candomberas” en carnaval. Hay ciertos vecinos de los barrios capitalinos, en los que existen comparsas, que valoran que Las Llamadas son *“lo más hermoso que tiene el carnaval uruguayo”*, por la convocatoria multitudinaria y la diversidad de participantes que provienen de distintos sectores socioeconómicos y generaciones. Es más, los vecinos ratifican los pensamientos de los comparseros en cuanto a que si se le quita el componente candombero al carnaval se deteriora el atractivo turístico y comercial de estos festejos. Igualmente, conciben que La Llamada es lo más hermoso de los festejos carnavalescos porque *“esta fiesta permite la libertad de expresión y él poder participar activamente”, “disfrutar, divertirse y hacer amigos”*. Otros las conciben como *“algo que la gente hace para pasar el tiempo y olvidarse de los problemas cotidianos que tienen”*, porque el entorno *“es una cosa muy animosa que levanta el espíritu y aunque más no sea momentáneamente uno se alegra”*, destaca otro residente de Palermo. Asimismo, indican que una llamada es una celebración placentera que se origina sobre la base de la música que realizan los tamborileros, ya que *“con el toque de los tambores se hace un trabajo de animación a la gente, por eso no hay que perder la costumbre de salir y tocar los tambores para dejar un buen recuerdo hasta el año entrante. Es un llamado de atención a la gente a que se acerque y venga a ver cómo suena esta música que es la más linda y autóctona del Uruguay”*.

Muchos equiparan el espectáculo de Las Llamadas a los mejores carnavales del mundo; los más entusiastas creen que *“es como el carnaval carioca que permite la conexión con la cultura de los descendientes de los africanos, lógicamente que en nuestras Llamadas no se práctica el samba y no tiene el lujo, la grandiosidad y los carros alegóricos del carnaval de Rio, pero tiene el candombe y su gente...”*, destaca un vecino de barrio Sur.

- Para las autoridades municipales este desfile tiene una doble finalidad, por un lado, explican que *“históricamente ha sido un festejo muy querido por la gente y muy vinculado a la identidad cultural de los montevideanos. Pero era solamente una celebración que la cultivaba una parte de los uruguayos, o sea, estábamos involucrados sólo aquellos que estábamos directamente implicados con el candombe. En la actualidad, Las Llamadas son consideradas como una festividad que conforma nuestra identidad cultural y muestra una forma de vivir la fiesta muy al estilo de vida uruguayo”*, indica la directora de la I.M.M., Lilián Kechichán.

Las Llamadas son televisadas vía satélite y emitidas vía INTERNET para otros países del mundo. *“De esta manera no sólo se exporta un espectáculo sino que se exhibe la forma de vivir el carnaval y la identidad cultural de un pueblo”*, explica la funcionaria municipal Silvia Altmark. Otro propósito que tiene el municipio con Las Llamadas es el desarrollo turístico, para el incremento del ingreso de divisas al país. Las autoridades municipales evalúan que *“ellas se han incorporado al concepto turístico de que es otro producto que genera divisas para el país. Las cifras dicen que una buena temporada, como la del 2000-2001, ingresaron 700 millones de dólares como divisas por los gastos de los turistas. Esa cantidad es similar al dinero que ingresa por las exportaciones de carne y lana. Aparte el turismo es la actividad que genera más puestos de trabajo y recursos más rápidamente. Las Llamadas forman parte del Uruguay productivo, también. En los últimos diez años, las hemos transformado en un producto turístico de primer nivel; para ello le hemos incorporado cosas para que lo hicieran un producto vendible en los paquetes turísticos presentados en países de Sudamérica y Europa”*, explica Lilián Kechichian.

La publicidad turística es el dominio por excelencia que transmite imágenes envidiadas del país, con la finalidad de vender una apariencia soñada del país, en nuestro caso, se pone de relieve: *“el Uruguay natural”* que exhibe playas con aguas cristalinas y praderas verdes; *“la paz interna que reina a nivel social”*; también, el candombe se ha transformado en un símbolo de la cultura uruguaya, como una tarjeta postal coloreada y exótica del carnaval montevideano. Sin embargo, las estrategias turísticas para el carnaval, en particular, sobre el candombe no poseen un consenso político, por una parte, la I.M.M. ha desarrollado políticas culturales para el carnaval que se basan en dos propósitos: *“una es la vertiente turística y la otra es la cultural, o en realidad podríamos hablar de una sola y hablar de un turismo histórico-cultural. El hecho es que el carnaval en el Uruguay y en Montevideo en particular para la I.M.M. se ha constituido en una de las actividades centrales de la vida cultural de la ciudad. Por eso el Departamento de Cultura y la División de Turismo y Recreación han enfatizado su interés por esta fiesta de carnaval.”* Por su parte, el gobierno nacional –con el Partido Colorado a la cabeza– no está totalmente de acuerdo con la perspectiva desarrollada por este municipio, que es administrado por el Frente Amplio. Un ejemplo por antonomasia de ello fue el hecho que ocurrió la noche del 31 de diciembre de 1999 cuando en un programa televisivo de *“Mundo Visión”*, en el que cada país exhibía, a todo el mundo, sus atributos exclusivos a través de imágenes. En el video uruguayo se intercalaron imágenes de Las Llamadas en las que distintos grupos de negros tocaban y bailaban al son de los tambores. Las repercusiones no se hicieron esperar a nivel de las autoridades nacionales, ya que en los primeros días del 2000, el director del S.O.D.R.E. (Sistema de Radio y Difusión del Estado) el Sr. Hugo Ferrari se presenta enfurecido ante los medios masivos de comunicación por las imágenes que se habían presentado: *“ellos (por los extranjeros) van a creer que los uruguayos somos todos negros”*. La actitud de Ferrari no era aislada ya que en 1986 tenía precedentes; cuando se realizó la Feria Mundial de Sevilla, en la que se presentaban espectáculos folklóricos uruguayos, entre ellos un grupo de candombe que estaba conformado mayoritariamente por blancos, no se hizo esperar la protesta de Mundo Afro hacia el gobierno nacional y la Ministra de Educación y Cultura la Dra. Adela Reta (1986-1990) les contestó que *“los uruguayos no podíamos salir representados por un conjunto integrado sólo por negros, porque la imagen que iba a quedar en el mundo es que en Uruguay somos todos negros”*.

Esta celebración, también, es un campo para la pugna política y para desarrollar el proselitismo. Un ejemplo paradigmático ocurrió en el año 2003, cuando el arquitecto Mariano Arana intendente de Montevideo en una entrevista para el Canal 12, que transmitía en vivo y en directo Las Llamadas, dijo: *“Este desfile está desafiando la crisis porque se ha batido él «record» en la participación de conjuntos, me dijeron que son unos cuarenta y dos. Por eso estoy contento, orgulloso y entusiasmado porque a los uruguayos no nos doblega nada, ni nadie a la hora de festejar. Esto es la prueba de nuestra creatividad, de no dejarnos abatir por*

*el malestar que genera la crisis económica. Para ello lo que estamos haciendo es volver a las raíces; hay que volver a lo que tiene el Uruguay como más auténtico y propio: una cuota parte de eso lo es la cultura afrouruguaya. Es importante que se apoye a la cultura nacional, por eso espero que el gobierno nacional y las empresas privadas apoyen lo que es la auténtica cultura uruguaya. ¡Y cuidado: la cultura da trabajo y es capital!*"

En este discurso el Intendente de Montevideo –perteneciente al partido político Frente Amplio- interpela a sus rivales que gobiernan el país, primero a través de eufemismos como "**a los uruguayos no nos doblega nada ni nadie**". Dígase no nos doblega la crisis económica generada por los gobernantes de turno del Partido Colorado y del Nacional. Luego, le demanda apoyo a este gobierno nacional y a las empresas privadas "*por eso espero que... (ellos) apoyen lo que es la auténtica cultura uruguaya*". Puesto que a causa de la crisis socioeconómica que vive el país los organismos estatales y las empresas privadas le han quitado apoyo al carnaval, no invirtiendo dinero en el patrocinio de las comparsas y en la organización del desfile. En similar sentido, la directora de la División de Turismo y Recreación de la I.M.M. pregunta: "*¿por qué el Ministerio de Educación y Cultura y el Ministerio de Turismo no participan de estos festejos de carnaval? Estos organismos del gobierno nacional no participan aunque Las Llamadas sean un producto cultural y turístico de primer nivel. Pero, cuando el Partido Colorado estaba en el gobierno municipal estos ministerios participaban y apoyaban económicamente al carnaval montevideano. Actualmente sólo la I.M.M. respalda económicamente a Las Llamadas.*" Por eso decía antes que la actividad carnavalesca, también, es un campo para la contienda política, puesto que hay diferentes propuestas sobre la proyección de las políticas culturales para el carnaval y hay diversos intereses políticos.

### **- (III.3) La comparsa de negros y lubolos de hoy:**

#### **- (III.3.1) Conceptualización**

El Desfile de Llamadas, como se ha dicho, es una fiesta carnavalesca a la que se la puede comprender desde varios puntos de vistas; algo similar ocurre cuando los uruguayos conceptualizan a la comparsa, configurando un entramado complejo de significaciones. En esta sección detallaré las distintas formas de concebir a una agrupación de negros y lubolos que participa en este evento. Para ello parto de algunas constataciones básicas. La primera es que la comparsa es una agrupación carnavalesca que continúa en el tiempo el aspecto festivo de los conjuntos que tocaban candombe en la segunda mitad del siglo XIX, ellos habían sido originados por grupos fenotípicamente catalogados como negros. Hoy esta organización tiene características distintas a lo que fueron dos siglos atrás, ya que el candombe no se congeló como patrimonio exclusivo de los negros y de los barrios con tradición candombera. Actualmente la comparsa es un espacio utilizado y disfrutado por la gran mayoría de los uruguayos. Está integrada por diversos tipos de personas; en ella participan individuos de distintas edades y generaciones; por supuesto, intervienen componentes de ambos sexos, de distintos estratos socioeconómicos, con diferentes religiones y características étnicas. Por consiguiente, en la comparsa se expresa la diversidad sociocultural de la sociedad uruguaya.

Antes dije que "*Las Llamadas son una fiesta de todos*" por la variedad de sus participantes, también, un conjunto lubolo esta integrado por diversos tipos de personas. En efecto, en ella participan individuos de distintas edades y generaciones, desde niños, pasando por adolescentes y jóvenes, hasta adultos y algunos venerables comparseros; por supuesto, intervienen componentes de ambos sexos, de distintos sectores socioeconómicos, con diferentes religiones y características étnicas. Por consiguiente, en la comparsa se expresa la diversidad sociocultural de la sociedad uruguaya. La gran mayoría de los habitantes de este país considera a la comparsa y a la murga los referentes principales del carnaval uruguayo.

Los componentes de estas agrupaciones tienen distintas maneras de definir a «**la comparsa de negros y lubolos**», las principales son:

- Es una muestra de candombe para el espacio carnavalesco. Sergio Ortuño explica que *“habitualmente se relaciona al candombe con la comparsa de carnaval; pero, la comparsa no es el candombe en su integridad, aunque tiene relación directa. La comparsa es un número de candombe para el carnaval. Pero existen otras facetas del candombe que no se presentan en la comparsa”*.
- Es un emergente cultural afrouruguayo que mantiene algunas de sus particularidades añejas, porque en él se conjugan el ritmo, el canto y la danza de sus personajes típicos: las “molembas”, la “mama vieja”, el “gramillero” y el “escobero”.
- Es la expresión del candombe que más se popularizó, una de sus causas es su incorporación al carnaval. Un indicador elocuente de ello es que en el año 1956 desfilaron cuatro comparsas, compuesta cada una por aproximadamente cincuenta componentes, lo que totalizan doscientas personas desfilando. En el 2003, salieron cuarenta y dos conjuntos cada conjunto estaba integrado por un promedio de ciento veinte a ciento cincuenta componentes, totalizando unos 6.000 comparseros. Efectivamente, desde que se realizó el primer desfile de Llamadas se ha incrementado en treinta veces el número de comparseros que protagonizan el evento.
- Algunos sostienen que el carnaval es el terreno artístico donde existe mayor creatividad para el desarrollo de la comparsa, ya que aquí hay excelentes profesionales en vestuario, escenografía, coreografía, maquillaje y puesta en escena. A todos ellos éste espacio les permite probar y experimentar, porque para ellos el carnaval es como un laboratorio. Además, recibe a formidables intérpretes que tocan los tambores, cantan, bailan y actúan.
- Sin embargo, otros consideran que el candombe no tiene nada que ver con el carnaval, por lo tanto la comparsa lubola no debería de participar en este evento.

Desde el punto de vista económico, la comparsa es una organización que está conformada por sus dueños, técnicos y componentes; una de las razones de su desarrollo es participar en carnaval y ganar los concursos oficiales; de esta forma acceden a premios que implican importantes sumas de dinero. También, se la considera una fuente de ingresos para algunos componentes que son “figuras del carnaval”. Algunos comparseros sugieren que la comparsa es un negocio para las empresas que las patrocinan y para sus dueños.

Se destacan, por otra parte, las relaciones que mantienen algunas comparsas con los líderes y partidos políticos, a veces los directores responsables mantienen con ellos intercambios de favores. Los dueños prestan sus conjuntos a los partidos políticos cuando están en campaña, a los efectos de amenizar sus mítines y cuando los líderes políticos acceden al poder, suelen concederles prebendas para que la comparsa participe en eventos internacionales representando al país e incluso a veces se los favorece en los certámenes de carnaval. Como botón de muestra un dueño de un conjunto cuenta que *“todos los componentes de la comparsa en sí no están vinculados a los partidos, sino quienes las dirigimos. A partir de esta relación sacamos ventajas económicas y en el carnaval.”* Aseguran que *“es necesario el apoyo político para desarrollar las actividades de la comparsa”*. En efecto Rubén Galloza puntualiza que *“tenés que estar siempre enroscado en la política, principalmente con el partido político ganador, porque cuando viene el otro, te tira todo lo que venís haciendo, te rompe todo lo que invertiste en los años anteriores”*. De este modo, el dueño que recibe este tipo de apoyo puede solventar su conjunto porque accede a los premios de carnaval, además, influye a través de los aparatos políticos para la realización de nuevos eventos y conseguir que se los nomine y financie para su participación en festivales folclóricos que se realizan en países extranjeros.

Algunas expresiones son elocuentes para ilustrar la influencia política que ejercen ciertos propietarios de conjuntos sobre los funcionarios de algunos municipios: *“José tiene poder con la Intendencia de Colonia a su vez tiene poder con la Intendencia de Maldonado. Aunque él no sea del partido gobernante, no importa, vos no mires banderas, sino que hay favores que se deben por una cosa o por otra. José se mueve con quien esté en el gobierno municipal o nacional. Porque «la nata siempre queda arriba de la leche». Por eso José puede hacer Las Llamadas en Colonia y Punta del Este y son muy buenos lugares para hacerla. ¿Qué pasa? No te olvides que estas son ciudades turísticas que se llenan de argentinos, brasileros y europeos; entonces ni en Colonia ni en Punta del Este perdés dinero, al contrario te llenás de plata. Porque generarás una actividad llamativa para los turistas y ellos participan masivamente”*, estima Gustavo Oviedo.

### - (III.3.2) Participación en los desfiles y en los escenarios:

Las comparsas desarrollan su actividad en dos tipos de espacios carnavalescos: en los escenarios y en la calle. En la vía pública desfilan, como lo hacen en Las Llamadas, el Desfile Inaugural de Carnaval y en los corsos que se organizan en los distintos barrios de Montevideo y en otras ciudades del país. Por otra parte, presentan sus espectáculos en los escenarios barriales o “tablados” y en el Concurso Oficial. Por supuesto, estas presentaciones tienen elementos en común y diferencias. Los elementos principales que comparten son que en todas estas instancias se ejecutan los tambores y se baila candombe; y difieren en la estructura de su espectáculo, inclusive, en cada una de ellas se invisten valoraciones, actuaciones y pautas estéticas distintas:

- **El espectáculo que realizan las comparsas en Las Llamadas de carnaval es de tipo callejero y desfile.** Aquí actúan los personajes típicos del candombe (las “mamas viejas”, los “gramilleros”, los “escoberos” y las “molembas”) desarrollando sus tradicionales danzas y los tamborileros producen la música con sus tambores, único tipo de instrumento que es utilizado para esta ocasión. El reglamento exige que cada conjunto puede incluir hasta ciento cincuenta componentes.<sup>94</sup> Hay que precisar que la actuación de la comparsa en Las Llamadas exige una menor inversión económica y esfuerzo organizativo que para presentar un espectáculo de candombe en el Concurso Oficial.
- **La función que tradicionalmente desarrollan las comparsas en el Concurso Oficial y en los tablados es un espectáculo de tipo “escénico o teatral”.** Está estructurado por siete a diez cuadros musicales, corales y coreográficos encadenados. Su presentación debe estar conformada por un mínimo de cuarenta y cinco y un máximo de sesenta componentes; sus actuaciones tienen una duración mínima de cuarenta y cinco minutos y una máxima de sesenta.<sup>95</sup> En cada una de las canciones se danzan cuadros de candombe, en los que se destacan los personajes típicos de la comparsa. Estos cuadros están unidos por glosas que son narradas por un componente, con su *voz de fondo*, presentando aspectos de las prácticas culturales negras en el Uruguay; ejerciendo un papel fundamental para la comprensión de la temática propuesta y la representación de las danzas. Al finalizar cada tema, la orquesta realiza “una cortina musical” que es una pequeña melodía que se utiliza para el pasaje de un cuadro musical a otro, de este modo se le da continuidad al espectáculo mientras los componentes se preparan para el siguiente acto. En definitiva, la función que la comparsa presenta en los escenarios son cuadros musicales en los que las voces del coro y los solistas tienen un papel fundamental, así como lo tienen las coreografías y la orquesta; que en esta instancia está integrada por tambores e instrumentos de orquesta, como el bajo eléctrico, la guitarra, los teclados, el saxo y la trompeta. Aquellas comparsas que presentan un espectáculo más modernizado tienen como hilo conductor de su representación una trama vinculada a algún tópico contemporáneo de la sociedad uruguaya. Aquí también cumple un rol fundamental la puesta en escena, la escenografía y la iluminación, ya que contextualizan y enfocan las actuaciones que cumplen cada uno de los personajes.

Para las actuaciones en los escenarios las comparsas se preparan durante dos a tres meses, ensayando los cuadros musicales y coreográficos que conforman su espectáculo, tema que será ampliamente analizado en el capítulo VII. Finalmente destacar que las comparsas que participan del Concurso Oficial son las que disponen de mayores recursos económicos para solventar la preparación y para pagar las remuneraciones de sus directores técnicos y componentes.

**(i) Las comparsas que participaron el año 2003 en el Desfile de Llamadas:**

Algunos datos estadísticos significativos sobre las comparsas que participaron en los últimos años en Las Llamadas:

- En el año 2003 participaron cuarenta y dos agrupaciones.
- El 85% de ellas provenían de Montevideo y el restante 15% de los otros departamentos del país: desde Canelones vinieron tres, de Durazno dos y de Maldonado una.
- Con relación al desfile de 1998 hubo veintiséis comparsas nuevas. En efecto, el 64% de las agrupaciones que desfilaron en el 2003 no tiene más de cinco años. De las que participaron en esta temporada siguen saliendo nueve conjuntos (el 21%): Yambo Kenia, Serenata Africana, Kanela y su Barakutanga, Sarabanda, Morenada, Sinfonía de Ansina, Biafra, Ruanda y Mi Morena. El 5% de ellas cambió su nombre (Kimba a Cambia y Luanda a Ruanda), el 10% dejó de salir (entre ellas Océano, Show de Blancos y Negros, Carrusel de candombe y Generación Lubola).
- De las comparsas que participaron en Las Llamadas del 2003, sólo el 20% de ellas intervino en el Concurso Oficial. Esto se debe principalmente a la falta de recursos materiales y de organización para competir en este certamen.
- En los otros departamentos del país existen más de treinta comparsas que participan del desfile de carnaval en la ciudad de Durazno.<sup>1</sup> Los conjuntos que obtienen los tres mejores puestos en este concurso clasifican para Las Llamadas a realizarse el siguiente año en Montevideo. Incluso, han venido comparsas desde Paraguay, Bolivia y Argentina –como “Caluga Cangué” del barrio “La Boca”.
- La combinación de colores más utilizada por las comparsas es el blanco, rojo y negro; se presenta en el 12% de los conjuntos, ellos son: Yambo Kenia, Serenata Africana, Ruanda, Corazón Lubolo y Mundo Afro.

Las comparsas son un canal de expresión de la cultura popular uruguaya a través del cual se exponen discursos sociales alternativos, se desarrollan mestizajes con las culturas dominantes y un diálogo con la realidad económica, sociocultural y política.

Estas agrupaciones lubolas son los únicos conjuntos carnavalescos preparados para desfilan, porque se preparan durante cuatro o más meses del año; además, tradicionalmente lo han hecho desde el siglo XIX. Las otras categorías de carnaval (parodistas, humoristas, revistas y murgas) no realizan un espectáculo completo cuando desfilan; por ejemplo, en la instancia de inauguración del carnaval ellos simplemente saludan y caminan, eventualmente la murga puede cantar el estribillo de alguna canción.

Los componentes al participar en las comparsas ocupan espacios simbólicos y se disputan la apropiación de determinados valores, prestigio, distinción, legitimidad, pertenencia; y también sexo, amor y dinero. Su decisión de salir en carnaval implica tomar contacto, moverse y vestirse de manera determinada. La repetición de esta práctica les permite adquirir códigos, signos y percepciones relacionadas a ella. Su integración a la comparsa es una segunda socialización que les provee normas a las que deberán ajustarse para ser aceptados y permanecer en el grupo; por todo esto los comparseros serán considerados «practicantes culturales» del candombe.

<sup>1</sup> Como en los departamentos de Cerro Largo (“La escuela de candombe de Cerro Largo” y “Lonjas de Melo”), Colonia (Lonjas del Sacramento, Lonjas de Colonia), Canelones (Lonjas del Paraíso), Maldonado, Durazno y San José, entre otros.

**Las comparsas que participaron en Las Llamadas del 2003 (según el orden del desfile):**

<b>Comparsa</b>	<b>Barrio</b>	<b>Ciudad</b>	<b>Colores identificatorios</b>	<b>Año de Fundación</b>	<b>Concurso Oficial</b>
1- Yambo Kenia	Buceo y Parque Batlle	Montevideo	Rojo, Blanco y Negro	1992	Si
2-Serenata Africana	Cerrito, Villa Española y la Unión	Montevideo	Rojo, blanco y negro	1970	Si
3-Tronar de Tambores ex Kanela y su Barakutanga	Cerrito de la Victoria-Marconi Villa Española y Maroñas	Montevideo	Blanco, Rojo y blanco.	1980	Si
4-Cuareim-1080	Cuareim	Montevideo	Anaranjado, blanco y verde	2001	Si
5- Senegal	Barrio Belgrano	Montevideo	Rojo, Amarillo y verde	1981	Si
6- Candombe Zambo	Las Piedras	Canelones	Anaranjado y Negro	2000	No
7-La Gozadera	Malvín	Montevideo	Amarillo, verde y violeta	2000	No
8-Sarabanda	Cordón Norte y la Comercial	Montevideo	Azul, blanco y negro	1988	No
9-Morenada	Cuareim	Montevideo	Rojo, blanco y verde	1953	Si
10-La Carolina	San Carlos	Maldonado	Rojo, Amarillo y Verde	2001	No
11-Afrocan		Durazno	Rojo, Negro y Amarillo	1988	No
12-Elumbé	Buceo	Montevideo	Anaranjado, negro y amarillo	2002	No
13-La Dominguera	Barrio Sur	Montevideo	Amarillo, azul y rojo	1999	No
14- Candombería	Aires Puros	Montevideo	Azul, Amarillo y verde	2000	No
15-Mi Morena	Cordón y Tres Cruces	Montevideo	Amarillo, verde y rojo	1998	Si
16-Los Chin-chín	Punta Carretas	Montevideo	Rojo, anaranjado y negro	2000	No
17-Las Alas de Atenas	Palermo Sur	Montevideo	Celeste, blanco y negro	2002	No
18-Furia en Llamas	La Teja	Montevideo	Rojo y amarillo	2000	No
19-Afro Cerro	Casabo	Montevideo	Azul, blanco y rojo	1998	No
20- Candombe Aduana	Aduana	Montevideo	Verde, amarillo, rojo, blanco	2000	No
21-Africanísima Negranza	Cerro	Montevideo	Celeste, blanco, rojo y verde	2000	No
22-Biafra	Buceo y Parque Batlle	Montevideo	Violeta, negro y blanco	1997	No
23-Pasión Candombera	La Teja, Nuevo París, Cadorna	Montevideo	Azul, amarillo y verde	2000	No
24-Ruanda	El Buceo	Montevideo	Rojo, blanco y Negro	1998	Si
25-Fiestabor	Paso Carrasco	Canelones	Azul, amarillo y anaranjado	2001	No
26-Zona Sur-Kambé	Palermo Norte	Montevideo	Fucsia, violeta y verde	2003	No
27-Cueros de Casavalle	Unidad Casavalle	Montevideo	Blanco y negro	2001	No
28-Candonga Africana	La Paz y Las Piedras	Canelones	Rojo, amarillo y azul	1998	No
29-Corazón Lubolo		Durazno	Rojo, blanco y negro	2001	No
30-Cambia	La teja	Montevideo	Rojo, negro y amarillo	2003	No
31-La Zabala		Montevideo		2003	No
32-Madagascar		Montevideo	Blanco, rojo y verde	2002	No
33-Llamarada Colonial	Colón	Montevideo		1985	No
34-Camerún		Montevideo	Amarillo, rojo y verde	2002	No
35-Lulonga		Montevideo		2003	No
36-La Zumbadora del Cerrito	Cerrito de la victoria	Montevideo		2003	No
37-La Roma		Montevideo		2002	No
38-Kalumba Cerrense	Cerro	Montevideo		2002	No
39-Sinfonía de Ansina	Palermo y Cordón Sur-	Montevideo	Rojo, blanco y azul	1992	No
40-La Fuerza	Unión, Villa española	Montevideo		2003	No
41-Somalia		Montevideo	Azul y blanco	2003	No
42-Tamborilearte	Centro	Montevideo	Anaranjado y negro	2002	No

## (ii) El Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas:

La competencia más importante de carnaval es el Concurso Oficial que se lleva a cabo en el Teatro de Verano, ubicado en la Rambla Wilson en las canteras del Parque Rodó. Este escenario tiene forma de caparazón entreabierto y está al aire libre, por eso se dice que “*es una concha acústica*”. En este certamen se compete en las cinco categorías de carnaval: murgas, parodistas, humoristas, revistas y comparsas. Su actividad comienza en la semana siguiente a la realización del Desfile de Llamadas. En el año 2003, fue disputada la 46ª competencia de este tipo, que desde mediados de la década del '80 se hace en este lugar.

El Concurso Oficial es una larga celebración que se prolonga a lo largo de cuarenta noches, llegando hasta mediados del mes de marzo. Cada noche, las actuaciones de las agrupaciones de las diversas categorías se disponen proporcionadamente: una murga, un grupo de parodistas, un conjunto humorista, una revista y una comparsa. Al existir una cantidad mayor de murgas, hay noches que coinciden su presentación dos murgas; pero es muy difícil que concurren una misma noche dos agrupaciones de las otras categorías. En las primeras jornadas se presentan los conjuntos que pasaron “la prueba de selección”, en los días siguientes actúan en orden creciente al lugar que alcanzaron en el concurso del año pasado; así los conjuntos que consiguieron el primer premio en las diferentes categorías se presentan al final de la ronda. Por eso conforme avanza el certamen se eleva la calidad de las actuaciones, al tiempo que se incrementa la cantidad de público. Dos radios de AM (CX-42 y CX-36) dan una amplia cobertura de la preparación de los conjuntos y transmiten en directo las presentaciones.

En el año 1998, las entradas para ingresar a la Platea Baja y la Alta valían, respectivamente, unos 7,5 y 4 dólares; devaluación mediante, en el 2003 las entradas descendieron su valor en un 100% con relación al de cinco años atrás; pasando a costar 4 y 2 dólares. Cabe señalar que las 2.000 localidades que contiene este escenario se colman principalmente cuando se presentan los conjuntos más victoriosos, por ejemplo, cuando actúan las comparsas: Yambo Kenia y Serenata Africana; o cuando intervienen las murgas: Diablos Verdes, A contramano y, las históricas, Araca la cana y Falta y resto.

En la temporada 2003, concurrieron al Teatro de Verano a ver el espectáculo de las agrupaciones carnavalescas 74.883 espectadores.<sup>1</sup> Jorge Natale, tesorero de la D.A.E.C.P.U. calificó la venta de entradas de la temporada 2003 como “*excelente de acuerdo a las expectativas previas, ya que en el Teatro de Verano se recaudaron cerca de 400.000 dólares, por concepto de venta de entradas, publicidad y concesión de la venta de productos alimenticios. Es la mitad en dólares que lo recaudado el año anterior, pero la misma cantidad en pesos. Con la crisis que hay y después de la devaluación pensamos que iba a ser mucho peor la recaudación*”.

La I.M.M. junto a los directores de comparsas asociados en la D.A.E.C.P.U, designan el jurado, que dictaminará en el Concurso Oficial; integrado por un presidente, cinco jurados titulares, dos jurados alternos y un funcionario administrativo, el cual oficiará de secretario del cuerpo, designado por la I.M.M. La División Turismo y Recreación podrá designar un asesor jurídico que asistirá técnicamente al presidente y al jurado en la aplicación del reglamento; considerándolo como un miembro más del jurado a todos los efectos y sustituirá al presidente en caso de ausencia o imposibilidad transitoria. Generalmente, entre los miembros del jurado hay un representante del Ministerio de Turismo, un representante del municipio, uno de una organización no gubernamental vinculada a la comunidad negra y un artista de renombre.

El reglamento de carnaval establece que “el presidente, al igual que los demás miembros del jurado, deberán tener amplios conocimientos sobre carnaval y no haber estado vinculado a esta actividad ni como director de conjunto ni como empresario de escenario carnavalesco en los tres últimos años. Tendrá como cometido: ordenar y fiscalizar el trabajo del jurado; hacer

<sup>1</sup> Según los datos estadísticos que me brindó, en agosto del 2003, la sección Contaduría de la D.A.E.C.P.U.

cumplir el reglamento del concurso oficial en todos sus términos; ser responsable de la comunicación del jurado con los diferentes conjuntos participantes, así como con la prensa, dado que los demás integrantes del jurado se abstendrán de efectuar declaraciones durante la extensión del concurso. Participará, junto con la D.A.E.C.P.U., en la programación del calendario de las diferentes etapas. Dispondrá los procedimientos que aseguren el correcto funcionamiento del sistema informático utilizado y la realización de los escrutinios correspondientes. En ningún caso el presidente podrá calificar ni otorgar puntajes. En caso de ausencia, será sustituido por el asesor jurídico o uno de los jurados alternos y en caso de ausencia de un jurado, el presidente designará un jurado alterno para que lo sustituya.”<sup>96</sup>

Esta comisión tiene como función principal la de **emitir los fallos sobre las actuaciones de las agrupaciones en el Concurso Oficial**; asignando puntajes en los diferentes rubros en que se compete, que son:

- *«En voces, arreglos corales y musicalidad»*, este jurado entenderá en todo lo que hace a la parte musical de cada conjunto y calificará basándose en la definición general especificada para esta categoría, donde predominarán sus valores característicos y destacan su esencia.
- *«En alegría de conjunto, comicidad y comunicación»*, este jurado juzgará sobre el dinamismo, la comunicación del conjunto, así como la respuesta del público a su propuesta.
- *«En textos e interpretación»*, este jurado considerará los valores literarios de todos los textos utilizados por los diferentes conjuntos, ajustándose éstos a las definiciones de cada categoría; donde prevalecerá la sutileza, la picardía y el doble sentido por sobre lo grosero y lo soez. Asimismo, tendrá en cuenta la calidad interpretativa grupal, basada en la originalidad y creatividad, donde los destaques individuales deben estar al servicio del espectáculo.
- *«En movimiento escénico, coreografía, bailes y puesta en escena»*, este jurado calificará basándose en la originalidad y creatividad, siendo válidos todos los estilos, prevaleciendo el trabajo grupal y respetando las exigencias de cada categoría.
- *«En vestuario, maquillaje y escenografía»*, este jurado entenderá sobre todo lo que hace al espectáculo, donde se destacará la creatividad y el ingenio, junto al brillo y al colorido del carnaval”.<sup>97</sup>

- **El Concurso Oficial consta de tres fases:** “la de clasificación”, “la de ajuste del espectáculo” y “la liguilla”, los conjuntos de acuerdo al nivel de su espectáculo y a los fallos emitidos por el jurado, van pasando o quedando eliminados para la siguiente etapa.

- La primera etapa es la **«ronda de clasificación»**, en la que participan los conjuntos que se clasificaron para “la Liguilla” en el certamen del año anterior y los que fueron aprobados por la comisión de admisión (a través de la presentación de su espectáculo en una instancia precedente al carnaval).<sup>98</sup>

El Reglamento General del Carnaval establece que la prueba de admisión se realizará en la primera quincena de diciembre. Los conjuntos que la deberán rendir son: (a) Los conjuntos que participan por primera vez y los que no hubieran participado en el carnaval anterior, sin excepciones. (b) Los conjuntos que habiendo participado en el carnaval anterior, no hubieran accedido a la Liguilla del Concurso Oficial, sin excepciones. (c) Los conjuntos que cambien de categoría, sin excepciones. Esta rueda elimina a aquellos conjuntos que no tienen un espectáculo apreciable artísticamente.

En los tres últimos años, han participado de la ronda de clasificación entre cuarenta y cinco y cincuenta conjuntos; en el 2003 intervinieron veinte murgas, ocho comparsas, seis

grupos de humoristas, seis conjuntos de parodistas y seis revistas.<sup>1</sup> Esta fase se extiende durante doce noches, por lo general, va del 5 al 17 de febrero. Al final de cada rueda se abren las urnas que contienen los fallos de los miembros del jurado, aquel conjunto que no alcance el puntaje mínimo reglamentario es apartado de la competencia; por el contrario, si el grupo pasa ese puntaje se clasifica para la fase siguiente.

- La segunda ronda es la de «**ajuste del espectáculo**», se lleva a cabo con la participación de los conjuntos que han sido seleccionados por el jurado porque realizaron un buen espectáculo. Esta es una oportunidad para “ajustar” algunos elementos que no hayan sido óptimos en la actuación de la primera rueda.
- Al final viene “**la Liguilla**”, en la que toman parte los conjuntos que han obtenido los cuatro primeros lugares de la competencia. Esto es, los cuatro conjuntos que hayan sumado el mayor puntaje en las dos primeras ruedas. De aquí sale la comparsa ganadora del concurso.

- **El puntaje** que cada jurado otorgará en cada rubro será: en la primera rueda, de 1 a 15 puntos; en la segunda rueda de 1 a 25 puntos; y de 1 a 6 puntos en visión global del espectáculo. En la Liguilla de 1 a 30 puntos; y de 1 a 9 puntos en visión global del espectáculo.

El escrutinio final de los puntos y la divulgación de los resultados finales de la competición, “la noche de los fallos”, es realizada por el I.M.M. luego de la participación del último conjunto en la liguilla. Este recuento es transmitido en vivo y en directo por las radios locales “CX-42” y “CX-36” y por el canal de cable “TV ciudad” que pertenece al municipio. Por eso escuchar a esas emisoras o mirar ese canal es la forma más rápida y confiable de conocer los resultados finales sobre los vencedores en cada categoría y las menciones especiales concedidas; las que pueden ser disputadas por todas las categorías o en sólo una, por ejemplo, una mención especial al mejor coro puede ser ganada por una comparsa o una murga o un grupo de parodistas, porque las tres categorías poseen coro. Pero la mención a mejor cuerda de tambores sólo la puede ganar una comparsa, porque las otras categorías no utilizan tambores del candombe.

- **Los primeros premios** de todas las categorías en el Concurso Oficial del año 2003 y el puntaje recibido fueron los siguientes:

CATEGORÍA	PUESTO ALCANZADO Y NIVEL DE PUNTAJE:		
	1°	2°	3°
<b>Sociedades de Negros y Lubolos</b>	Cuareim-1080: 390	Yambo Kenia: 384	Serenata Africana: 383
<b>Parodistas</b>	Zíngaros: 396	Momosapiens: 394	Nazarenos: 384
<b>Revistas</b>	Talismán: 376	Musicalísima: 369	Milenio: 365
<b>Humoristas</b>	Sociedad Anónima: 355	Cyranos: 320	Los Carlitos: 308
<b>Murgas</b>	Los Diablos Verdes: 363	Contrafarsa: 361	Colombina Che: 353

<sup>1</sup> Los conjuntos que participaron en el Concurso Oficial en todas las categorías, en el 2003, fueron: ocho comparsas (Morenada, Tronar de Tambores, Ruanda, Senegal, C-1080, Yambo Kenia, Serenata Africana, Mi Morena), veinte murgas (La Obligada, La Clarinada, A Contramano, La Soñada, Falta y Resto, Los Rebeldes, Reina de la Teja, La Margarita, Demimurga, Momolandia, Real Envido, Araca La Cana, La Bohemia, Contrafarsa, La Gran Siete, Diablos Verdes, La Mojigata, Curtidores de Hongos, Agarrate Catalina, Colombina Ché), seis grupos de parodistas (Antifaces, Jacquet's, Momosapien's, Cíngaros, Nazarenos, Espantapájaros), seis de Humoristas (Joker's, Sociedad Anónima, Los Carlitos, Los Patanes, Cyranos, Grupo Terapia) y seis Revistas (Danzamericana, Musicalísima, Milenio, La Pequeña Lulú, Rebelión, Talismán).

- Referente a la lista que contiene **las cuarenta y cinco menciones especiales** que fueron otorgadas en el Concurso Oficial del año 2003, quiero realizar tres aclaraciones previas, primero, las menciones relativas a cada rubro han sido definidas por el jurado respectivo; y las menciones generales han sido definidas por el jurado en su conjunto. Segundo, si en un rubro aparecen más de un componente, es porque sacaron distintos puestos (1º, 2º y 3º de acuerdo al orden de aparición). Por último, el nombre que aparece entre paréntesis es de la agrupación a la que pertenece el componente. Las menciones especiales otorgadas en los distintos rubros fueron:

- “Mejor bailarina”: Roxana Alberti (Musicalísima); Gabriela Barboza (Talismán); Laura Legazcue (La Pequeña Lulú).
- “Mejor bailarín”: Roberto Lencina (Yambo Kenia); Fernando Imperial (Talismán); Luis Alvarenga.
- “Mejor vedette”: Lola Acosta (Serenata Africana); Laura Méndez y Daiana González (Cuareim-1080).
- “Mejor cuerpo de baile”: Milenio; Talismán; Musicalísima
- “Mejor cuadro de mama vieja y gramillero”: Cuareim-1080; Seranata Africana; Senegal
- “Mejor cuadro de escoberos”: Yambo Kenia; Cuareim-1080; Senegal
- “Mejor coreografía”: Talismán; Musicalísima; Zingaros.
- Mejor cuadro de Revista: La lujuria (Musicalísima); Nuestra Cosecha (Talismán); El infierno (Milenio)
- “Mejor puesta en escena”: A Contramano; Diablos Verdes; Zingaros
- Mejor vestuario: José de Lima (S.Africana); Pablo Villalba (Nazarenos); S. Capurro y H. Millán (Jaquets)
- “Mejor vestuario de Murgas”: S. Capurro; H. Millán (Curtidores de Hongos); N. Morán (A Contramano); R. Canero (Contrafarsa)
- “Mejor maquillaje de Murgas”: V. Cardozo; A. Barbé (A Contramano); J. Dorta (Diablos Verdes); M. Gotuzzo (La Gran Siete)
- “Mejor escenografía”: G. Ezquerra (Zíngaros); Grupo "La Cuerda" Nazarenos; Mi Morena
- “Mejor batería de Murgas”: Momolandia; Colombina Ché; Diablos Verdes
- “Mejor cuerda de tambores”: Tronar de Tambores; Cuareim-1080; Yambo Kenia.
- “Mejor conjunto musical”: Sociedad Anónima; Talismán; Tronar de Tambores.
- “Mejor interpretación vocal masculina”: Ricardo Gaitán (Talismán); Luis Muniz (Zingaros); Miguel Villalba (Nazarenos)
- Mejor interpretación vocal femenina: Adriana Lapalma (Y.Kenia); Patricia Zappia (Talismán); G. Villar (Milenio)
- “Mejor solista de Murga”: Ricardo Villalba ( Momolandia); Darío García (Colombina Ché); Daniel Chiribao (La Margarita)
- Mejor arreglador coral: Luis Muniz (Zingaros); Rafael Antognazza (Momolandia); E. Lombardo (Contrafarsa)
- “Mejor coro”: Zingaros; Talismán; Cuareim-1080
- “Mejor letrista de Murgas”: L. Preziosi ( Diablos Verdes); M. Keroglián; C. Melgarejo; A. García (Contrafarsa); E. Rigaud (Colombina Ché)
- “Mejor letrista de Parodistas”: H. Rubino y C. Viana (Momosapiens); L. Preziosi (Nazarenos); E. Vidal (Zingaros)
- “Mejor letrista de Humoristas”: C. Barceló; D. Montesdeoca; H. Amarillo (Sociedad Anónima); M. Ortiz; L. Cedrés; A Pérez (Los Carlitos); W. Tuala (Jockers)
- “Mejor letrista de Lubolos”: W. Salvo; E. Da Luz; L. Trochón (Yambo Kenia); E. Outerelo; N. Silva (Serenata Africana); N. Crocco; E. Rigaud; C. Silva; C. Soto; J. Pino; M. Techeira (Cuareim-1080)
- “Mejor letrista Revistas”: E. Rigaud (Musicalísima); M. Ríos y F. Da Silva (Milenio); A. Farias (Talismán)
- “Mejor figura Lubolos”: Matías Silva y Tama Rios (Cuareim-1080); E. Da Luz (Yambo Kenia);
- “Mejor figura de Revistas”: Roxana Alberti (Musicalísima); G. Villar (Milenio); Mary Da Cunha (Talismán).
- “Mejor figura de Humoristas”: Diego Montesdeoca (Sociedad Anónima); Manuel Galanes (Sociedad Anónima); Darío Sellanes (Cyranos)
- “Mejor figura de Parodistas”: Horacio Rubino (Momosapiens); Ariel Sosa (Zíngaros); Cacho Denis (Zíngaros)
- “Mejor figura de Murgas”: A. Almirón (A Contramano); W. Brilka (Momolandia), D. Bello (La Margarita)
- “Mejor humorada”: La Batalla Final (Sociedad Anónima); Jesucito (Cyranos); Yoruquaman (Jockers)
- “Mejor parodia”: Los muchachos de antes no usaban gomina (Zingaros); Vaimaca Pirú ( Momosapiens); Van Gogh (Antifaces)
- “Mejor retirada de murgas”: Momolandia; La Margarita; Colombina Ché
- “Mejor cuplé”: La cárcel del Infierno (Diablos Verdes); La puerta mágica (Momolandia); Presidente (Contrafarsa)
- “Mejor saludo de murgas”: Agarrate Catalina; Contrafarsa; Momolandia
- “Mejor director de murgas”: Rafael Antognazza (Momolandia); Eduardo Lombardo (Contrafarsa); Jorge Velando (Colombina Ché)
- “Mejor coro de murgas”: Contrafarsa; Colombina Ché; Diablos Verdes
- “Espectáculo que mejor promueva la equidad entre mujeres y hombres”: Antifaces.
- “Espectáculo que mejor promueva la diversidad cultural”: La mujer Barbuda ( Momolandia)
- “Revelación del carnaval”: Agarrate Catalina; Antifaces
- “Figura joven”: Yamandú Cardozo (Momolandia, Agarrate Catalina)
- “Premio a la creatividad”: La Gran Siete por su propuesta estética
- “Figura máxima de carnaval”: Lola Acosta (Serenata Africana).
- A Servando Ruiz “el boyero” en sus 63 años de carnaval.

### **(iii) Los escenarios barriales o “tablados”:**

En carnaval se organizan escenarios en los barrios, que se denominan “tablados”; son locales donde se realizan espectáculos correspondientes a las festividades de carnaval. Los tablados se instalan en clubes o plazas de la ciudad; son armados especialmente para las presentaciones de las agrupaciones en la temporada carnavalesca. Su establecimiento debe ser autorizado por la División de Turismo y Recreación. Los tablados pueden ser emprendimientos de agentes socioeconómicos diferentes, entre ellos están: el municipio que organiza los escenarios populares que circulan por todos los barrios de la ciudad; los empresarios que establecen escenarios en predios particulares o en la vía pública; las instituciones sociales, culturales o deportivas (con personería jurídica) los organizan en sus locales; finalmente, están los escenarios administrados por comisiones de fomento y/o vecinales (con el aval de las juntas locales de cada zona).

Los escenarios de carnaval deberán registrarse en un plazo de hasta treinta días antes de iniciarse los festejos de carnaval, en las oficinas de la Unidad de Festejos y Espectáculos de la I.M.M. Para ello se tiene que presentar una solicitud de inscripción, adjuntando un croquis del escenario (cuyas dimensiones no podrán ser inferiores a once metros de ancho por cinco metros de profundidad); de las instalaciones (que deberán incluir un espacio en las cercanías del escenario, que oficie de vestuario y/o camarín para permitir los cambios de los diferentes conjuntos), los servicios higiénicos, las características y los detalles de la amplificación, luces, capacidad locativa y certificado de habilitación de la Dirección Nacional de Bomberos.

En el año 1998, en Montevideo había dieciocho tablados, la mitad de ellos eran los denominados “escenarios populares” y la otra mitad eran organizados por empresarios e instituciones privadas. En el 2003, hubo veintiún tablados, de los cuales once eran organizados por concesionarios privados. Estos escenarios estaban ubicados en los siguientes lugares: la D.A.E.C.P.U.- 1° de MAYO ubicado enfrente al Palacio Legislativo; el Club Albatros en la avenida Luis A. de Herrera N° 4235; en el Velódromo Municipal; en el Monumental Tres Cruces en Boulevard España en la estación Tres Cruces; la D.A.E.C.P.U.-Maroñas en la avenida 8 de Octubre y Piccioli; en el Club Malvín en la calle Legrand N° 5163; en el Club Defensor Sporting en la calle 21 de septiembre N° 2362; en el Jardín de la Mutual en la avenida 8 de octubre N° 3186; en el Club Liverpool en la calle Julián Laguna N° 4401; el Tablado del Norte en el estacionamiento del supermercado “Devoto-Sayago” en la calle Camino Ariel N° 4626. Los once “escenarios populares” están distribuidos en diversos barrios montevideanos, permitiendo que los vecinos de zonas alejadas de los principales escenarios participen en la fiesta carnavalera. Estos tablados son organizados por las comisiones barriales con el apoyo de la Intendencia de Montevideo y cobran una entrada a un valor próximo a los cincuenta centavos de dólar. Los escenarios dispuestos por la I.M.M. estaban ubicados en: la Plaza deportiva de Flor de Maroñas ubicado en la calle Manuel Acuña N° 3199; el Teatro del barrio Punta de Rieles en Camino Maldonado y Aries; en Jardines de Manga ubicado en la avenida De la Aljaba y Las Petunias; el Teatro de barrio Lavalleja sito en la avenida de las Instrucciones 1435; el Centro de Artesanos ubicado en la calle Aparicio Saravia 4695; el Club Arbolito ubicado en Humboldt N°4270; el Teatro de barrio Paso de las Duranas sito en las calles Pedro Trápani y Bayona; la Policlínica Tito Borja en la avenida Gibraltar entre China y Bélgica; el Predio Municipal Carlos Caffa situado en Luis Batlle Berres y Tomkinson; el Teatro de Barrio Rincón del Cerro sito en camino Cibils y La Boyada.

Los conjuntos actúan en los tablados todos los días de la semana, durante los cuarenta días de la temporada carnavalesca. Los espectáculos en los escenarios sólo pueden realizarse durante los días hábiles hasta las 01:30 horas, y los sábados, domingos y víspera de feriados hasta las 03:00 horas. En ellos se presentan los conjuntos de todas las categorías, por lo general, los que se presentan en mayor medida son las murgas famosas y/o exitosas (Falta y Resto, Reina de la Teja, Araca La Cana, Contrafarsa, Diablos Verdes); también, participan grupos que hacen

música tropical. Cada actuación se extiende entre cuarenta a cuarenta y cinco minutos, con un tiempo mínimo de media hora. En cada jornada, se presentan cuatro conjuntos con un intervalo, entre show y show diez a quince minutos, para que los espectadores puedan comer y beber en la cantina.

En estos escenarios los conjuntos realizan un show similar al que van a desarrollar en el Concurso Oficial, aunque suele ser más breve. En el caso de las comparsas, presentan la mitad de los cuadros musicales que exponen en el Concurso Oficial, tampoco realizan grandes coreografías ni se instala la escenografía que utilizan en el Teatro de Verano. También, reducen la cantidad de sus miembros a la mitad de los que intervienen en el Concurso Oficial, o sea, que de los sesenta que participan en ese certamen, en los tablados actúan unos treinta. En general, las intervenciones en este marco son asumidas por los carnavaleros como ensayos del conjunto para la presentación en el Concurso Oficial. Las agrupaciones en cuanto pasan la primera ronda del Concurso Oficial, utilizan a los tablados como forma de perfeccionar los cambios introducidos en su presentación.

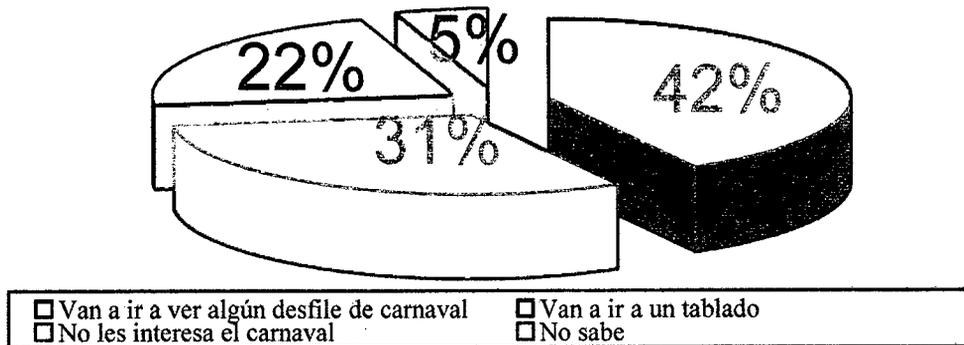
El hecho de asistir a las actuaciones de las agrupaciones en los tablados es una opción importante que desarrolla la gran mayoría de los uruguayos para su entretenimiento, en particular, para los miembros de los estratos socioeconómicos: medio, medio-bajo y bajo. La directora de Turismo y Recreación Lilián Kechichián remarcó, además, que se desarrollaron dieciséis corsos barriales<sup>i</sup> y un escenario móvil que recorrió los dieciocho centros comunales organizados por la I.M.M. con espectáculos gratuitos. *“Hay que entender que es el único esparcimiento que tienen algunos montevideanos durante todo el año”*, dijo Lilián Kechichián. Roberto Iglesias, del tablado popular Flor de Maroñas, confirmó lo señalado por la directora municipal: *“aquí en la periferia de la ciudad el único entretenimiento es la televisión, los niños no conocen el teatro ni el cine. Los quince días de tablado son los quince días mejores para el barrio, porque viene todo el mundo, nos juntamos, tomamos algo juntos y es todo alegría”*.

<sup>i</sup> Los 16 corsos que fueron organizados por la I.M.M. en la temporada 2003 se llevaron a cabo en los siguientes distritos municipales, fecha, hora y lugar:

- Centro Comunal Zonal N° 15: 12 de febrero, hora 20.30 en Burgués, desde Elba a Guenoas.
- Centro Comunal Zonal N° 7: 13 de febrero, hora 20 en Solano López, desde Comodoro Coe hasta Mahoma.
- Centro Comunal Zonal N° 13: 14 de febrero, hora 20, en Ariel, desde Raffo hasta la vía.
- Centro Comunal Zonal N° 8: 15 de febrero, hora 18, en Zum Felde, entre Flammarion y Calera.
- Centro Comunal Zonal N° 4: 15 de febrero, hora 20.30, en Ramón Anador, desde Presidente Oribe a Las Heras.
- Centro Comunal Zonal N° 2: 18 de febrero, hora 19.30, en Justicia, desde Libres hasta Miguelete.
- Centro Comunal Zonal N° 16: 19 de febrero, hora 20.30, en Agraciada, desde Bvar. Artigas hasta Suárez
- Centro Comunal Zonal N° 1: 20 de febrero, hora 20.30, en Reconquista, desde Ituzaingó hasta Pérez Castellanos y Piedras.
- Centro Comunal Zonal N° 10: 21 de febrero, hora 20.30, en Belloni, desde Tte. Rinaldi hasta Domingo Arena.
- Centro Comunal Zonal N° 6: 22 de febrero, hora 18.30, en 8 de Octubre, desde Bvar. Batlle y Ordóñez hasta Pan de Azúcar.
- Centro Comunal Zonal N° 14: 24 de febrero, hora 20, en Agraciada, desde Emilio Romero hasta Carlos Ramírez.
- Centro Comunal Zonal N° 3: 25 de febrero, hora 20.30, en Gral. Flores, desde Garibaldi hasta Domingo Aramburú.
- Centro Comunal Zonal N° 18: 26 de febrero, hora 20.30, en Luis Batlle Berres, desde Romeo Gavioli hasta Tomkinson.
- Centro Comunal Zonal N° 11: 27 de febrero, hora 20.30, en Gral. Flores, desde Barquisimeto hasta Enrique Castro.
- Centro Comunal Zonal N° 17: 28 de febrero, hora 20.30, en Grecia, desde Viacaba hasta Japón.
- Centro Comunal Zonal N° 9, 1° de marzo, hora 19.30, en 8 de Octubre, desde Habana hasta Belloni.

### (III.3.3) Cantidad de espectadores que observan las comparsas en carnaval:

Las actuaciones de las comparsas –en los escenarios y en los desfiles- son festejos de carácter popular, con una alta participación de todos los sectores de la sociedad. Así lo indican los resultados de una encuesta realizada en el año 1998, sobre la intención de los uruguayos de participar en carnaval:



Estos porcentajes permiten inferir que **durante la temporada carnavalesca siete de cada diez uruguayos observan e intervienen en sus actividades.**

Otros datos elocuentes son los niveles de participación en las diversas actividades de carnaval. A título de ejemplos destacar:

- La cantidad de entradas vendidas, en el 2002, en los escenarios montevideanos de carnaval fueron unas 460.000.<sup>i</sup>
- En el Desfile Inaugural se vendieron unos 12.000 boletos y fueron una cantidad cercana a los 120.000 espectadores.
- En Las Llamadas se vendieron unas 10.000 entradas y concurrieron aproximadamente unas 150.000 personas.
- A los diecisiete corsos barriales fueron unos 340.000 espectadores.
- A los dieciocho escenarios móviles fueron 60.000 espectadores.

Como resultado tenemos **un total de 482.258 entradas vendidas en los eventos de carnaval realizados en Montevideo.**

Según mis estimaciones entre **1.800.000 y 2.000.000 de uruguayos participaron en las fiestas de carnaval;** de los que 1.000.000 a 1.151.000 eran montevideanos y el resto son de otras ciudades del país. Por otra parte, marcar que la cantidad de personas que participan en carnaval sin pagar boleto (aproximadamente unas 670.000) supera ampliamente a las que abonan (482.000).

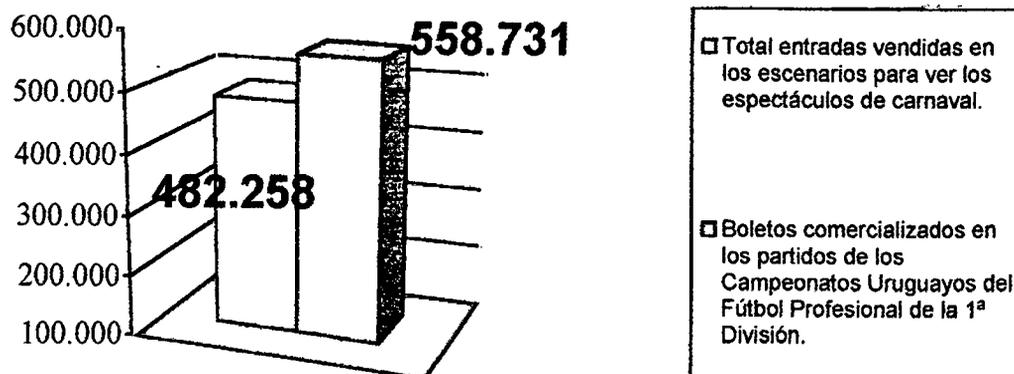
Si comparamos la cantidad de entradas vendidas en los escenarios para ver los espectáculos de carnaval y las despachadas para acceder a los partidos de los campeonatos uruguayos del fútbol profesional de la Divisional Primera "A"<sup>iii</sup> que se realizaron en el año 2002:

<sup>i</sup> La información que me brindó, en agosto del 2003, la sección Contaduría de la D.A.E.C.P.U. e Inspección General de la I.M.M. me permitieron calcular que los espectadores que han concurrido a los escenarios se han subdividido del siguiente modo:

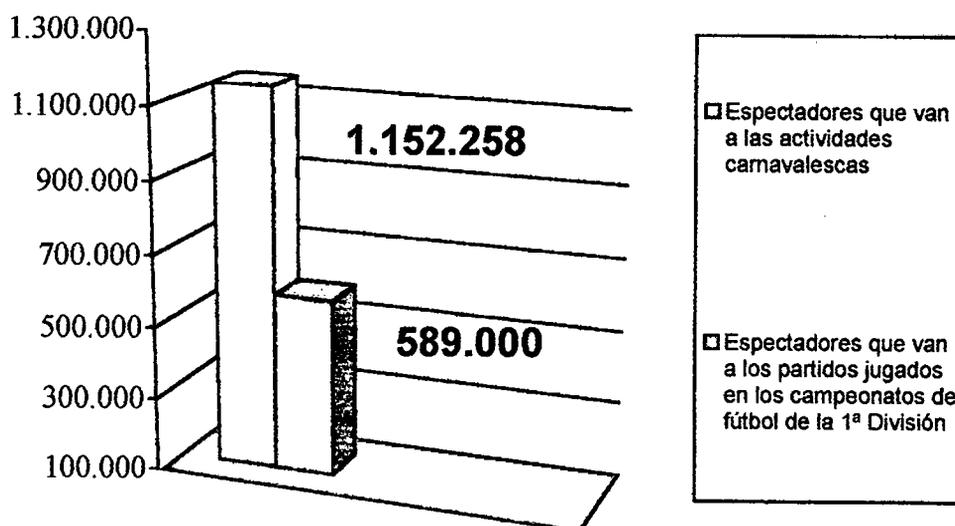
- A los diez escenarios populares organizados por la I.M.M. asistieron unos 12.000 espectadores en cada uno, totalizando unos 120.000 concurrentes en toda la temporada.
- A los once tablados privados se vendieron unas 265.375 entradas (en promedio unos 24.125 espectadores en cada uno).
- En el Teatro de verano se vendieron 74.883 entradas.

<sup>ii</sup> Según los datos suministrados por la Sección Contaduría de la Asociación Uruguaya de Fútbol en el 2002:

- En el "Torneo Clasificatorio" se vendieron 291.397 entradas y se recaudaron 479.749 dólares.
- En el "Torneo Apertura" se vendieron 130.874 entradas y se recaudaron 273.762 dólares.
- En el "Torneo Clausura" se vendieron 124.791 entradas y se recaudaron 185.629 dólares.
- En el "Campeonato Liguilla" se vendieron 11.669 entradas y se recaudaron 18.249 dólares. Recaudando un total de 957.000 US\$ por concepto de entradas en todos los partidos de los campeonatos del fútbol profesional.



En términos absolutos, las entradas vendidas en el fútbol uruguayo superan a las comercializadas en las actividades carnavalescas.<sup>i</sup> Hay que hacer por lo menos tres salvedades, la primera, que las actividades de carnaval se desarrollan durante cuarenta días y los partidos de fútbol profesional se llevan a cabo durante todo el año. La segunda precisión es que las entradas vendidas en el fútbol corresponden a los partidos jugados por la 1ª División "A" en todo el país y la cantidad de boletos vendidos en las actividades de carnaval corresponde sólo a la actividad desarrollada en Montevideo. Finalmente, indicar que el carnaval es una actividad que se desarrolla principalmente en la vía pública por ello la gran mayoría de sus participantes no paga boleto. Por ello si al conjunto de espectadores que paga entrada le sumamos los que participan de estas actividades sin abonar tenemos que:



A estas cantidades habría que sumarle las personas que participan de las actividades carnavalescas que se llevan a cabo en otras ciudades del país, de las que no tengo datos. Además, debería agregar la gran cantidad de televidentes que miran a través de los canales de televisión de aire y cable: Las Llamadas, el Desfile Inaugural y los Campeonatos del Fútbol Uruguayo de la 1ª División "A". Lo cual me hace presumir que se incrementaría aún más la cantidad de espectadores del carnaval sobre los del fútbol profesional. No obstante, de estas cifras se puede desprender que en las actividades de carnaval participan una mayor cantidad de espectadores que en el fútbol profesional. Por otra parte, es un espacio de la cultura popular en el que participa una mayor cantidad de público que lo hace de forma gratuita.

<sup>i</sup> Sin embargo, por concepto de entradas vendidas en todos los espectáculos de carnaval montevideano se recaudó una cantidad cercana a 1.180.883 dólares; por el mismo concepto el fútbol profesional uruguayo reembolsó unos 957.000 dólares.

En términos generales, indicar que la cantidad de personas que intervienen en las actividades carnavalescas sugiere que el carnaval es una actividad cultural de enorme importancia económica. Por lo cual el gobierno nacional y el municipal deberían tenerla en cuenta y apoyarla. Como bien señala la funcionaria de la I.M.M., Lilián Kechichian: *“es reconfortante que el carnaval sea tan representativo de nuestra identidad cultural, en particular las murgas y el candombe, que tengan esa convocatoria a nivel de los uruguayos. Por eso, hay una preocupación por parte de las autoridades municipales para comercializar mejor este producto típicamente uruguayo a nivel internacional, para traer más turistas e ingresos al país. Además, cuando uno exporta cultura no sólo exporta un espectáculo sino que exhibe la forma de vivir las cosas y la identidad cultural de un pueblo.”*

A manera de corolario sobre lo dicho en esta sección quiero marcar que para los comparseros las presentaciones en los distintos eventos carnavalescos asumen diferentes valoraciones:

- El grado de importancia del Desfile Inaugural de Carnaval es ínfimo en comparación con Las Llamadas.
- Desde la perspectiva de la premiación y el prestigio en el ambiente carnavalesco, el Concurso Oficial supera a cualquiera de las dos competiciones.
- Desde el punto de vista de la identificación, el desfile de Llamadas es el evento desarrollado exclusivamente por comparseros por eso ellos sienten que *“ese día es el del candombe”*.
- No obstante, todos estos eventos son competencias, por ello sus protagonistas se esfuerzan en hacer la mejor actuación para ganar los primeros premios de los certámenes.

## Capítulo IV: *Comprensión de la práctica actual del candombe*

Empezaré por apropiarme de algunos lineamientos teóricos que me orientarán, por un lado, éste trabajo se ubica en la concepción del folklore que no estudia “cosas” sino que analiza los comportamientos sociales de grupos y organizaciones de la comunidad, y entiende que los hechos de la cultura son actos que denotan significados socialmente válidos para aquellos que puedan interpretarlos. Por otro lado, se funda en la perspectiva que apuesta a desdramatizar el cambio; se va a considerar que Las Llamadas son prácticas auténticas de los uruguayos, son expresión de su época, al mismo tiempo, la comparsa conlleva una justa dosis de tradición e innovación. Por ello, este trabajo se ubica dentro de una visión más dinámica y no «esencialista» de las prácticas culturales, de la tradición y de los grupos que la poseen. A propósito Anya Royce (1982) sostiene que “para muchos estudiosos del pasado lo que caracterizaba a un grupo étnico era su adhesión a la «tradición»... Un comienzo primigenio se postulaba y se suponía que las costumbres eran heredadas sin cambios por cada generación. Cuando el cambio se introducía, la tradición disminuía. Esta visión probablemente nunca se correspondió demasiado con la realidad. Los humanos constantemente adquieren nuevos rasgos, cambian y reformulan antiguos, abandonan algunas características.”<sup>99</sup> Estos lineamientos teóricos han sido trabajados e introducidos al Río de la Plata por la Dra. Martha Blache, quien evalúa que “los folkloristas no han diferenciado con claridad la tradición como forma y la tradición como contenido. En la primera instancia se transfiere a los sucesores un hecho concreto, como puede ser... celebrar una fiesta. En el caso eventual de desaparecer esas manifestaciones, algunos folkloristas infieren que también agoniza la ciencia que las estudia. En cambio, la tradición como contenido, denota que sus portadores están traspasando a sus continuadores la manera de dar respuesta, de adaptarse, de vincularse a su contexto en el presente, siguiendo un comportamiento proveniente del pasado. En esta última situación, puede cambiar la apariencia externa de un hecho folklórico, pero si se comprueba que sigue cumpliendo la misma relación con el contexto, permite afirmar que se trata de un mismo fenómeno.”<sup>100</sup>

Por otro lado, me apropiaré de la concepción de Richard Bauman, que concibe al folklore como una *actuación verbal*, en tanto propone un estilo o matiz expresivo compartido por quienes dominan esa competencia particular.<sup>101</sup> Por otra parte, concibe que la identidad no es resultado de las formas culturales propias de un grupo, sino también producto de la interacción entre grupos sociales distintos. Por eso Bauman entiende que la “*identidad diferencial*” es la que se genera por contraste con otros grupos. Este paso de un enfoque intragrupal a un intergrupalo posibilita derrotar la función cohesionadora, homogeneizante y conservadora que presentaba el folklore de sus unidades de estudio, llevando a tomar en consideración el folklore como resultado del contacto y los roces entre diferentes grupos que entran en interacción.

Me valdré, también, del itinerario teórico propuesto por el antropólogo francés Gérard Lenclud (1987), en el sentido de delimitar a la «tradición» como “ciertos puntos de vistas que las personas en el presente desarrollan sobre aquellos que los han precedido: una interpretación del pasado en función de criterios contemporáneos (...) La utilidad en general de una tradición es proveer al presente una causa de lo que él es (...) enunciándolo una cultura justifica de una cierta manera su estado contemporáneo.”<sup>102</sup> Si aceptamos que la tradición no es sólo un legado del pasado que atraviesa indemne a todas las generaciones, sino que es una expresión cultural típica que puede ser cambiada, adaptada e inventada, en tal caso, el candombe –y en particular su práctica en Las Llamadas– forman parte de una tradición que está sujeta actualmente a diferentes apuestas e intereses (políticos, económicos, culturales y religiosos).

#### - (IV.1) El candombe como componente fundamental del folklore uruguayo actual:

Uno de los objetivos específicos de esta investigación es determinar si las prácticas culturales vinculadas al candombe (como la desarrollada por las comparsas en Las Llamadas y los toques de los tambores por las calles de los barrios), actualmente, son el componente principal del folklore uruguayo. Aparte de establecer los indicadores que denotan el cambio de actitud de la gran mayoría de los uruguayos hacia la práctica del candombe; y delimitar las connotaciones que implica la reformulación de la tradición candombera. Comprender, también, las relaciones de intercambio cultural que se establecen entre diferentes subculturas uruguayas.

Estas celebraciones proceden de antiguas prácticas desarrolladas por grupos fenotípicamente considerados negros, pero actualmente este tipo de prácticas “no son cosas exclusivas de negros”. Hoy el candombe es objeto de uso, interpretación y resignificación; todas ellas son puestas al día realizadas por diversas posturas e intereses, por ello este fenómeno genera una imagen compleja de ésta parte de la cultura popular uruguaya, que a veces lleva a interpretaciones ambiguas. La representación equívoca de su práctica, más reciente, es la del antropólogo argentino Alejandro Frigerio (2000) cuando concluye en una de sus investigaciones sobre “Cultura Negra en el Cono Sur” que “las continuas referencias “a la fiesta de los morenos, la fiesta del tambor y las afirmaciones de que es protagonizada por “una raza que no muere”, muestran que el negro y su cultura son concebidos como algo ajeno a la sociedad uruguaya. Como evidencian los numerosos testimonios émicos y éticos de discriminación... hay una resistencia a considerar a la cultura afrouruguaya como patrimonio cultural propio (o a reconocer la vertiente negra de la cultura uruguaya)”.<sup>103</sup> Considero que esta tesis es equívoca porque parte de una literatura desactualizada (Carvalho Neto 1963, Pereda Valdés 1965, Graceras 1980), además, considero que “la revisión de lo escrito por los periódicos uruguayos acerca del desfile de comparsas lubolas durante Las Llamadas de 1990”<sup>104</sup> es un material secundario inapropiado para poner al día lo que está ocurriendo hoy con la práctica del candombe.

Este recorrido lo inicié con la hipótesis que **actualmente la actividad desarrollada por los grupos que tocan candombe** –en las comparsas de negros y lubolos y las salidas de tamborileros tocando candombe por las calles de sus barrios- **es un componente fundamental del folklore uruguayo**. A estas expresiones de la cultura popular uruguaya no las considero productos clausurados e impasibles de cambios, sino como aspectos de una expresión cultural que están en un continuo proceso de alteración. Por ello voy a describir la dinámica de estas prácticas culturales grupales y cómo se han ido reformulando, en los últimos años. Para lo cual abordé estos tópicos investigando qué opinan los uruguayos sobre la actuación de las comparsas de negros y lubolos para determinar si la representación actual del candombe es un componente fundamental del folklore nacional. Comencé con la pregunta de investigación: **¿por qué los uruguayos consideran al candombe como uno de los componentes principales del folklore nacional?** Los entrevistados realizan tres teorizaciones básicas sobre la posible configuración del candombe como elemento constituyente del folklore uruguayo:

- (IV.1.1) El candombe es una música autóctona del Uruguay porque nace y se desarrolla en éste país
- (IV.1.2) Los uruguayos se representan al candombe, lo recrean y viven como componente configurador de su folklore.
- (IV.1.3) Los líderes de la comunidad negra consideran que el candombe es folklore uruguayo, aunque es una expresión cultural identificatoria de los negros.

**- Modalidades argumentativas e indicadores que fundan las tres concepciones del candombe.**

**- (IV.1.1) El candombe es una música autóctona del Uruguay porque nace y se desarrolla en este país de manera prodigiosa. Los argumentos que se utilizan para fundar esta afirmación son que:**

**(i)** Hay una multiplicidad de uruguayos que sostienen que el candombe *“es un ritmo africano porque lo trajeron los esclavos”*. Sin embargo, los conocedores del tema consideran que: *“los que provenían del África eran los negros esclavos, pero el toque, el ritmo y toda la cultura vinculada al candombe se crearon aquí en este país”*, asegura Pedro Ferreira “escobero” de Yambo Kenia. Se puede afirmar que los africanos que vinieron a estas tierras provenían de distintos lugares de África –principalmente del Congo y de Angola- ellos tocaban tambores en sus tribus. En la Banda Oriental, en la época de la colonia, los tocaban el día de asueto que los amos le daban a los negros, instancia que aprovechaban para reunirse en el Recinto de la Ciudadela, donde cada etnia tocaba los tambores a su ritmo típico. **El candombe nace de la mezcla de la diversidad de toques que realizaban antiguamente los negros de las distintas naciones, al mismo tiempo, se fueron degenerando sus compases primitivos.** Pasado el tiempo, los esclavos se murieron y los que continuaron estas tradiciones fueron sus hijos, los que desarrollaron la interpretación del candombe fusionándolo con otros toques. Por eso su música no era similar al ritmo primitivo que tocaban los africanos, fue un tipo de música que se ha venido transmitiendo entre diferentes intérpretes de distintas épocas; y el ritmo del candombe ha sufrido cambios que han sido originados por las preferencias de cada interprete, a los que se añaden los errores de memorización, los valores estéticos de quienes lo aprendían y lo enseñaban y la influencia que ejercían los estilos de otras músicas conocidas por ellos. Así se han desarrollado variantes que son muy distintas a la música primitiva de los esclavos, porque han sido muchos los tamborileros que han participado en la determinación de la forma actual del candombe. Hubieron tamborileros uruguayos que viajaron a congresos etnomusicológicos a países africanos y les hicieron escuchar a los africanos grabaciones de candombe; los africanos les respondieron que *“este es un ritmo muy antiguo, que ya no se escucha más y que por lo general no se conoce y ni si quiera se conoce la estructura de los tambores”*, así lo cuenta Fernando Núñez, un renombrado percusionista y artesano constructor de tambores, además, fundador del grupo de candombe “La Calenda”

Esta música llega hasta la época actual porque se ha transmitido por vía oral, la observación e imitación, ya que los negros nunca utilizaron la notación escrita para enseñar a tocar el candombe. Aún hoy la gran mayoría de los tamborileros que participan de Las Llamadas aprenden mirando y “de oído”. Si bien últimamente algunos musicólogos uruguayos utilizan partituras para enseñar a tocar los tambores.

**(ii)** Se considera que **el candombe es una música autóctona del Uruguay y se hace con un instrumento que es originario de este país.** Esto es así en varios sentidos. Para encontrar la genealogía del tambor del candombe tenemos que remontarnos en el tiempo. La procedencia de estos tambores aparece en estrecha relación con la forma en que los esclavistas trajeron a los negros a América. Sobre este punto el pintor Rubén Galloza reflexiona que *“los primeros tambores no vinieron con los negros, los negreros trajeron a los africanos semi-desnudos, porque no iban a traer a los esclavos con sus instrumentos musicales. Los negros empezaron a construir los tambores acá en el Uruguay, algunos ahuecaban la palma – como se hacía originariamente en el África- con unos troncos de una clase alta, fina y fácil de ahuecar; eran los tambores que se tocaban parados o sentados como los que aparecen en los cuadros de Pedro Figari. Luego, el negro en la época colonial se las ingenió para construir los tambores, porque aquí no tenía posibilidades de acceder al tipo de madera que usaban para construirlos en África.”* En efecto, al llegar a América cambió el proceso utilizado para la

construcción de tambores que se realizaba en África; tiempo después, se los hizo con las maderas provenientes de barriles de roble que eran los contenedores de las provisiones de esa época. Estas barricas llegaban desde países como Cuba, Brasil y otras colonias conteniendo ron o caña, vino o azúcar, yerba o aceitunas. Esta transformación también determinó el cambio en el formato de los tambores: de la estructura tubular de los tambores africanos se pasó a la abarrigada de los tambores uruguayos. Varió, también, el tamaño y sus tipos, el artesano constructor de tambores Alfredo Gillerón designa que *“el africano tenía tambor no tamboril, además, no tenía uno más chico y otro mayor; tenía alguna variación entre sí pero no era una diferencia tan considerable como la que existe hoy. Es más, si el actual ritmo africano se tuviera que tocar en esos tambores se va a tocar muy poco y no se toca bien como se tendría que tocar. Tendría que haber otro tipo de tambores que realizaran otro tipo de sonidos, porque nuestro tambor es otra cosa”*. En suma, del mismo modo que ocurrió con los modos de hacer música y la circunstancia de su ejecución, el tambor cuando es creado en el continente americano recibe las influencias del entorno geográfico y social que existían en el Uruguay en ese momento. Hay algunos que reafirman esto comparándolo con el lugar de origen de la guitarra española, por eso la guitarra no es un instrumento típico uruguayo como si lo es el tambor del candombe.

En la actualidad, el tambor con el que se toca candombe es un instrumento originario del Uruguay porque sólo lo construyen artesanos uruguayos. El oficio de hacer tambores es una práctica personal y estos artesanos se guardan en secreto sus técnicas de diseño y armado. Estos artesanos coinciden en que la fabricación del tambor constituye una labor eminentemente artesanal y todavía conserva su carácter folclórico. Puesto que el arte de hacer tambores abarca creencias, costumbres y conocimientos transmitidos por tradición oral, contemplación y emulación. Este conjunto de conocimientos se conserva y transmite de generación en generación con constantes cambios según la memoria, la necesidad inmediata o el propósito del artesano. El proceso de formación de los artesanos no se desarrolla a través del aprendizaje en un instituto de enseñanza formal, sino que es a través de la continuación familiar y/o transmitido en cadena por sus amistades, donde un amigo le enseña a otro, o el padre le transmite sus conocimientos y técnicas a su hijo. Así se construye la cadena donde se enseña el arte de hacer tambores. Por último, se considera que el tambor es un instrumento típico de este país, porque *“muchos uruguayos poseen y tocan los tambores y porque lo sienten un instrumento propio”*.

**(iii)** Otro argumento para fundamentar que el candombe conforma el folklore uruguayo es que ha sido una música que fue realizada desde tiempos inmemoriales por los esclavos con sus tambores a extramuros de la ciudad amurallada de San Felipe y Santiago. Más tarde, a principios del siglo XX, la ciudad crece y los descendientes de los africanos –ahora ya son afrouuguayos- realizaron los primeros toques de tambores en procesión por las calles de los barrios Sur, Palermo y Cordón. Sitios que designaré como las *«cunas del candombe moderno»*, ya que fueron las zonas en las que surgen los ritmos legendarios del candombe que se tocan hasta nuestros días.

**(iv)** En el Uruguay los tambores del candombe se tocan diferente a otros instrumentos de percusión. A manera de ejemplo, veamos lo que dice una artista que ha difundido el candombe a nivel internacional, Lagrima Ríos cuenta: *“cuando visité Cuba donde la percusión es increíble, los percusionistas cubanos no me pudieron acompañar el ritmo del candombe porque no lo aprendían. Ellos tocan con tumbadoras con sus dos manos y no entendían cómo se hace para tocar el tambor con un palito en una mano y con la palma de la otra mano.”* Por otra parte, el candombe es diferente a los otros ritmos afrolatinos. Los comparseros manifiestan que *“este ritmo no existe en otros países”* porque *“aquí es en el único país donde se interpreta el candombe de esta manera y se toca el tambor de forma distinta a como se tocan otros*

tambores”, alegan Fernando Núñez y Sergio Ortuño respectivamente. Otros aclaran que *“el candombe que existe actualmente en algunos barrios de Buenos Aires surge a instancias de algunos uruguayos que emigraron y están haciendo candombe allá”*, señala Tomás Olivera. También, añade que *“desapareció la música que los negros hacían en la Argentina... sobre todo en la época de Rosas, por el exterminio que hizo de la raza negra al mandarlos al frente de los batallones cuando había guerras”*.

**- (IV.1.2) El candombe conforma el folklore uruguayo porque los habitantes de este país se lo representan, recrean y viven como tal.** Los indicadores que apoyan esta consideración, también, son de diversa índole y profundidad.

La mayoría de los comparseros sostiene que el candombe es una música identificatoria de los uruguayos porque no se la comparte con el folklore de otros países. Argumentan que *“el candombe es el único ritmo uruguayo y ningún habitante de otro país lo reclama como propio, ni dice: «el candombe es mío»”*. A esta premisa la fundamenta el razonamiento que realiza Fernando Núñez: *“se dice que «la música gauchesca es folklore nacional». Pero ni la milonga, ni el pericón, ni el malambo, así como tampoco el tango son totalmente nuestros. Por eso no podemos decir que estos ritmos son autóctonos del Uruguay porque son compartidos con la Argentina y el estado de Río Grande del Sur, del Brasil. En todo caso son parte del folklore de esta región. Sin embargo, el candombe es completamente uruguayo”*. En estas consideraciones se evidencia una actitud que aparece en muchos uruguayos, la de calificar al candombe como un ritmo propio y distintivo con respecto a la música de los países vecinos. Algunas de estas claves identificatorias las encontramos en las especulaciones de Miguel García: *“cuando nos preguntamos «¿qué música es puramente uruguaya y nos identifica?» La única es el candombe.”* Sergio Ortuño de modo metafórico se lo apropia de manera plena: *“el candombe es algo nuestro, es algo mío y siento que en parte lo llevo en mi corazón.”* De igual forma, se caracteriza la relación existente entre los uruguayos y el candombe comparándola con el tipo de sentimiento que mantienen los habitantes de otros países con su música identificatoria, por ejemplo, Alfredo Gillerón explica que *“el candombe se siente como sienten los brasileros el samba. Es un sentimiento muy fuerte el que nos une a los uruguayos con el candombe, porque el solo hecho de sentir el sonido de los tambores uno ya sale a mirarlos y al rato está bailando.”*

Aparte de estas identificaciones, el candombe es parte de la cultura uruguaya por los usos que hacen los gobernantes, candidatos a presidentes y medios masivos de comunicación. El candombe en tanto expresión cultural uruguaya ha sido integrado a las publicidades que se presentan en la radio y la televisión. Una instancia prototípica que ha presentado al candombe como un icono de identificación nacional es la campaña electoral. En el año 1999, las publicidades de los candidatos a presidentes, Jorge Batlle y Tabaré Vázquez, tenían como mensaje subliminal un “sentimiento candombero nacional” para cautivar al electorado. En particular, el spot de Jorge Batlle hizo desfilar todos “los clichés” de la “uruguayez”, como ser la libertad y la tranquilidad del estilo de vida, la escuela pública, las imágenes de las verdes praderas con vacas pastoreando, la inmensa bandera azul y blanca con un sol en la esquina; seguidamente expuso un conjunto de negros tocando candombe. Hay que precisar que el hecho de relacionar la imagen del candombe a la de un futuro Presidente de la República es un fenómeno que no es novedoso, ya lo hacía en la década del ‘60 el padre del actual presidente, Luis Batlle Berres, cuando utilizaba a Morenada durante sus campañas políticas para amenizar sus mítines.

Es utilizado el candombe, también, para representar oficialmente al Uruguay en eventos y festivales nacionales e internacionales, en los que se exhiben las tradiciones de distintos países del mundo. Según los comparseros el candombe cumple este papel porque *“el tamboril es un instrumento uruguayo «a muerte»*. Por eso cuando hay una conmemoración pública, tanto en

*el país como en el extranjero, en la que se representa nuestra cultura, no se toca la guitarra, ni se tocan violines ni bandoneones: se tocan tambores y lo tocan negros, pardos y blancos. Porque el tambor es un elemento de identidad nacional*", asegura el artesano constructor de tambores más antiguo, Juan Velorio. A título de ejemplo, hay que destacar que han ido grupos de candombe con este cometido a los Mundiales de Fútbol. Algunos de sus participantes recuerdan la fiesta de inauguración del campeonato mundial de fútbol que se hizo en Alemania, en 1974, donde como representación del folklore uruguayo se presentó la comparsa Morenada.

Algunos candomberos rememoran las experiencias que vivieron cuando representaron al país en carnavales extranjeros, cuenta el experimentado tamborilero Perico Gularte: *"la oportunidad que tuve de ir a Niza -en 1990- y nos trasladaron una noche de Niza hasta Montecarlo donde íbamos a actuar. Cuando salimos a tocar todos los espectadores estaban sentados tranquilos. Pero cuando empezaron a escuchar el ritmo de nuestros tambores, se levantó de una de las mesas un hombre alto y semicalvo, después que se levantó ésta persona, se llenó la pista de gente y bailaban el candombe como los dioses, como si estuvieran transportados. Nosotros nos mirábamos sorprendidos, pero nos gustaba como respondían y nos enorgullecía. Más tarde, vino el guía de la delegación y nos dijo: «los felicito ¿saben quién es ese que está bailando y fue el primero en salir? Es el príncipe Alberto de Mónaco» ¡¡A nosotros se nos pusieron las motas de punta!!"* Otros, como Tomás Olivera, evocan la experiencia que tuvieron en la exposición mundial de Sevilla en el año 1992: *"Allí cada país llevaba alimentos, música, herramientas y tecnologías representativas de su país. Nuestra delegación llevó como música típica del Uruguay al candombe y el tango (...) Nuestro grupo Bantú fue a representar al candombe. Hacíamos dos entradas una a las tres de la tarde y la otra a las once de la mañana. Éramos seis tambores y un "escobero" (...) Después hicimos una gira por Europa mostrando el candombe."* Son varias las anécdotas contadas sobre sus participaciones en concursos de grupos folclóricos, como en Palma de Mallorca (1993), Santiago de Chile (1993) y al Festival de Olorón (1996).

Creo que es interesante analizar el impacto que tiene la representación de este arte en estos festivales en los observadores y en los observados. Con respecto a los primeros, Perico Gularte describía la reacción del príncipe Alberto de Mónaco que no se aguantó al escuchar el ritmo de los tambores, rompió todos los protocolos y salió a bailar. También, cuentan que *"cuando participamos en la Feria Mundial de Sevilla cuando terminábamos nuestra presentación oficial, nos esperaban los extranjeros para que saliéramos con los tambores y se iban junto a nosotros, como si estuviéramos en Las Llamadas por nuestro barrio"*, recuerda Hugo Santos que es integrante del grupo folclórico Bantú y de Yambo Kenia. Los uruguayos buscan darle una explicación a esta actuación fundamentando en que *"el candombe si bien es un ritmo que el extranjero nunca lo escuchó, no encuentra el motivo para decir ¿por qué se mueve?"*. Otros añaden que *"el candombe es un ritmo contagioso que hace bailar hasta el que no lo conoce."*

Igualmente, relevante es ver el significado que tiene para los practicantes del candombe haber vivido estas experiencias. A manera de ejemplo, veamos lo que sintió Perico Gularte: *"se nos pusieron las motas de punta y nos sentíamos muy orgullosos. Yo les decía a mis compañeros: «lo que nuestros ojos puedan ver y nuestro cuerpo resistir, no tiene precio; y más en la circunstancia de tener el honor de representar al país». Porque hablamos del honor y a veces no nos damos cuenta ¿qué es el honor? Es lo más íntimo que tiene el ser humano, por eso para nosotros fue un honor trasladar nuestra cultura a Europa, aquello que nos legaron nuestros mayores que ya no están en este mundo."*

Quisiera recuperar otras experiencias vividas en el ámbito local, por su alto contenido simbólico, *"cuando se inauguró el aeropuerto de Punta del Este, llegó el avión presidencial con los primeros mandatarios del Uruguay y la Argentina, Luis Alberto Lacalle y Carlos Menem. Cuando aterrizó el avión y descendieron los presidentes, los estábamos esperando en la pista tocando los tambores, o sea, que tocando candombe fuimos parte de la ceremonia oficial"*,

relata Cándido Olivera, veterano tamborilero de Ansina, director de A.C.S.U.N. e integrante del grupo Bantú. Él se pregunta *“¿qué representaba nuestro candombe en ese momento, cuando había tantas autoridades del gobierno nacional y argentino, el intendente municipal y sus directores, además, había mandatarios y turistas extranjeros, medios masivos de comunicación, empresarios y demás autoridades?”* Algunos de ellos procuran dar una respuesta a este tipo de cuestiones: *“el candombe es parte del folklore uruguayo porque forma parte de nuestra cultura, es lo más importante de nuestra música, lo que nos identifica como uruguayos y nos diferencia de otros países. Por eso el candombe es representado a nivel de festivales internacionales y cuando hay ceremonias oficiales del gobierno”*, asevera Maximiliano Petrone, de Yambo Kenia.

Hay que destacar, también, que hoy se ha hecho popular tocar los tambores por las calles de todos los barrios y ciudades del país, al decir de los uruguayos *“está de moda tocar candombe”*; *“pasás por cualquier barrio y ves muchachos generalmente de tez blanca, tocando el tambor, tratando de sacarle un sonido”*. Esto les permite deducir que *“ahí tenés la prueba que a los uruguayos les gusta este ritmo”*. Estos movimientos de candombe en diferentes lugares de la ciudad reavivan la cultura que se vincula a esta práctica cultural. Puesto que *“hoy el candombe no sólo se escucha en los barrios Sur y Palermo, sino que el candombe está avanzando en el resto de la sociedad. Por eso me siento reconfortado culturalmente, que la gente sienta al candombe como música folklórica y que sea parte de su identificación”*, así lo cree Eduardo da Luz, director musical de Yambo Kenia.

Se puede observar, igualmente, una alta participación de uruguayos sin tradición candombera en este tipo de eventos. Ejemplo de ello es el incremento de participantes en el Desfile de Llamadas; es más, la gran mayoría de la opinión pública comparsera coincide en que *“cada día son más los que quieren salir en Las Llamadas tocando el tamboril, porque no hay un instrumento musical uruguayo que llegue con la potencia y penetre, dentro de uno y del público, como lo hace el tamboril”*. Otros le dan otra vuelta de tuerca y señalan que han constatado que *“cada vez hay menos negros en Las Llamadas porque las comparsas están integradas mayoritariamente por blancos. La última Llamada que ganó “Kanela y su Barakutanga” lo hizo con el 90% de gente blanca”*, así lo advierte Raúl Fernández, “escobero” de “Tronar de Tambores”. Esto los reconforta porque *“ahí se ve que el espíritu candombero está en todos los uruguayos, sea blanco, mestizo, pardo o negro. Antiguamente se decía «el tambor es cosa de negros» y con este tipo de fenómenos te das cuenta que el tambor no es sólo de los negros, ni necesitás ser creyente de ninguna religión para tocar los tambores. El candombe es de la gente que lo siente y punto”*, explica “el español” Benigno, vecino de Paso Carrasco.

Otro indicador sintomático de la consideración del candombe como un componente primordial de la cultura popular uruguaya es la transmisión en vivo y en directo a países extranjeros de Las Llamadas. Se realiza esta difusión porque este desfile es un espectáculo que concita la atención en el ámbito local e internacional, por este motivo, también, vienen al carnaval montevideano turistas y periodistas de otros países.

Otro de los jalones reveladores de la práctica del candombe, se presenta con los uruguayos que se exiliaron –antes por problemas políticos y ahora por la grave situación económica– *“los que emigran del país se llevan de recuerdo tambores, mate y yerba; de esta manera sienten que se llevan pequeños trocitos exclusivos del país”*, explica “el jardinero” Carlos Brufau, vecino de Paso Carrasco que emigró para EE.UU. Por su parte, Fernando Núñez ratifica lo dicho *“porque los uruguayos desperdigados por el mundo son compradores de tambores, ya que creen llevarse en ese tambor un pedazo de nuestras cosas típicas y calman sus tristezas y nostalgias tocando las lonjas y tomando mate.”* Esto hace que se relacionen ciertos acontecimientos político-económicos con el desarrollo del candombe en otros países. El historiador Alberto Britos explica que *“el Uruguay ha tenido durante el siglo XX dos*

*dictaduras, la primera de Gabriel Terra entre 1931-1934;<sup>1</sup> y la segunda, con el golpe de estado militar realizado el 26 de junio de 1973 que mantuvo un estado dictatorial hasta marzo de 1985. La última dictadura se caracterizó por la censura de la actividad política, la violencia y la persecución de personas por sus ideas. Por estas razones muchos uruguayos se tuvieron que exiliar en otros países. Esto hizo que el candombe se difundiera en otros continentes e hizo que surgieran candomberos y comparsas en Suecia, EE.UU., Australia, Inglaterra, Canadá, Argentina, España e Italia; cosa que nunca había sentido que por estos lugares se tocara el candombe de la forma que lo tocan los uruguayos.”*

Los artesanos constructores corroboran que han vendido tambores no sólo para usarlos en el Uruguay, sino que han vendido para otras partes del mundo. Cierto día charlaba con Juan Velorio y me dijo: *“¿ves ese tambor que esta ahí a medio hacer? ¿Lo ves? A ese tambor lo voy a terminar el jueves y el viernes se va para Nueva York. Es para un uruguayo que hace muchos años se fue a vivir allá. Él vino a pasar la licencia con su familia a Montevideo y me compró un tambor. Pero no sólo él se ha llevado tambores para EE.UU. porque he vendido tambores a uruguayos que se fueron para Argentina, EE.UU., México y hasta para Rusia; he negociado este instrumento. Por eso siempre digo: «donde hay un uruguayo hay un tambor». Eso explica, también, porqué en todos estos países hay comparsas lubolas, en las que participan uruguayos y argentinos.”*

Cuando van grupos de candombe a las ciudades donde viven los exiliados, estos participan masivamente de los espectáculos que realizan los comparseros que van desde el Uruguay. Sobre este punto algunos artistas cuentan: *“tuve la oportunidad de ir a Paraguay, a EE.UU. y a Canadá integrando “La tribu de Rosa Luna” y los uruguayos exiliados en esos países nos estaban esperando en el aeropuerto. Era una cosa impresionante, se te ponía la piel de gallina incluso a mí se me cayeron algunas lagrimas porque esta gente hacía más de quince años que no venía al Uruguay por problemas políticos. Por eso nos esperaron porque íbamos de acá a tocar, cantar y bailar candombe con ellos... Eso es identidad nacional”,* así lo cree Julio Di Bartolomeo, solista y director musical de “Kanela y su Barakutanga”. También, es una alegría muy grande para los emigrantes uruguayos escuchar candombe en los países extranjeros en que viven, así lo testimonian sus relatos, José Luis Pedregosa que emigró para Atlanta (EE.UU.) cuenta que *“nos enteramos por INTERNET que venía el grupo de candombe Baitú a tocar acá (Atlanta); los uruguayos que vivimos acá nos llamamos por teléfono y organizamos un asado e invitamos a los integrantes del grupo. Después, nos fuimos todos juntos a la actuación. ¿Sabés lo que es sentir tu música cuando vivís en el extranjero? Es una cosa indescriptible... no te lo puedo explicar en palabras, es una emoción, un temblequeo que te viene de adentro.”* El candombe se ha desparramado por diversos países de América y Europa, inclusive, a veces se observa en los estadios de fútbol de países europeos, que cuando los visita la selección de fútbol uruguaya se ven tamborileros tocando candombe. El candombe, además, de ser un dispositivo de identificación de los uruguayos, es un medio que los emigrantes uruguayos tienen para conservar elementos de su cultura original y mostrar que no han sido totalmente influidos por la cultura del país que viven.

#### **(IV.1.3) Los líderes de la comunidad negra consideran que el candombe es folklore uruguayo, aunque principalmente identifica a los negros.**

Uno de los argumentos utilizados para fundamentar esto es la relación histórica que mantienen los negros y sus descendientes con el candombe. Ellos indican que *“el candombe es el reencuentro que tenemos los negros con el África, a través de los tambores”* dice Enrique Díaz, activista negro y director de la comparsa Lonjas de Ansina.

<sup>1</sup> Gabriel Terra había sido elegido como Presidente de la República para el periodo 1931-1934. Él tuvo que hacer frente a la convulsa situación económica y social generada por la Gran Depresión de 1929, por eso disolvió el Parlamento y creó una Junta de Gobierno con poderes ejecutivos y legislativos.

El candombe es una música negra y lo es por varios motivos; por un lado, se sostiene que *“para comprender al candombe hay que partir de la base que es parte de una «cultura». Es la cultura que musicalmente tienen los negros”*, afirma Sergio Ortuño. Algunos lo equiparan a lo que significa *“la Tarantela para los napolitanos o la Muñeira para los gallegos. La cultura del negro de acá es el candombe. El fuerte del negro en el Uruguay es el tambor y es la cultura que el negro tiene aquí. Además, todo uruguayo cuando ve un tambor dice: «los negros están tocando los tambores; entonces vamos a escuchar candombe»”*, señala Perico Gularte. Se considera, también, que esta música es uno de los componentes más dinámicos de *“la cultura negra”*, en tanto que *“los negros en el Uruguay no tienen idioma ni religión propia, lo único que el negro tiene como propio es el toque del tambor. Porque acá fuimos totalmente colonizados, fijate que acá no se habla ningún dialecto africano y no se tiene una religión afrouruguaya. Por eso sostengo que la cultura del negro acá es el candombe, no me vengan con que los negros se destacan bailando rock, cantando tango o como pai de santo umbandista. Todo eso es mentira, acá la práctica fuerte del negro es el toque del tambor haciendo candombe, ese es el elemento principal de la cultura del negro uruguayo”*, explica Fernando Núñez.

Los activistas de Mundo Afro consideran que *“al candombe negro» no lo entiende todo el mundo porque habla de cosas de los negros. Además, exterioriza cuestiones que los negros o los que vivieron en un barrio de negros sólo ellos entienden su mensaje social, porque si vos te ponés a analizar las letras de las canciones hablan sobre la interpretación que hacemos los negros de la sociedad que vivimos”*, explica Isabel Ramírez. Este discurso establece que si bien los negros pueden compartir la música del candombe con otras culturas o sectores sociales; sin embargo, existe el *“candombe negro”* que habla de su historia, identidad y religión, por eso – según ellos- es comprendido exclusivamente por los negros. Los defensores más celosos del candombe como práctica de los negros puntualizan que *“el candombe es de los negros porque se lleva en la sangre.”* En este sentido, Miguel García sostiene que *“el candombe no es folklore, si vos buscás esta palabra en el diccionario te indica que: «folklore es el conjunto de tradiciones, costumbres, creencias y música del pueblo».* *El candombe no es del pueblo, es de los negros. Ahora los blancos se están metiendo más en nuestras cosas y las arruinan; nos aplastan, nos quieren tener por debajo de la pata; y ustedes tienen que entender que esto es nuestro. Yo no tengo problemas que miren, pero que participen no, porque nos están robando algo nuestro.”* Otros activistas de Mundo Afro consideran que el hecho que se entienda al candombe como folklore es un problema para la comunidad negra. En este sentido, Beatriz Ramírez alega que *“en lo concerniente a las artes y espectáculos, las expresiones culturales de los negros se las consideran folclóricas, situación que restringe su trascendencia cultural y destruye el valor económico de lo producido por los artistas negros”*.

Los líderes de Mundo Afro coinciden con la apreciación que el candombe reproduce la historia de resistencia de la cultura negra contra la opresión de la cultura hegemónica en el Uruguay. Aunque alguno de ellos concede la posibilidad de que *“el candombe va a ser de todos los uruguayos siempre y cuando se lo reconozca como un componente de la cultura uruguaya”*. Su director adjunto Néstor Silva<sup>2</sup>, cree que *“esto va a suceder cuando tomemos no solamente la parte de la diversión o de la fiesta. Sino cuando los uruguayos comprendamos que «el candombe es candombe sí se toca con: piano, chico y repique.»* Además, *va a ser de todos, cuando realmente lo tomemos como parte de nuestra cultura hablando de uruguayos. Por eso, hoy el candombe es del colectivo negro. Porque no hay expresión cultural que se pueda sustentar si no hay un colectivo que la defienda, la haga evolucionar y mejorar la situación socioeconómica de sus miembros”*. Como contrapunto a lo dicho, hay un sector de los miembros de la comunidad negra, como el periodista afrouruguayo Nelson Domínguez comentó el desfile

<sup>2</sup> Néstor Silva además de ser el director adjunto de Mundo Afro, sale en carnaval por primera vez en el año 1980 en Kanela y su Barakutanga, luego, intervino en los conjuntos: Barahúnda, Marabunta, Sueño del Buceo, Yambo Kenia, Sarabanda y Serenata Africana, en la que salió en el año 2003.

de Llamadas en el 2003 para el Canal 4, dijo: *“el candombe no es un problema privativo del color de la piel, sino que es algo que se siente como un llamado del ritmo hacia la sensibilidad.”*

Como corolario de esta sección quisiera realizar dos precisiones, la primera, es que hoy el candombe es objeto del uso, la interpretación y la resignificación; todas ellas son puestas al día realizadas por diversas posturas e intereses, este fenómeno genera una imagen compleja de ésta parte de la cultura popular uruguaya. En nuestro caso, es aplicable la consideración de Gérard Lenclud cuando evalúa que “cada sociedad produce una multiplicidad de tradiciones, cada grupo, cada entidad social busca su tradición poniendo en el pasado la bandera (o el pretexto) que le conviene.”<sup>105</sup> Para llevar a cabo estas resignificaciones se “efectúa una elección en el pasado, se definen las buenas herencias culturales, se hace una elección deliberada de lo que es tradicional y de lo que no debería serlo y se manifiesta la voluntad de mantenerlo. En el caso de fracasar se impulsa al conjunto del cuerpo social a conformarse”.<sup>106</sup> El candombe es una práctica cultural que posee un origen prestigioso y relativamente lejano, ha configurado un saber misterioso, ha conservado conocimientos y usanzas antiguas, se han transmitido herencias culturales exclusivas, por ende, se han forjado rectores y jurisdicciones; así se ha conformado la tradición candombera. La segunda indicación, es que los argumentos e indicadores expuestos fundamentaron las tres concepciones que determinan que el candombe es uno de los componentes fundamentales del folklore uruguayo, porque nace y se desarrolla en este país de manera prodigiosa y porque los habitantes de este país se lo representan y viven como tal.

#### **- (IV.2) Dispersión de la práctica del candombe entre todos los uruguayos:**

Como el candombe procede de antiguas prácticas desarrolladas por grupos fenotípicamente considerados negros, hasta la década de los '80 del siglo XX, se consideró que era una costumbre *“exclusiva de los negros”*. Antes demostré que el candombe es uno de los componentes fundamentales del folklore nacional del Uruguay. Por otra parte, como concibo que toda organización social y práctica cultural no son productos clausurados sino que están en continuo proceso de cambio, por ello voy a describir la dinámica que ha experimentado el candombe en las dos últimas décadas y cómo se ha ido reformulando y corriendo los límites de esta tradición. Para ello indagaré en los indicadores que delimitan la mayor difusión y práctica del candombe por parte de los uruguayos; y realizaré una primera aproximación a las relaciones de intercambio cultural que se establecen entre diferentes subculturas uruguayas.

##### **- (IV.2.1) Indicadores significativos de la mayor difusión del candombe:**

En la última década, han intervenido en las comparsas una gran cantidad de uruguayos que nunca antes habían practicado candombe; así se incrementó la cuantía de personas que participan en las actividades candomberas. Este fenómeno tuvo sus inicios cuando se comenzaron a hacer los primeros «candombailes»<sup>3</sup>, en la época postdictatorial, a mediados de la década de los '80 del siglo XX; momento en que *“la gente empezó a arrimarse a las actividades de las comparsas”*.

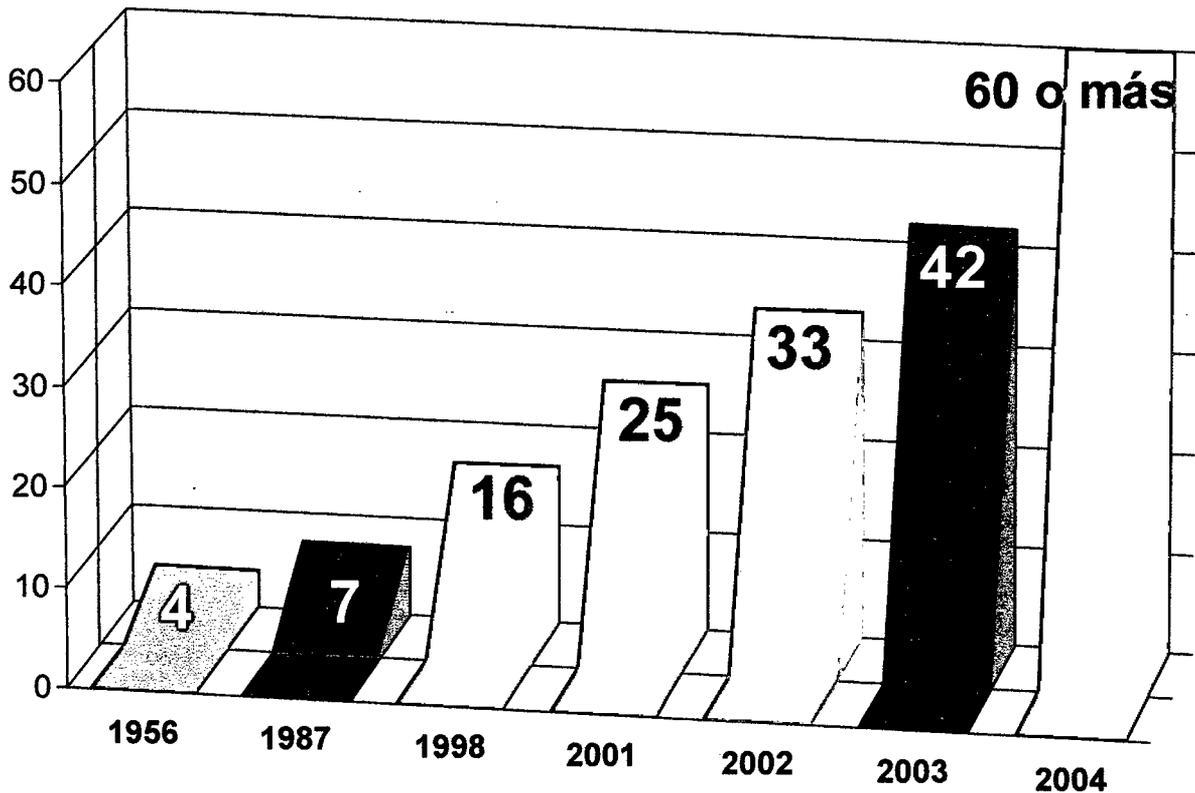
<sup>3</sup> Los candombailes eran bailes públicos que se realizaban en grandes salas o canchas de basketball, en ellos se bailaba principalmente candombe. Tuvieron su esplendor a mediados de los años '80, coincidiendo con la caída del gobierno dictatorial, la apertura a la vida democrática (1985) y el auge del “canto popular”. En ellos se destacaron compositores como Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa, Larbanais-Carrero, Rubén Rada, Jaime Ross, las murgas Falta y Resto, Araca la cana, La reina de la Teja, entre otros. Estos espacios populares de baile desaparecieron a comienzos de los '90.

Los indicadores significativos del auge de la práctica del candombe son los siguientes:

- (1) Hay grupos de candomberos que desarrollan una actividad folklórica y transfieren sus conocimientos y técnicas a nuevos integrantes, ya sean de su propia agrupación o miembros de la sociedad en general. **Estos grupos crean “escuelas de candombe”** en las que enseñan a tocar los tambores, a danzar el ritmo del candombe y a representar a sus personajes típicos, **lo cual posibilitó una mayor difusión del candombe entre las diversas generaciones y diferentes clases sociales uruguayas**, en particular, entre los varones jóvenes de los estratos socioeconómicos: medio-bajo, medio y medio-alto.
- (2) **Se han formado una multiplicidad de agrupaciones de tamborileros que tocan los tambores por las calles de sus localidades**; hay que precisar que en la mayoría de estos distritos antiguamente no se habituaba a practicar el candombe. Eduardo da Luz considera que esta situación se presenta porque *“hay un movimiento urbano de candomberos, donde muchos fueron a ver qué pasaba y se quedaron definitivamente. Luego siguieron saliendo y ya no es que quieran saber qué pasa con el candombe, sino que se metieron y ya lo ven de otra manera. Esta difusión del candombe es valiosa, porque esta gente que llegó también trae más gente; hoy hay mucha gente que se mueve con el candombe, hasta hay mujeres con ganas de aprender a tocar el tambor.”* Uno de los indicadores que determina el crecimiento de la cantidad de tamborileros es que en el año 1998 participaron en el Desfile de Llamadas, aproximadamente, unos quinientos veinte; y en el 2003 tocaron unos dos mil quinientos. **En el transcurso de cinco años se quintuplicó la cantidad de tamborileros que participan en Las Llamadas.**
- (3) **Hay una mayor cantidad de artesanos constructores de tambores**, en especial, ha crecido su número en barrios en que tradicionalmente no se hacían tambores. Al mismo tiempo, hay un considerable incremento en la producción y la comercialización de este instrumento. Una de las lógicas explicaciones de este fenómeno es el aumento de la venta de tambores y una ampliación de la cantidad de tamborileros.
- (4) **El incremento de comparsas para participar en Las Llamadas**, deja entrever un fenómeno sociocultural de gran magnitud.

Un estudio comparativo, de largo plazo, de la cantidad de conjuntos que participaron desde la creación de Las Llamadas, permitió calcular que en el correr de cinco décadas (desde 1956 hasta el 2003), la cantidad de conjuntos que desfilaron aumentó en **más de diez veces (un 1050%)**. Cuando se compara lo ocurrido a corto plazo, desde 1998 al 2002, también se confirma esta fuerte tendencia a la ampliación de la práctica del candombe, ya que **en el lapso de cinco años se duplicó el número de conjuntos en este desfile**; y en la última temporada, la proporción de comparsas aumentó casi un 30%, respecto al año anterior. En el 2003, Las Llamadas fueron las más grandes de la historia y este año las autoridades municipales esperan que se inscriban más de sesenta conjuntos lubolos. En suma, en los últimos cinco años la tendencia es creciente y sostenida en la creación de comparsas, lo que es un indicador significativo sobre la consideración y la práctica del candombe por parte de los uruguayos, ya sea por su papel como medio de convocación, comunicación, diversión y movilización.

**Evolución de la cantidad de conjuntos que participaron en Las Llamadas desde su creación hasta hoy**



**(IV.2.2) Principales causas del incremento paulatino de comparsas en Las Llamadas:**

- (a) Hay un mayor reconocimiento social del candombe en tanto componente de la cultura popular uruguaya. Según las autoridades municipales *“sería impensable que veinte años atrás hubiera una comparsa de lubolos en el barrio de Pocitos como los Chin-chin. Hoy el candombe cruza a todas las clases sociales y todas las edades”*, afirma Lilián Kechichián.
- (b) Los tamborileros aprenden a tocar en su barrio, porque alguien que lo sabe hacer desde hace mucho tiempo les enseña en “clases de tambor”. Así es que se forman grupos de tamborileros en zonas en las que no existían comparsas. Algunos de éstos conjuntos son más endebles y otros más firmes; estos últimos se organizan y participan de Las Llamadas. Los integrantes de “Lonjas del Paraíso” de la ciudad de Paso Carrasco explican que *“la gente que aprendió a tocar los tambores, puso energía para formar una comparsa, aunque fuera chica. No fue necesario mucho dinero ni grandes trámites en la I.M.M. para sacarla. La organizamos sin que venga nadie a poner dinero; nos financiamos y organizamos nosotros. Este es el segundo año que repetimos la experiencia de salir en Las Llamadas”*, señala Willy Figuerón.
- (c) Los veteranos tamborileros –ex Ansina, ex Sur o ex Gaboto- colaboran en la organización de salidas de tambores barriales y de comparsas en localidades en las que antes no existían comparsas; designados aquí como “los nuevos territorios del candombe”. Lógicamente, estos conjuntos obtienen diferentes resultados. Más adelante observaremos cómo los hermanos Larraúra, Álvaro Salas y Eduardo Jiménez fundaron Yambo Kenia y hace cinco años seguidos que vienen ganando el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas; en cambio, “Gularte” que sugirió la organización de una comparsa en la ciudad de Paso Carrasco para participar en el Desfile de Llamadas no obtuvo resultados provechosos; es más, el núcleo básico de tamborileros se fue por desacuerdos con su estilo de conducción.

- (d) En las ciudades del interior del país, las municipalidades organizan sus propios desfiles y vienen a participar con sus agrupaciones en Las Llamadas que se realizan en Montevideo; como los representativos de los departamentos de Cerro Largo, Colonia, Canelones, Maldonado, Durazno y San José. Sobre este tópico Eduardo Jiménez resalta que *“me gustó mucho ver a las agrupaciones de las ciudades del interior en Las Llamadas, aunque no tocan como las montevideanas, tienen interés en marcar su presencia; eso es impagable.”*
- (e) Otra de las razones para que se produzca este advenimiento de nuevas comparsas, es que se conservaron los conjuntos y las salidas de tambores en los sitios donde surgió el candombe moderno. Sus representantes consideran que *“el candombe se expande por la ciudad porque mucha gente va a ver las salidas de tambores a las mecas del candombe; se contagia del ritmo, quiere disfrutar y hacer lo mismo, por lo que va a clases y aprende a tocar los tambores”*, arguye Sergio Ortuño. En similar sentido, otros argumentan que *“hay gente que vino a los barrios Sur y Palermo a ver los ensayos de las comparsas, ya que de aquí salieron las mejores de este país, como Esclavos de Nyanza, Pobres Negros Cubanos, La Candombero, Añoranzas Negras, Fantasía Negra, Morenada, Concierto Lubolo. Al poco tiempo, ves que organizaron una comparsa con los vecinos de su barrio”*, dice Gustavo Oviedo.
- (f) Han surgido nuevas comparsas porque algunos comparseros de tradición y renombre se van del conjunto que han integrado para formar uno nuevo. En algunos casos, se juntan algunas familias de negros que no participaban antes de ninguna comparsa y sacan la suya. Esto pasa porque el reglamento de Las Llamadas no es muy exigente en cuanto a los recursos económicos, humanos y equipamiento que se necesitan para organizar la comparsa y desfilarse.
- (g) El gobierno municipal de Montevideo ha contribuido al boom de comparsas a través de una política cultural descentralizada. Al respecto Lilián Kechichián indica que *“los funcionarios tenemos una cuota de responsabilidad porque hemos difundido por los barrios de toda la ciudad talleres de candombe y murga”*.

Todos estos son indicadores particularmente instructivos que manifiestan la potencia de las expresiones culturales afrouruguayas en la sociedad. Estos resultados hubieran sido imposibles sin algunos hechos básicos:

- (a) Los grupos de candomberos que transfirieron sus conocimientos y técnicas a nuevos integrantes de comparsas.
- (b) La continuidad en la producción de tambores por parte de los artesanos.
- (c) El aporte de los músicos y los letristas para el desarrollo del candombe como música popular.
- (d) Las organizaciones no gubernamentales representativas de la comunidad negra uruguaya (como Mundo Afro y A.C.S.U.N.) que organizan encuentros de carácter antropológico e histórico sobre el candombe y las expresiones culturales afrouruguayas.
- (e) La mejor organización del Desfile de Llamadas, por parte de la I.M.M.

#### (IV.2.3) Derivaciones de la difusión del candombe entre todos los uruguayos:

La mayor difusión del candombe entre los uruguayos ha tenido diversos y múltiples alcances. Uno de los principales es que **el candombe pasó de ser una práctica exclusiva de uruguayos de nivel socioeconómico medio-bajo y bajo de los barrios Sur, Palermo y Cordón; a que hoy salgan comparsas de todos los barrios y ciudades del país y muchos de sus miembros viven en típicos barrios de clase media y media-alta** (como Malvín, Pocitos, Punta Carretas y Carrasco). Las autoridades de la Dirección de Turismo y Recreación de la I.M.M. se han percatado que *“se han generado comparsas en sitios donde no han vivido negros, inclusive surgieron en esos barrios comparsas VIP como Yambo Kenia y Serenata Africana. Otro ejemplo, es la comparsa “La Gozadera”, que sale del barrio Malvín y es la agrupación en la que participa mayor cantidad de profesionales de clase media-alta; por otra parte, ha dejado de ser una salida de tambores espontánea ya que a dado lugar a una escuela de candombe, donde se enseña a tocar el tambor y a bailar”*. Este es un fenómeno sociocultural interesante porque la costumbre de los tamboriles de tocar los tambores por las calles del barrio hizo que personas de distintos estratos socioeconómicos se mezclaran en las comparsas. Otra de las consecuencias es que el Desfile de Llamadas pasó de ser *“una fiesta de los barrios Sur y Palermo”* con una fuerte connotación étnica, para convertirse en un espectáculo popular que se practica en todo el Uruguay.

Para que se haya dado una mayor difusión del candombe entre los uruguayos fue necesario un cambio de actitud de los candomberos que proceden de los barrios Sur, Palermo y Cordón que enseñaban candombe sólo a aquellas personas que integraban su grupo; por su parte, los alumnos que no pertenecen a estos barrios cambiaron de actitud hacia el candombe. Este fenómeno, también, permite que se observen algunas características del intercambio cultural que se han desarrollado entre diferentes subculturas uruguayas. Los candomberos de cuna alegan que *“los negros somos recelosos de nuestros tambores y de nuestra cultura, pero después de la dictadura se crearon talleres de tambor y se le empezó a dar más participación a “los blancos”. Estos muchas veces no se acercaban al candombe, porque decían que los negros tienen al tambor muy como de ellos, no dando participación a los blancos en las actividades de la comparsa»*. Con las escuelas de candombe se empezó a difundir entre todos los uruguayos, muchos negros tuvieron la oportunidad de enseñar lo que sabían y Las Llamadas adquirieron mayor difusión”, reconoce Eduardo da Luz. Los dueños de comparsas, también, cambiaron su actitud porque ahora dejan ingresar con mayor facilidad a sus agrupaciones.

Por su parte, los aprendices de candombe de hoy debieron cambiar su actitud hacia los estereotipos que habitualmente se le arrojan a los negros, como *“borrachos, conventilleros, haraganes; que lo único que saben hacer es tocar los tambores”*, además se comprometieron a respetar las características y las reglas de la organización de la comparsa. A título de ejemplo, destacar que en Nueva Helvecia, una pequeña ciudad de Colonia, fundada por colonos suizos y alemanes en la segunda mitad del siglo XIX); actualmente, sus descendientes tienen una reputación de *“ser suizos”*, lo que equivale en el imaginario coloniense como personas *“frías y altaneras”*, además *“están dotadas de un complejo de superioridad”* sobre sus vecinos los criollos. En el año 2000, unos vecinos del lugar, dirigidos por los hermanos Stutz, organizaron una comparsa en el poblado se observa así que el candombe hace que personas frías y distantes de las prácticas culturales uruguayas se involucren y respeten sus reglas.

Por otro lado, hay indicadores sociológicos de tipo cualitativo que suponen un alto valor simbólico. Tres décadas atrás, ciertos padres de familias negras no dejaban que sus hijos(as) participaran de las fiestas vinculadas al candombe. Incluso, algunas bailarinas han declarado que les gustaba bailar candombe *“pero mis padres no me dejaban. Porque ellos me decían «como una muchacha de su casa y con quince años va a salir en una comparsa de negros y lubolos; y, todavía salir de vedette, junto a esos negros, mostrando el cuerpo»”*, recuerda Lourdes de Marco. También, los vecinos y amigos les sugerían a estas bailarinas que no salieran en la comparsa porque *“la mujer que participaba de una comparsa estaba mal vista”* y *“porque*

*creían que si vos integrabas la agrupación estabas para cualquiera cosa, que eras una puta*, confiesa de forma apenada Vilma Carrizo. A las bailarinas que se las criticaba por salir en Las Llamadas, actualmente, de la censura los vecinos y amigos han pasado a preocuparse si *“¿van a salir este año? ¿En qué comparsa?”*, les preguntan. Y los tamborileros antes estigmatizados como *“borrachos, conventilleros, haraganes; que lo único que saben hacer es tocar los tambores”*, por lo cual muchos de ellos renegaban de su cultura *“en función de «poder vestirse de blanco» para sobrevivir”*, *“o porque pensaban que por tocar el tambor o al participar en la fiesta del candombe iban a tener menos status social”* explican Néstor Silva y Fernando Núñez. Ahora observan un cambio de actitud del público hacia ellos porque *“hoy llegas a los tablados y los niños te piden autógrafos y, cuando terminás, los mayores te esperan para felicitarte por tu actuación; como se hace habitualmente con los actores de teatro o de cine”*, afirma Pedro Ferreira. Lo mismo les ocurre a los que representan a los personajes típicos de quienes *“antes los espectadores se reían y se burlaban por su forma de bailar y sus mímicas; ahora la gente te mira de otra manera y te aplauden mucho”*, enfatiza Carlos Vilela de Serenata Africana.

La mayor difusión del candombe ha provocado, a su vez, su mejor “consideración social”, al mismo tiempo que hacia sus practicantes hay un reconocimiento renovado por parte de los uruguayos. Esto opera sobre los prejuicios que antes existían con los negros y el candombe, haciendo que la estigmatización referida a los negros no tenga tanta eficacia ni legitimidad. Asimismo, les permite a sus descendientes *“conocer la historia del negro, su desenvolvimiento dentro de este país y de nuestra sociedad”*, afirma Lagrima Ríos.

Por su parte, los tamborileros descendientes de europeos reconocen las particularidades de las costumbres afrouruguayas y valoran su aporte a la cultura nacional. Por ejemplo, el guitarrista de Sinfonía de Ansina Hugo Odair dice: *“soy blanco, mi padre es gallego y no nací en los barrios candomberos, pero tengo interés en aprender esta música negra. El candombe es una práctica que está mezclándose, porque la gente blanca y los tamborileros que nacieron al lado de los tambores se están vinculando entre sí. Por ejemplo, yo y el resto de los músicos de la orquesta que nunca habíamos integrado una comparsa estamos aprendiendo lo que es el entorno y las características de la cultura de los negros y ellos aprende ciertas cuestiones técnicas para la armonización de los tambores con los instrumentos de orquesta, en mi caso; de otros técnicos, aprenden pautas de cómo modernizar la comparsa o implementar una mejor puesta en escena.”*

La expansión de la práctica del candombe en todos los estratos sociales uruguayos ha generado, también, temor en los viejos candomberos. Estos se han inquietado ante la posibilidad de que los nuevos comparseros les ocupen su lugar protagónico en las comparsas. Tal sospecha se basa en que ellos sienten que los recién iniciados en el candombe, además de organizar sus propios conjuntos en sus respectivos barrios, integran las agrupaciones de mayor prestigio y éxito en los concursos. A propósito, dicen que *“los blancos aprenden rápidamente a bailar y a tocar el tambor a la par de los negros, lo que te hace pensar que los blancos nos están quitando cada vez más cosas de nuestra cultura”*, indica Vilma Carrizo. Temen, asimismo que los nuevos candomberos sean mejores que ellos y en ese sentido, Pedro Ferreira revela que: *“esto nos perjudica a los candomberos de tradición que siempre tuvimos el monopolio de la práctica del tambor y del candombe, cuando eran propios de los barrios Sur y Palermo. Pero, eso ya fue.”* Otros admiten que *“el candombe se ha escapado del ámbito negro y hoy hay muy buenos cultores blancos que lo interpretan mejor que los negros; son buenos y disciplinados y eso es lo que no pasa con muchos negros que cuando hay que ensayar, siempre llegan tarde”*, señala Isabel Ramírez. Por estos motivos, algunos docentes a cargo de talleres de candombe utilizan artimañas para conservar en secreto algunos conocimientos; una de ellas consiste en no enseñar todo lo que saben, Vilma Carrizo explica que hace esto *“porque los negros somos muy tramposos y desconfiados. No siempre enseñás a fondo, así sea en el baile o en la percusión. Vos enseñás hasta cierto limite, como diciendo «hasta acá llegás, de esta zona para acá, no podés pasar porque es nuestra»”*.

Los nuevos candomberos consideran que si los negros no enseñan, el candombe muere, Raúl Fernández advierte que *“si vos te fijás en las comparsas lubolas hay cada vez menos mujeres negras bailando y realizando los personajes típicos”*. Al mismo tiempo, si los negros les enseñan a los blancos, ellos *“ayudan a mantener esta tradición y costumbre negra”* puesto que cada vez hay menos negros en el Uruguay por la extensión del mestizaje. Así la interacción que se crea cuando se está enseñando a tocar o bailar candombe, da lugar a experiencias compartidas y al intercambio de conocimientos. También, se desarrolla una integración muy importante entre los vecinos y la comparsa, donde se aprende y disfruta la música de la comparsa por las calles del barrio.

Las dos primeras secciones de este capítulo han permitido determinar que:

- Los argumentos e indicadores expuestos fundamentaron las dos concepciones principales que determinan que el candombe es uno de los componentes fundamentales del folklore uruguayo, porque nace y se desarrolla en este país de manera prodigiosa; y porque los habitantes de este país se lo representan y viven como tal. Esto ha permitido probar que **actualmente la actividad desarrollada por los grupos que tocan candombe** –en las comparsas de negros y lubolos y las salidas de tamborileros tocando candombe por las calles de sus barrios- **es un componente fundamental del folklore uruguayo**.
- Se ha confirmado, también, la hipótesis que **el candombe no ha desaparecido** (como lo vaticinaba Paulo Carvalho)<sup>4</sup> **sino que es una de las expresiones culturales más practicadas por los uruguayos de los distintos estratos socioeconómicos y de diferentes edades**. Inclusive, **en las dos últimas décadas, en el Uruguay, los principales símbolos étnicos de los negros** (los toques de los tambores del candombe y la actuación de la comparsa negra y lubola, en suma, la práctica del candombe) **se han transformado en símbolos nacionales**. La mayor difusión e intensificación de las prácticas afrouruguayas permiten inferir que los uruguayos asumen como parte de su identidad cultural el componente “afro” de sus tradiciones, cuestiones que antiguamente eran identificadas exclusivamente con los habitantes de los barrios Sur y Palermo. Una señal de ello se lo percibe en las glosas periodísticas sobre Las Llamadas, desde la década del ‘50 hasta la del ‘80 del siglo XX, los periodistas calificaban a Las Llamadas como *“la fiesta de la raza negra”*, ahora el relato periodístico se transforma y habla de *“la fiesta del pueblo uruguayo”*. Lo que ha ocurrido es que *“en la última década el candombe pasó a ser considerado como una de las representaciones típicas de los uruguayos, pues hasta entonces era considerado como una expresión folclórica de un sector marginado de la sociedad”*, así lo ha percibido Beatriz Ramírez, aunque sea contradictorio con el discurso de Mundo Afro que ella integra.
- El Desfile de Llamadas, a mediados del siglo XX, era observado sólo por los habitantes de los barrios Sur, Palermo y Cordón. Hoy el candombe se ha transnacionalizado, por un lado, porque existen comparsas de este tipo en Suecia, EE.UU., Australia, Alemania, Inglaterra, Canadá, Argentina, España e Italia; por otro lado, a Las Llamadas son vistas por todos los habitantes del Uruguay –a través de la transmisión de los canales de televisión de aire y cable- también, son vistas en Bolivia, Paraguay, Brasil, Chile, Argentina, España, Australia, Canadá y EE.UU.; y –vía INTERNET- en todos los países del mundo. Por controvertibles que sean ciertos manejos comerciales de Las Llamadas, es indudable que parte del impacto social y de la expansión de la práctica del candombe, se debe a la promoción de las industrias culturales masivas y a su divulgación a través de los medios masivos de comunicación.
- A través de estos cambios se puede observar que la cultura uruguaya se ha carnavalizado en el sentido en que los iconos de la identidad nacional ya no se corresponden exclusivamente

<sup>4</sup> En el año 1971, Carvalho Neto auguraba que el candombe agonizaba y que éramos “testigos de la muerte de uno de los más expresivos rasgos culturales del pueblo negro uruguayo...” (CARVALHO NETO, P., 1971, p.194).

con los de antaño, es decir con aquellos que indicaban la ejemplaridad de nuestro sistema político y económico, los que llevaban a decir que “el Uruguay era la Suiza de América” o la “Atenas del Río de la Plata”; o con imágenes de un gaucho tomando mate a la sombra de un ombú; o bailando el pericón. Hoy la cultura montevideana es urbana y está simbolizada por el carnaval y principalmente por las actuaciones de las comparsas y de las murgas.

- En Las Llamadas participan sectores de toda la sociedad y se las presenta a nivel internacional como un rasgo de la cultura nacional, que conlleva el ingreso de mayores divisas para el país y para muchos de los artistas negros que participan del carnaval. Por ello quiero indicar que la tendencia es que se realice más de un Desfile de Llamadas en el período carnavalesco. El futuro de La Llamada es muy promisorio, porque es una fiesta sobre la cual el público ha incrementado su interés, también, se ha acrecentado la consideración de los operadores turísticos y de las autoridades municipales.

### **(IV.3) Significados que asume el candombe en la vida de los comparseros**

Este trabajo nos ha permitido observar, entre otras cosas, que los involucrados en una misma práctica cultural otorgan una diversidad de significados a sus actuaciones. Esta diversidad de interpretaciones nos pone en presencia de una semántica de profundidad, en la que hay que comprender las proposiciones del mundo abiertas por cada una de ellas, ya que ellas denotan diversas maneras de comprender la actividad que se comparte. El análisis de sus explicaciones es un instrumento idóneo para penetrar en el complejo “*mundo del candombe*”. Aquí el lenguaje asumirá una función primordial ya que será considerado el medio más puro y genuino para la comunicación de estas tradiciones. Como bien señala Michel Agar “el lenguaje es el almacén de la tradición, el señalador hacia lo que haya en el mundo que sea un objeto, el recurso para crear especulativamente nuevos mundos”.<sup>107</sup> Esto basta para colocar las enunciaciones de los candomberos en el primer plano del estudio de sus ideologías. Esto no quiere decir que sus palabras puedan sustituir cualquier otro signo ideológico, ya que los principales de ellos no son sustituibles plenamente por sus dichos. No obstante, todos sus signos ideológicos que no son reemplazables por la palabra, en ésta se apoyan y por ésta se hacen acompañar, como en el candombe: el canto es acompañado por la música de los tambores. Además, no existe un sólo signo cultural que quede aislado, sino que al contrario, forman parte de la unidad de una conciencia estructurada verbalmente.

Una de las cuestiones que se planteaba al comienzo de esta investigación era si *¿hoy el candombe es “una forma de vida”, es decir, a través de su práctica se configura la existencia personal de sus protagonistas; o el candombe es una forma de vida para los practicantes que están estrechamente vinculados a él (material y/o culturalmente) y para otros es un entretenimiento o una actitud posmoderna para poder salir en televisión?* En este apartado voy a exponer el modo en que cada miembro de la comparsa (de acuerdo a su proximidad-participación) le otorga sentido a esta participación. Los alcances que asume en sus vidas son:

**(IV.3.1)** Para los asiduos practicantes el candombe es una forma de vida, desde el punto de vista cultural.

**(IV.3.2)** Para aquellos comparseros que no lo cultivan constantemente es una de las tantas actividades que desarrollan en su vida, por lo tanto, asume distintos niveles de valoraciones.

**(IV.3.3)** Para unos pocos componentes de las comparsas el candombe es un medio de subsistencia permanente.

### - (IV.3.1) El candombe como forma de vida.

Los practicantes que asumen al candombe como forma de vida, por lo general, su existencia está en directa relación con el entorno social y cultural que se practica asiduamente. Se puede hilar más fino y considerar que aquí entramos en el campo de la práctica de una subcultura. Este término no es despectivo sino clasificatorio, ya que así como existen las subculturas de los médicos, de los murguistas, de los antropólogos, de los drogadictos, de los macumberos; también, está la subcultura de los candomberos; ya que ellos también tienen códigos culturales y terminologías peculiares, concepciones y formas de hacer y querer al candombe, que son privativas de ellos. Para muchos de ellos la práctica del candombe es el elemento central de su vida, ya que además de en carnaval lo realizan en diversas actividades que desarrollan cotidianamente; como ser para: el reencuentro con sus antiguos vecinos y familiares; la diversión y “la gozadera con los tambores” por las calles de su barrio; la práctica de creencias religiosas; la distinción social; la militancia para la autoafirmación étnica de la ideología de la negritud; inclusive, lo utilizan como herramienta de trabajo. Profundicemos un poco en el alcance de todo esto.

#### - El candombe como forma de vida para los comparseros que proceden de los barrios Sur, Palermo y Cordón:

Para este tipo de comparseros el hecho de que su vida esté vinculada al candombe significa que la familia, los amigos del barrio y los compañeros de la comparsa componen el mundo con el cual ellos se relacionan y son componentes del hábitat humano en que nacen, viven, se expresan y se insertan en su cultura local-barrial. Su cultura grupal es una unidad de producción de sentido; en este tipo de agrupación busco los sentidos que sus miembros les otorgan a sus actuaciones; que serán construidos en diferentes contextos –carnavalesco, cotidiano o barrial- y serán transmitidos inter e intra grupal y generacional.<sup>5</sup>

Los candomberos de cuna delimitan su grupo en *“todo aquel que haya nacido en los conventillos ubicados en los barrios Sur o Palermo y ha participado ya sea tocando los tambores o danzando pertenece a «la cultura del candombe».* Aunque el hecho que esta persona no toque el tambor no significa que no sea «candombero de cuna». Únicamente por el hecho de haber nacido y vivido junto al candombe, mirándolo, escuchándolo o bailándolo todos los días y estando siempre entre las comparsas, así se ha formado e identificado como «candombero de cuna», así lo define Miguel García. A propósito de la noción de “cultura del candombe” o “cultura candombera”, no pretendo significar con su uso una noción esencialista de sus practicantes, ni reificar ideas de grupos de tamborileros costumbristas; así como tampoco procuro generalizar un conjunto de características culturales a todas las agrupaciones lubolas. Uso esta noción en el sentido de que la permanencia e intensidad con que algunos uruguayos estudian y ejercitan el candombe, los ha llevado a considerarlo como uno de los ingredientes fundamentales de su vida; inclusive algunos lo han transformado en su modo de vida.

Si este fenómeno se enfoca desde una perspectiva folklórica que indague en las prácticas culturales en proceso y tiene en cuenta que “el hombre en su interacción social, trata de integrarse con los más próximos, física, cultural y emocionalmente, para constituir grupos de identidades. Esta identificación se cumpliría según una doble ecuación: el hombre se identifica con el grupo más o menos amplio en que despliega su actividad y este grupo se diferencia del resto de la comunidad mediante la adopción de determinados comportamientos específicos. Estos mecanismos de identificación y diferenciación no deberán estar previstos en el marco institucional de la sociedad a la que pertenecen. Deberán seguir pautas de comportamiento incorporadas desde las generaciones precedentes al acervo cultural de dicho grupo de

<sup>5</sup> En cuanto a la noción de transmisión de las particularidades culturales de un grupo, normalmente se explica o ilustra mediante el empleo de palabras o expresiones tales como tradición, costumbre, tradición cultural, herencia cultural: la cultura, según una fórmula familiar a las sociedades africanas, «es lo que se encuentra al nacer».

interacción inmediata. La manifestación se da en un ámbito físico aunque no necesariamente tiene que tener una localización geográfica específica.”<sup>108</sup> Los candomberos de cuna y los practicantes que asumen el candombe como forma de vida al estar vinculados a actividades en las que se estudia y explora el candombe; además, al ejercer ocupaciones en las que se desarrollan ideas y emociones que son comunicadas y compartidas sobre el candombe, por lo tanto, también se constituyen en un grupo folklórico. Los grupos de candomberos, que conforman un comportamiento folklórico, resultan de la producción de mensajes en el dominio de la práctica del candombe y ellos circulan entre sus pares que tienen la competencia para interpretarlo y se identifican a partir del mismo.

Desde otro punto de vista, destacar que el candombe es una práctica cultural que algunos uruguayos la recibieron a través de las generaciones que los antecedieron. Esto ocurrió de diferentes maneras, está el caso de aquellos que recibieron de sus progenitores costumbres y bienes vinculados a su práctica, entre los primeros incluyeron conocimientos sobre cómo hacer y tocar los tambores; cómo organizar la comparsa para presentarse en carnaval; entre los segundos, obtuvieron para su propiedad residencia y demás herramientas y dispositivos vinculados a la estructuración de una organización de este tipo (tambores, portaestandarte, banderas, “estrellas”, “medialunas” y vestimenta). Inclusive, algunos de ellos todavía hoy siguen viviendo en casas que fueron habitadas por sus progenitores desde mediados del siglo XIX. Uno de mis informantes, Fernando Núñez me reveló que su vínculo con el candombe *“es directo porque vengo de una familia de negros de las más antiguas que existen en esta ciudad, porque nosotros estamos en este mismo lugar, en esta casa desde 1837, o sea, hace 165 años que han vivido mis familiares en esta vivienda. Esto es indiscutible, acá te muestro estos papeles de Catastro de la I.M.M. que confirman que los Núñez estamos en esta casa desde esa fecha.”*

Los candomberos de cuna tienen una relación muy especial con sus “antepasados”. Ellos consideran que han recibido al candombe a través de la herencia de sus progenitores, es más señalan que sus padres les inculcaron la práctica del candombe desde niños al llevarlos a los lugares en los que se lo cultivaba. Pedro Ferreira cuenta: *“mi padre desde mediados del siglo XX ya era protagonista de la comparsa más laureada: Fantasía Negra; incluso, él fue bautizado como “el maestro de las cosas negras”. Él me influyó para que yo lo ejecute tocando, bailando o desarrollando la danza del “escobero” dentro del candombe”.*

En algunos casos, la posición de un antepasado puede estar definida por una relación genealógica real con sus descendientes, cuyo culto concierne a una pequeña unidad social vinculada a la familia. Los tamborileros famosos responden a sus orígenes familiares, pareciera que entre ellos las virtudes musicales se transmitieran de generación en generación; por ejemplo, en el barrio Palermo los linajes candomberos rememorados son: los Jiménez, Magariños, Quirós, Gularte, Chirimini, Oviedo, Ocampo; en el barrio Cordón son: los Suárez, Suárez Peña, Nazareno y Pintos; y en el barrio Sur son: los Rada, Núñez, Silva y Martearena. Todavía, puede existir aún una genealogía más o menos ficticia en la que existen antepasados míticos fundadores de comparsas y creadores de los ritmos de candombe tradicionales e identificatorios, como “los Ansina”, “los de Sur”, “los de Gaboto”. Para estos comparseros el antepasado es un ser al que uno se refiere y al que se honra por medio de rituales que se desarrollan de forma adecuada para recordarlo, en la presentación de la comparsa en Las Llamadas y durante los toques de los tambores por las calles del barrio. Un antepasado transmite siempre algo a sus descendientes y en compensación estos lo honran. Antes Perico Gularte indicaba que *“para nosotros fue un honor trasladar nuestra cultura a Europa, aquello que nos legaron nuestros mayores que ya no están en este mundo.”* Se lo puede recordar al “ancestro”, pero también se le solicita amparo para alcanzar la energía necesaria para bailar y tocar los tambores en Las Llamadas.

El candombe forma parte de su actual vida cotidiana y su vínculo con él es porque son descendientes de negros y en sus hogares desde siempre se lo practicó. Fernando Núñez cuenta: *“en mi casa toda la vida se tocó y bailó candombe; yo lo sigo haciendo y se lo enseñó a mis*

hijos. Además, aprendí a hacer tambores, empecé haciendo para tocar yo y ahora es mi medio de vida porque hago tambores para vender. Por supuesto, estoy en contacto con gente que está queriendo formarse dentro del candombe, sea blanco o negro, porque hoy el candombe es más popular.” Con similar connotación cuenta la vedette de la comparsa Mi Morena, Florencia Gularte que *“el candombe son mis raíces, me crié con los tambores en mi casa. El cumpleaños en el que no había tambores, no era cumpleaños. Es algo muy normal para nosotros el candombe porque uno se cría con él, por eso el candombe es mío, es nuestro, de estos barrios.”* La experiencia me indica que cuando los miembros de determinado grupo consideran o sienten que algo es natural esto es algo central en su subcultura.

En ciertos tamborileros el candombe se ha materializado en sus cuerpos. Veamos cómo se ha desarrollado esto. Gustavo Oviedo en cierto momento me revela: *“el candombe es parte mía, es algo que lo llevo en mi corazón y en mi cuerpo. Por eso cada vez que toco el tambor en Las Llamadas lo siento y no toco por inercia. El candombe es algo que te nace de adentro y no es una cosa ficticia, es algo que lo sentís. Fijate como tengo mis manos: tengo callos sobre callos. Porque cuando recién empecé a tocar el tambor me lastimaba mucho las manos y me costó mucho agarrar los callos en las yemas de los dedos y en las palmas de las manos. Pero, después vinieron los callos y no me lastimaba tanto. Aunque si seguís tocando el tambor de forma seguida como lo hago yo, los callos te sangran durante las salidas de tambores o en el Desfile de Llamadas. ¿Sabés que hacía para curarme? Ante su pregunta le respondo “te ponías cremas o algún medicamento”, me contesta, “no, no me ponía ninguna crema ni remedio, sino que me orinaba las manos y eso era santo remedio. Pero, como seguía tocando entonces no dejaba que los callos se cicatrizaran. Por eso es que me salieron nuevos callos sobre las lastimaduras de los callos que me habían salido antes. Al final, me quedaron en las manos estos surcos que ni son lastimaduras ni callos, son cicatrices del tambor.”* Las cicatrices en las manos de este tamborilero no son meras representaciones de heridas realizadas de manera accidental al tocar, sino que representan sus historias con relación al candombe; estas cicatrices se materializaron en sus cuerpos a través de sus experiencias tocando los tambores. Por consiguiente, hay signos socioculturales que se inscriben en los cuerpos de los candomberos y se cristalizan a partir de una dialéctica entre los procesos corporales y las categorías culturales. Se pueden interpretar estas cicatrices que ha dejado el toque del tambor en las manos como una yuxtaposición de lo simbólico sobre la materialidad del cuerpo, al fin y al cabo, estas manos condensan una historia de vida vinculada al candombe y son una experiencia corporizada.

Este conjunto de atributos culturales permiten comprender el concepto de *“candombero de cuna”* que ellos utilizan para definir a todos los que nacieron y se criaron en los asentamientos o conventillos como: “El Medio Mundo”, “el de Gaboto” así como en “el barrio Ansina”; además de socializarse en la práctica del candombe, están estrechamente relacionados al entorno sociocultural y económico en que se desarrollan las festividades afroargentinas barriales y carnavalescas. Utilizan la denominación de *“tamborilero de cuna de tambor”* o simplemente *“tamborilero de cuna”*, para los que tocan el tambor y nacieron en los barrios tradicionalmente candomberos; ellos se autodefinen siguiendo la siguiente línea argumental: *“Un tamborilero de cuna es alguien que nació en alguno de los conventillos de los barrios Sur y Palermo y se crió allí tocando el ritmo de los tambores del barrio”*.

Muchos de los tamborileros de cuna intervienen en grupos musicales y participan tocando en fiestas particulares o en grupos folclóricos de candombe. Los más competentes participan en orquestas representándolo en recitales y eventos internacionales. Inclusive, los más experimentados dan “clases de tambor” en instituciones públicas y privadas, en las que enseñan a tocar el candombe con los tres tipos de tambores. Asimismo, se solidarizan participando en actividades en las que realizan música con sus tambores, por lo general, son eventos organizados por asociaciones de vanguardia de la comunidad afroargentina, como el que se llevó a cabo el 11 de octubre de 1992 como contra-festejo a las celebraciones realizadas con motivo del descubrimiento de América, con el eslogan: *“500 Años. ¡Ahora Basta!”*. Los panfletos

decían: *“500 años. El tambor es rebelde y no olvida”*. Desde 1992, en Montevideo el 11 de octubre se conmemora el último día de la libertad americana, momento en que todos los tamborileros montevideanos se concentran en la arteria principal de la ciudad y se marcha tocando los tambores. También, organizan manifestaciones públicas tocando los tambores en solidaridad con otros pueblos, por ejemplo, en 1988 se reclamó frente a la cancillería uruguaya el fin del apartheid y el cese de las relaciones diplomáticas del Uruguay con Sudáfrica; y más recientemente, en el 2003, han salido a protestar contra la invasión realizada a Irak por fuerzas militares de EE.UU. e Inglaterra.

Por último, quisiera destacar que tan sólo dos décadas atrás, **muchos descendientes de afrouruguayos no asumían al candombe como una forma de vida porque su práctica ocasionaba mala reputación a él y a su familia**. Inclusive sufrían la estigmatización de *“negros, borrachos, conventilleros, haraganes; lo único que hacen es tocar los tambores”*, como contaba Miguel García. Los actuales practicantes indican que si se lo definía de esta manera, su base estaba mal construida porque *“el tambor y el vino no tienen una relación ni inmediata ni añeja, porque el vino no es una bebida que venga con el negro del África; el vino llegó acá con el europeo”*, explica Fernando Núñez. A su vez, Gustavo Oviedo pregunta: *“¿por qué toman vino los negros? Porque es la bebida más barata, pero no porque sea más borracho que el blanco. Acá hay blancos que se toman por día una botella de grappa y nadie los señala con el dedo. Además, no hay un diplomático que no se agarre semejantes borracheras de whisky y nadie dice «diplomático borracho de whisky»”*. Por eso hoy deslindan que *“antes el candombe estaba mal visto y peor definido”*; también advierten que *“no hay que admitir lo que se dice, porque el que calla otorga”*, dice Claudio Martínez, tamborilero de Sinfonía de Ansina.

La estigmatización de los negros como *“conventilleros”, “vagos” y “borrachos”* son estereotipos que históricamente el blanco se los impuso; en este sentido el escritor Ernesto González Bermejo (1997) considera que *“el blanco proyecta sus propios deseos sexuales, agresivos, inaceptables sobre el negro”*<sup>109</sup> Asimismo, juzga que *“el prejuicio étnico puede ser considerado como un dispositivo social, es decir, como un aspecto de un sistema ideológico de valores necesarios para mantener un orden socioeconómico elitista.”*<sup>110</sup> Los datos que González Bermejo presenta confirman esta situación porque el 92% de los afrouruguayos viven en condiciones de pobreza, también, las estadísticas utilizadas por la institución Mundo Afro (en 1999), señalan que el 75% de las mujeres negras son domesticas; la mayoría de los salarios de los negros es inferior al 60% con respecto al del resto de la población; sólo el 7% de los negros acceden a un nivel de instrucción superior (profesionales, universitarios, oficiales militares).<sup>111</sup> La información del Instituto Nacional de Estadística exhibe la existencia de desigualdades raciales en el mercado laboral y en los índices de ingreso a la ocupación y a la educación superior. Según los dirigentes de Mundo Afro, la realidad refuerza esta situación porque los negros se enfrentan a graves problemas de alojamiento, *“a remuneraciones menores a iguales empleos, mayor tasa de ocupación en trabajos vulnerables, mayor tasa de desempleo, menor edad de ingreso y mayor edad de egreso del mercado laboral... Las desigualdades en la educación abarcan menores índices históricos de escolarización, mayor deserción en el nivel pre-universitario e índices muy bajos de educación terciaria...”*<sup>112</sup>

Por otra parte, hay consideraciones sobre cuestiones étnicas que los afrouruguayos, también, han aprendido de niños en los conventillos. Es más, cuando ellos lo racionalizan dicen cosas como que *“hay asuntos que a mí no me cierran y no me van a cerrar nunca; porque yo aprendí a vivir con eso, ¿qué vas a hacer? Don Quijote peleaba con los molinos de viento pero estaba loco; yo no voy a pelear contra el sistema impuesto por los blancos.”* Sergio Ortuño reflexiona como: *“nacé en Ansina me dicen conventillero. Lo que pasa es que muchos blancos dicen los conventillos de Medio Mundo y Ansina; y no son lo mismo, porque Ansina no era un conventillo.”* En otro sentido, pero con la misma connotación Vilma me aclaraba que: *“yo no tengo ningún problema personal con vos, no quiero que lo tomes a mal, ni es una actitud*

racista. Lo que pasa es que la gente quiere aprender sobre candombe y nosotros los negros tenemos desconfianza hacia ellas. A veces me digo para mí misma: «*Vilma tu curso lo hacen muy bien, porque aprenden a bailar a la par tuya. Después, los ves que participan o forman un conjunto lubolo y vos te das cuenta que los blancos nos están quitando cada vez más nuestras cosas*». Esto pasa por el tema del racismo y por lo ancestral. Porque uno no puede olvidarse que el blanco le hizo mucho daño al negro: al esclavizarlo, al sacarlo de sus raíces y traerlo para otras tierras; obligándolo a que se olvide de su idioma, cultura y religión. Fue una infamia, por eso siempre te queda eso.” Quizá estos sean algunos de los motivos medulares por los que algunos afrouruguayos sientan desconfianza hacia los extraños que se les acercan, porque los vinculan con características socioculturales ajenas a las que estos grupos consideran como propias. En suma, la experiencia de la realidad de los candomberos no es un incidente aislado y su significación posee siempre algún grado propio de estructuración, que varía según el contexto que segmenta y organiza la facticidad de su mundo de la vida cotidiana. Por lo tanto, “si se les quiere hacer justicia, estas interpretaciones deben ser, ante todo, comprendidas en sus términos como manifestaciones de sistemas simbólicos construidos históricamente, mantenidos socialmente e individualmente aplicados.”<sup>113</sup>

### **- El candombe como modo de vida para los tamborileros que proceden de zonas que no tienen tradición candombera:**

El fenómeno de propagación del candombe por todos los sectores sociales y culturales del Uruguay desencadenó que muchos de sus nuevos intérpretes lo ejercitaran asiduamente y profundizaran sobre sus fundamentos teóricos y prácticos. Estos practicantes se han integrado así a la “cultura candombera”. ¿Qué significa esto? Veamos el modo que lo interpretan los tamborileros, algunos de ellos indican que: “*al candombe lo estoy sintiendo siempre y musicalmente lo vivo todos los días. Además, como me gusta mucho lo escucho y teniendo un tambor en tu casa ya lo estás viviendo. Antes el candombe no era nada para mí, pero ahora es parte de mi vida y mi ser*”, así lo siente Eduardo Pérez, tamborilero de Lonjas del Paraíso” de Paso Carrasco, esta ciudad es uno de los territorios nuevos donde se practica el candombe.

### **Cabe preguntarse ¿cuáles son las razones por las que ahora el candombe se práctica durante todo el año y con mayor asiduidad?**

El primer e inexcusable argumento utilizado por los practicantes es que ellos disfrutaban con la experiencia de tocar el tambor. Según ellos, “*todo aquel que se cuelgue un tambor o salga a bailar, está no menos de tres horas haciéndolo y lo hace porque se goza con «la movida del candombe»*”, explica William Figuerón de “Lonjas del Paraíso”. Esto los hace sentir la vida de otra manera ya que les genera sentimientos muy especiales, ellos dicen: “*uno cada vez que siente un tambor revive*”; “*uno empieza a sentir cosas y se olvida de todas las dificultades que se tienen habitualmente*”; además “*se vibra y es una presión muy difícil de resistir el no salir a bailar cuando se escuchan a lo lejos a los tambores*”. Aparte, cuando salen los tamborileros a tocar por las calles del barrio los vecinos los siguen, “*los tambores son como un imán que los atrapa, los arrastra y se los lleva*”; consideran que ocurre esto porque “*Las Llamadas tienen un embrujo, porque el ritmo de los tambores es contagioso y si estás sentado también te lleva*”, explican los tamborileros Maxi Petrone y José González de los barrio Buceo y Malvín, respectivamente.

A determinados comparseros desarrollar esta actividad los ha ayudado a sobrellevar ciertos momentos en que física y emocionalmente han estado en dificultades. Esta el caso de un tamborilero del barrio Buceo, Eduardo Jiménez, quien cuenta que a causa de una accidente laboral: “*estuve muy grave en el hospital, corriendo riesgo de muerte durante cuatro días; el hecho de ver a mis hijos y esposa, y el deseo de seguir tocando el tambor fueron los que me dieron ganas para seguir viviendo y fuerzas para recuperarme. Porque después que me salvé me propuse seguir tocando y a los dieciséis días de mi accidente fui a tocar al Teatro de Verano con mi comparsa.*” Otros cuentan que cuando se sienten mal porque tienen “un bajón”

ánimico, tocar el tambor les posibilita canalizar los problemas y sentirse mejor. Algunos tamborileros cuentan que *“cuando te sentís solo, venís acá y en la puerta están tocando los tambores y salimos a tocar por las calles del barrio y esto te levanta, te hace ver que la vida sigue y es una de las formas de limpiarte la cabeza y de pensar que podés estar mejor. Quizá por eso me encanta tanto el candombe.”*

Una segunda razón para que se desarrolle la actividad candombera durante todo el año es que su realización **es un medio de subsistencia para algunos comparseros**, tema que será analizado en el próximo apartado.

Un tercer fundamento es que **los toques de los tambores por las calles del barrio posibilitan juntar a los vecinos, amigos y familiares**, generando una situación que es propicia para que todos los participantes disfruten.

Estas significaciones evidencian que actualmente los uruguayos se involucran de forma activa en las prácticas tradicionalmente realizadas por los negros, si bien desde el surgimiento de las comparsas los blancos participaban en ellas. Lo que ocurre es que hoy esta práctica la desarrollan principalmente blancos, hecho que se puede percibir con sólo observar una comparsa. Como vimos este fenómeno ocurre preferentemente por tres motivos: el primero, porque la ejecución del tambor ha sido y es muy gratificante en la vida del ejecutante; el segundo, puesto que el candombe que se desarrolla en el barrio une e incluso a veces identifica a los vecinos y a los candomberos; por último, porque el candombe se ha transformado en su medio de subsistencia. Todas estas constataciones empíricas sugieren que hoy el candombe no es una práctica pintoresca, ni los negros son meros agentes de entretenimiento de la sociedad mayor, ni las negras son objetos sexuales, como sugieren los medios masivos uruguayos, según el antropólogo Alejandro Frigerio.<sup>6</sup>

#### - (IV.3.2) Otros significados que asume el candombe

Aparte de las consideraciones ya realizadas sobre la práctica del candombe, por supuesto, hay uruguayos que no son comparseros ni participan de Las Llamadas y menos aún conciben el candombe como un modo de vida. Esta observación asume diversos alcances:

- Un sector de la opinión pública uruguaya no se identifica con estas prácticas culturales. Algunos piensan que no es su cultura, si bien los *“atrae como novedad”*; *“es como si fuera un baile japonés, pero no me identifico con el”*, así opinan algunos vecinos de los barrios sin tradición candombera. Otros exponen que no les interesa el tema y no les gusta la música producida con los tambores. Ciertas vecinas que practican el catolicismo afirman que no se identifican con el candombe por motivos religiosos. Por último, hay un sector de hombres veteranos que son más categóricos y afirman que *“no estoy para esas jodas”*; su opinión se funda, imaginariamente, en que el candombe es una práctica frívola y vulgar.
- Un segundo grupo de vecinos es más pródigo con las artes del candombe y lo concibe como una de las tantas actividades que desarrolla, pero *“no es una forma de vida, sino que forma parte de mi vida”*.
- Un tercer conjunto más dispendioso con esta práctica, afirma que el candombe es un tipo de música que le gusta practicar; algunos de sus argumentos indican *“es algo que me gusta mucho”*; *“lo hago con mucho placer y respeto, pero no como una forma de vida”*.
- Un último fragmento de la opinión pública uruguaya une el candombe a la idea de goce y festejo al son de los tambores, señalando que *“a muchos les puede gustar para divertirse, bailar y desinhibirse”*.

<sup>6</sup> Alejandro Frigerio señala que “los medios contribuyen al mito de la marginalidad al enfatizar el carácter de la comunidad negra y de su cultura como algo fuera de la cultura uruguaya y como una supervivencia del pasado, destinada a desaparecer. La cobertura principalmente evocativa, contribuye a su visualización como algo pintoresco, un mero entretenimiento de la sociedad mayor. Por otro lado, contribuyen al mito de la diferencia difundiendo el estereotipo de los negros como entrenadores de la sociedad, los hombres como músicos y malabaristas, y las mujeres como objetos sexuales”. (Frigerio, A., 2000, Op. Cit., p.110 y 125).

### - (IV.3.3) El candombe como medio de subsistencia permanente.

El candombe no permite la supervivencia económica de la mayoría de los comparseros, porque su práctica no es su sostén económico. Si bien se presentan tres situaciones, la condición más generalizada es que el candombe se lo ejerce sin fines de lucro. Una consideración que describe plenamente la situación es la que hizo Juan Velorio: *“el componente que sale en carnaval no gana plata; al contrario, la va a dejar”*.

Otra es la situación de un segundo grupo de componentes, en el que el candombe si bien no es un medio de vida *“es una changa carnavalera”*, es decir, un complemento del salario habitual del trabajo que realizan durante el resto del año. Virginia Carrizo explica que *“lo que percibo por actuar en la comparsa no es mucho, pero ayuda a mejorar mis ingresos mensuales”*. La posición de este tipo de comparsero se desdobra en que le gusta salir y bailar en carnaval *“como un escape de lo habitual”*. Pero no lo puede hacer sólo por amor al arte *“porque tengo que alimentar a mis hijos, por eso exijo que se me pague por lo que hago”*, puntualiza Eduardo Jiménez.

Para muy pocos comparseros el candombe es un “modus vivendi”. Eduardo Da Luz explica que *“hay gente que no vive del carnaval, pero hay algunos que ganan un dinero importante por su participación en carnaval”*. Son los casos de algunos componentes que integran comparsas que ganan los primeros puestos de los concursos de carnaval, como Yambo Kenia, Serenata Africana, Tronar de Tambores, Cuareim 1080 y Senegal; y en particular, para aquellos que son “figuras” de esos conjuntos, es decir, para los dueños, los directores técnicos; y para los cantantes y músicos de renombre. Por otra parte, la mayoría de “las figuras de carnaval” además de cobrar por salir en la comparsa tienen recompensas simbólicas, por la satisfacción de participar de una comparsa exitosa, al mismo tiempo que este evento les permite generar nuevas relaciones sociales. Miguel García señala que el participar en carnaval le significa *“conexión con gente”*, que le posibilita mayores fuentes de trabajo, *“porque me abre otros mercados laborales”*. Además, los deja satisfechos a nivel profesional porque al tener éxito los enorgullece.

Esta tercera sección ha permitido precisar que:

- Para todo “candombero de cuna” el candombe es una actividad que realizan asiduamente, pero esto no significa que necesariamente sea una fuente de recursos que le posibilite su supervivencia, es decir, si bien para algunos lo es, para otros no.
- Como en la actualidad se ha dado una intensa propagación de tamborileros por todos los barrios de Montevideo y el surgimiento de comparsas por ciudades que no poseían esta tradición; por consiguiente, esta actividad ha pasado a formar parte de la vida cotidiana de muchos de sus ejecutantes, que no son ni candomberos de cuna ni el candombe es su medio de subsistencia.
- El candombe es un medio que permite la subsistencia económica para un grupo reducido de comparseros, integrado por las figuras de los conjuntos que tienen éxito en el Concurso Oficial; también, lo constituyen los tamborileros y artistas que enseñan a tocar el tambor en instituciones (públicas y privadas) y los artesanos constructores de tambores que trabajan durante todo el año. Hay que aclarar que todos ellos no necesariamente asumen al candombe como un motivo para la militancia en instituciones de la comunidad negra.
- En suma, en la actualidad el candombe ofrece una “forma de vida” por y en la que se configura la existencia personal de ciertos comparseros (ya sean candomberos de cuna o no; y aunque no obtengan un beneficio económico) el dispositivo determinante de esta condición es que se practique de forma constante e intensa, ya sea a través de las salidas de tambores barriales, integrando comparsas e interviniendo en grupos folclóricos de candombe durante todo el año.

## **TERCERA PARTE:**

### **Análisis del Contexto de las Comparsas**

#### **Capítulo V: Relaciones existentes entre los vecinos del barrio, Las Llamadas y las comparsas**

Toda persona nace en un determinado entorno, país, barrio y/o familia; de esta manera, crece con el acervo simbólico de los colectivos sociales y grupales en los que convive. En ellos aprende códigos que le permitirán actuar de forma apropiada en los lugares que participa, estos son los primeros principios culturales con los que *“anda por el mundo”*. Más tarde, cambiarán o no de acuerdo a las nuevas relaciones y a las condiciones históricas construidas en la sociedad. En este sentido, *“el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido; considero que la cultura es esa urdimbre.”*<sup>14</sup> Teniendo en cuenta esto voy a entender que la cultura de todo comparsero está estrechamente vinculada a las vivencias y costumbres compartidas en los barrios y al tipo de familia de la que proviene. Dicha cultura se conjuga en su caudal simbólico y se manifiesta a través de sus expresiones y experiencias habituales; interviene asimismo sobre los modos que los practicantes se representán a sí mismos y al mundo que los rodea. Para comprender esto de forma apropiada, aprehenderé los saberes implícitos puestos en funcionamiento por los comparseros para producir y legitimar su actividad y construiré modelos de los procesos culturales cercanos a sus experiencias vividas y sus concepciones.

Las determinantes de la cultura<sup>1</sup> que se desarrolla en una comparsa van a ser la amalgama de códigos y significaciones históricamente construidas y compartidas por sus miembros. Ella va a posibilitar la identificación, interacción y comprensión comunicativa entre los diferentes componentes del grupo. Por ello, el análisis de sus valores y creencias no puede prescindir del conjunto de explicaciones que ellos proveen a sus comportamientos, ni de las interpretaciones con que significan su relación con otros y el entorno que habitan; en definitiva, una etnografía radical sobre las comparsas no puede prescindir de la reflexividad de sus miembros sobre su actuación en los rituales carnavalescos que desarrollan y su vida cotidiana.

En este capítulo voy a analizar los factores sociales, históricos y urbanos determinantes de las características de estas agrupaciones, con miras a explicar las maneras que sus integrantes tienen de relacionarse con el espacio físico de su ciudad y con el resto de los habitantes del barrio. Voy a profundizar, por un lado, en el papel que cumple el barrio en la configuración de las identidades grupales y organizacionales de las comparsas. En particular, examinaré la influencia de la dimensión simbólica en las formas que los comparseros se reconocen, narran y (re)presentan ante los recién llegados y frente a los miembros de otras agrupaciones. Este marco determina las formas de distinción, proclama su prestigio y cohesión grupal. Por otro lado, compararé la relación existente entre los vecinos y las comparsas que salen de cada uno de ellos. En último término, analizaré las tramas y los significados que asumen estos vínculos para los vecinos y los comparseros.

Cabe recordar que históricamente los barrios montevideanos han sido escenarios privilegiados que contribuyeron a la socialización de sus habitantes. La relación que

---

<sup>1</sup> Aquí tomaré en cuenta la explicación que realiza D. Schneider (1968) sobre la cultura en tanto sistema de creencias normativas, valores y símbolos surgidos “de” la acción, pero cuyo conjunto no es reductible a ella. La acción social y el discurso que la expresa pueden ser considerados, desde esta perspectiva, como una etnofilosofía implícita elaborada a partir de un cierto número de elementos simbólicos fundamentales. (Schneider, D. M., 1968, *“American Kinship: A Cultural Account”*, Englewood Cliffs, Prentice Hall.)

actualmente existe entre las comparsas con los vecinos es de diverso tipo. Por un lado, las comparsas de los lugares tradicionalmente candomberos mantienen un estrecho vínculo con los residentes y el territorio desde donde salen. Es más, muchos de ellos integran la agrupación y algunos se identifican con ella. Por otro lado, otras comparsas no mantienen un estrecho vínculo con su barriada y muchos conjuntos noveles no tienen relación con los residentes.

### - (V.1) Las comparsas en los barrios con tradición candombera:

En el capítulo III señalé que «*las cunas del candombe moderno*» son los barrios Sur, Palermo y Cordón, porque en estos sitios surgieron las comparsas y los diferentes toques de candombe como se los conoce actualmente. En estas barriadas no sólo vivían negros sino que eran habitadas por personas de distinto tipo e incluso actualmente lo son. Uno de los personajes míticos del candombe, la artista Martha Gularte, explica que *“estos barrios nunca fueron ghettos de negros; cualquiera lo puede comprobar con sólo caminar un par de cuadras por Isla de Flores. Aquí nunca vivieron solamente negros, al contrario, había mayoritariamente familias blancas. Si vos ves hoy todas esas casonas que quedan, algunas muy maltratadas, podés darte cuenta que eran casas de familias pudientes que, poco a poco, se fueron yendo para otros lugares de la ciudad y en esos lugares, deshabitados quedaron los negros.”*

En referencia a la creación de los conventillos, el antropólogo Renzo Pi considera que *“hubo –y acaso fueran los primeros, surgidos a mediados del siglo XIX- conventillos que consistieron en adaptaciones de caserones otrora señoriales que se degradaron arquitectónica y socialmente, como ocurrió aquí en la Ciudad Vieja y en Buenos Aires en San Telmo. Mas los conventillos propiamente dichos, se distinguen de las mansiones tugurizadas que por todas partes existen hoy. Difieren también de cualquier «casa de vecindad»... Los conventillos rioplatenses fueron levantados a propósito y siguiendo modelos especialmente diseñados para la función que debían cumplir aunque entre ellos puedan señalarse diferencias... El conventillo montevideano típico, fue planeado para que diera cabida a un gran número de inquilinos, por lo que ocupó un amplio espacio: tuvo planta de un piso pero también de dos y hasta hubo de tres y de esa manera sus constructores sacaron mayor renta a la tierra en la que fueron erigidos. No obstante lo que habría de distinguir al conventillo montevideano fue la circunstancia de que, durante décadas, constituyó el sitio donde se concentraron -entre los condenados de esta tierra- los descendientes de africanos traídos a estos confines como mano de obra bruta y obligada... Es fácil percibir, por qué ocurrió de este modo: en épocas en las cuales los negros no habían podido superar la situación carenciada que resultó de la penosa condición de la esclavitud anterior y que la continuó, a lo que hubo que agregar la pesada carga de los prejuicios disminuyentes. ¿En dónde iba un negro, libre pero empujado a la marginalidad, a poder pagar una renta acorde con sus menguadas entradas? ¿Qué propietario le iba a alquilar una vivienda en un lugar de la ciudad que se viera simplemente como más acomodado y menos si se lo consideraba más o menos elegante? ¡Si hasta ahora es rarísimo encontrar negros que vivan en zonas que presumen de pitucas! El negro fue pues confinado al conventillo y por mucho tiempo decir conventillo significó imaginarlo poblado de negros aunque allí, por supuesto, hubiera también individuos de otros tintes de piel.”*

El historiador Alberto Britos, igualmente, marca que a fines del siglo XIX *“la ciudad entera era un conventillo”*, luego Tomás Olivera me precisó que *“cuando se realizó el Censo de Montevideo en el año 1882 había 452 conventillos que estaban habitados por unas 13.826 personas”*. Los conventillos eran inmuebles peculiares, “casonas grandes” subdivididas en muchas habitaciones, hechas para que las personas de pocos recursos las alquilaran, generalmente una por familia. Estas viviendas eran gobernadas por un encargado que era el representante del propietario y responsable de imponer y velar por el cumplimiento de las leyes internas de convivencia y, por supuesto, cobrar las rentas mensualmente.

Si observamos un edificio de conventillo desde afuera, su fachada esta formada por una puerta como la de cualquier construcción, escoltada por dos o más ventanas a cada uno de sus lados. Por lo general tenía planta baja y alta, incluso a veces tenían balcones hacia el exterior. En su interior resaltaba su gran patio central y las piezas estaban a los costados del mismo. En el conventillo se compartían los baños, la cocina, el patio, las piletas para lavar y el tendedero. En el fondo del patio había una escalera de hierro que comunicaba la planta baja con la alta, en el piso de arriba había un pasillo con baranda que daba hacia el patio. Renzo Pi recuerda de su vivencia cercana al conventillo «de Gaboto» que “para las familias que moraban en los conventillos, toda la casa se resumía en un cuarto que oficiaba de sala de estar, de dormitorio, de cocina -aunque si el tiempo lo permitía se podía sacar al umbral de esa pieza un brasero o un «Primus» del tocador para el acicalamiento cotidiano; a veces también servía de taller de costurera, de planchadora, de hojalatero, de zapatero remendón, de arreglador de aparatos diversos y por supuesto, de aquel que construía tamboriles. Ese era el espacio de la privacidad, si bien ésta resultaba menguada por el obligado hacinamiento. El espacio de la sociabilidad era el patio. En él las mujeres lavaban la ropa propia y ajena intercambiando comentarios sobre la vida de los demás. Las niñas jugaban a la rayuela y la payana; los muchachos a la bolita; también asaltaban el cielo con sus cometas, ensayaban las moñas de un fútbol de pelota de trapo y se iniciaban en el casi esotérico aprendizaje del tamboril castigando latas de aceite vacías. Todos forjaron, en ese ámbito amistades que fueron para toda la vida.”

La característica principal de todos estos lugares era que estaban habitados por personas mayoritariamente de escasos recursos económicos, en el se agruparían familias provenientes del medio rural, los inmigrantes europeos y los descendientes de los africanos. Como bien se dice *“los conventillos eran un crisol de nacionalidades y costumbres”*. Luego, los inmigrantes europeos abandonaron los conventillos; permaneciendo allí los negros y todos aquellos que no pudieron progresar económicamente. Los negros los convirtieron en sus territorios propios, al mismo tiempo que aprovecharon su vivienda colectiva para cultivar las artes vinculadas al candombe. Cándido Olivera que es un viejo tamborilero de Ansina recuerda que *“aquel que había nacido en el barrio aprendía a tocar el tambor y toda la cultura vinculada a ese entorno, porque en aquellas épocas no había escuelas de candombe privadas, como las hay ahora”*.

El conventillo más famoso de Montevideo es el **«Medio Mundo»**, ubicado en la calle Cuareim N°1080, entre las calles Durazno y Carlos Gardel. Este edificio fue realizado por la inversión de los hermanos Risso en el año 1885. Se le llamó así porque *“allí vivía medio mundo, o sea, una gran cantidad de gente”*, sus piezas eran habitadas por cincuenta y dos familias. Era un típico conventillo, esto es una casona grande en el que su dueño o el “capataz” alquilaban piezas individuales para que fueran habitadas por familias. Este edificio tenía cuarenta habitaciones a razón de veinte por planta, dos baños y treinta y dos piletas de lavar ropa que ocupaban el centro del patio. La arquitecta Conti de Queiruga explica que “la abundancia de piletas de lavar en los conventillos del barrio Sur responde a que las mujeres que allí se alojaron seguían siendo como en épocas anteriores, las lavanderas de las familias adineradas que habitaban las zonas residenciales del Centro y el Cordón.”<sup>115</sup>

Desde este lugar, también, salían comparsas y tambores. Un indicador significativo de la práctica del candombe en este conventillo es el origen del nombre de su club: “Yacumenza”. Cabe preguntar, ¿qué significaba ese nombre? Cuenta uno de sus moradores Juan Ángel Silva que *“se llamaba de esta manera porque en el Medio Mundo vivían italianos que recién habían llegado al país disparando de la Segunda Guerra Mundial, ellos trabajaban mucho y querían descansar. Entonces, cada vez que los negros empezaban a tocar el tambor a altas horas de la noche salía uno de los italianos de la pieza de arriba y gritaba «ya... cumen 'sa», quejándose porque los negros empezaban a tocar los tambores y no los dejaban dormir...”* De esta conflictiva convivencia entre descendientes de africanos y europeos surgió el nombre del cuadro de fútbol del Medio Mundo.

Otro conventillo de grandes proporciones e importancia en el desarrollo de la cultura afrouruguaya fue el de "Gaboto", que asumió el nombre de la calle en que estaba ubicado en el barrio del Cordón Norte. Fue una de las cunas del candombe moderno, donde se creó uno de los toques más antiguos: el ritmo de "la cuerda de tambores de Gaboto".

En la década de los '80 del siglo XIX, el inversor español Emilio Reús financia la construcción de un conglomerado de viviendas en el barrio Palermo; esas edificaciones comienzan a realizarse en 1887 en unos terrenos ubicados entre las calles Ansina, entre Minas, San Salvador, Isla de Flores y Lorenzo Carnelli. Cuando fueron finalizadas se las denominó "Reús al Sur", aludiendo al apellido de su inversor. Según Renzo Pi: *"este fue un proyecto realizado por Emilio Reús que era igual que el que se hizo en el barrio de Villa Muñoz, denominado Reús al Norte. Los empresarios inmobiliarios y banqueros realizaban inversiones inmobiliarias y llevaban a cabo esos complejos de casas con un interés económico. Porque estaban hechas para que fueran a vivir personas, principalmente, inmigrantes con medios económicos."*

En el transcurso del siglo XX esas casas fueron cayendo en manos de personas con escasos recursos económicos. Hay dos versiones de porqué ocurrió esto, una es la que sostienen algunos moradores del barrio que aluden a que este proceso surgió a fines del siglo XIX, cuando los primeros edificios en la ciudad se hicieron en las cercanías del puerto de Montevideo; y a medida que la metrópoli se expandió territorialmente se construyeron casas más alejadas de la costa para aquellos habitantes con más poder adquisitivo. Según Tomás Olivera, *"la clase adinerada no quería vivir en las cercanías de la costa por el frío invernal, por ello abandonaron estas casonas y se radicaron en lugares donde estuvieran más protegidos del viento; quizá este sea uno de los motivos por los que en el barrio de El Prado se hayan edificado muchas residencias"*. La otra versión señala que lo que ocurrió fue que *"el barrio Ansina se degradó socialmente y las familias que alquilaban se fueron y abandonaron estas casas; luego, fueron ocupadas por gente pobre, que no tenía dinero para comprar una casa en otro lugar y no tenía un ingreso fijo para alquilar una vivienda"*, explica Renzo Pi. Así pues las casonas despreciadas por los ricos fueron el único lugar al que podían ir los inmigrantes europeos recién llegados y los africanos forzados a venir a América, que hacía un buen tiempo que habitaban estas tierras.

Reús al Sur abarcaba dos manzanas enteras, las que estaban separadas por la calle Ansina, por lo cual este conglomerado de apartamentos con el tiempo asumió el nombre de "barrio Ansina" o simplemente Ansina. Esos edificios no eran un "conventillo", afectaban a dos manzanas de casas y en cada una de ellas vivía una familia. Muchos periodistas, escritores y la población en general confunden a Ansina con un conventillo. Pero esto es incorrecto, situación que para los vecinos del barrio no es menor. Sergio Ortuño, quien residió en Ansina, la primera vez que lo conocí me aclaró que *"mucha gente dice: «los conventillos Medio Mundo y Ansina», pero no saben que no son lo mismo. Porque Ansina no era un conventillo, eran dos manzanas ocupadas por «casas de inquilinatos». Porque la gente que vivía allí pagaba alquiler. Casa de inquilinato y conventillo son cosas diferentes. Un conventillo había en la calle Cuareim que era el Medio mundo, en el que vivían familias en "piezas". Pero en Ansina cada familia tenía su casa, aunque también había gente que vivía en piezas, pero por lo general aquí cada familia habitaba una casa entera"*. Esta aclaración nos ha permitido comprender lo que ha significado históricamente Ansina para sus residentes y en que medida el concepto de barrio supera el estigma de "conventillero" que conocen "en carne propia".

Otro punto es que las casas del barrio Ansina y los conventillos de los barrios Sur, Palermo y Cordón, eran una forma de satisfacción de las necesidades básicas de cobijo de muchos afrouruguayos; su convivencia colectiva se desarrollaba vinculada no sólo con el barrio y la ciudad, sino también con su sistema generacional (parentesco y familia), lo que ya significaba. Puesto que los conventillos eran asentamientos colectivos que se caracterizaban por tener

Foto del barrio Ansina, esquina de las calles Isla de Flores y Ansina, en abril de 1975:

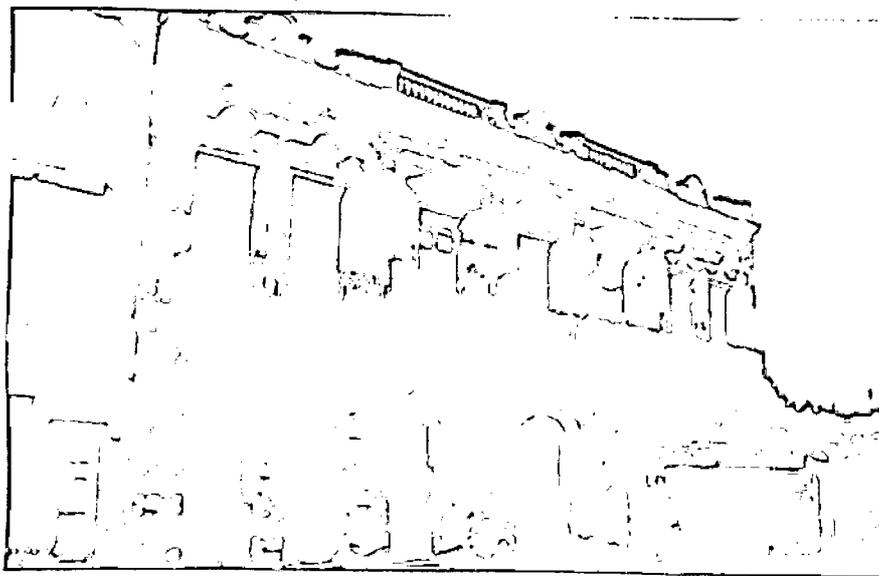


Foto del barrio Ansina, esquina de las calles Isla de Flores y Ansina, en abril de 2003:



El conventillo "Mediomundo", calle Cuareim N°1080, julio de 1977.

Ruinas del conventillo "Mediomundo", calle Cuareim N°1080, julio del 2001.



familias no tradicionales, donde tíos hacían de padres y hermanas de madres. Este fenómeno surgió, según Claudia Martínez una de sus moradoras, *“por razones muy arraigadas en la herencia social y económica que recibieron los negros, por eso los conventillos funcionaban como matriarcados. Por la dificultad que tenía el hombre negro para acceder al trabajo, la que alcanzaba a trabajar más fácilmente era la mujer, porque lo hacía en el servicio doméstico o en la prostitución. Al proceder de los estratos sociales más bajos, la mala formación, sumado a los problemas que acarreaban las dificultades económicas, por eso algunas mujeres terminaban siendo madres solteras y algún familiar les cuidaba sus hijos porque su madre no los podía mantener o para que ella pudiese trabajar.”*

En estos sitios se desarrollaba un modo de vida caracterizado por las relaciones domésticas, ya que las limitaciones de espacio y dinero, obligaron a desarrollar formas de solidaridad profundas e intensas. Claudia Martínez reafirma este concepto al destacar que *“pese a las dificultades económicas de las familias que vivían en los conventillos nunca nadie se quedaba sin comer y cuando la cosa estaba mala para todos los que vivíamos allí, te puedo garantizar que las ollas populares ya se habían inventado en los conventillos”*. Con similar connotación, Perico Gularte ilustra el tipo de proximidades que se mantenían en estos lugares: *“en Ansina entraba un taxi y se abrían todas las ventanas para ver quién era ese que tocaba bocina. Pero, sí estaba enfermo un vecino de Ansina el de la otra cuadra iba a la casa a preguntarle: ¿cómo estaba de salud? Hoy, se vive en edificios en el que se oye todo, porque las paredes son finitas, pero no le importa quién vive en el apartamento de al lado y menos le interesa si tiene problemas”*.

Renzo Pi considera que lo más importante es que “la convivencia en un conventillo afirmó en sus habitantes un sentido de pertenencia, la sensación de que integraban un ser colectivo con su espíritu irrepetible. Cada conventillo, como lugar, tenía individualidad: tenía sus rumores y sus ruidos, sus jaranas y sus trifulcas; sus tintes, que se avivaban en los días de fiesta cuando los tendedores se adornaban con guirnaldas y gallardetes coloridos, como los de un barco empavesado; sus olores, nacidos de la mezcla de los de la cal de las paredes y los ladrillos del piso, de los efluvios de las ollas y los humos del carbón y el querosén, del jabón de las piletas, de la creolina con que se desinfectaban los retretes, del orín del gato de la encargada y del de los borrachos que en la alta noche meaban por cualquier parte, del sudor de la gente y de los perfumes de «Agua de Florida», de la colonia «Alcorta», de la espuma de afeitar «Iris» de los polvos y coloretes «Coty». Mientras existieron los conventillos que ahora podemos considerar «clásicos», su reputación cobró destaque en los carnavales, singularizando las comparsas de negros y lubolos que se organizaban en su espacio y que de allí «salían». Al fin, cada conventillo vino a resultar el lugar casi mítico del que procedían los personajes de esas agrupaciones -sus vedettes, sus “escoberos”, sus “mamas viejas” y sus “gramilleros”, las particulares llamadas de sus tambores, el diseño de sus atuendos y estandartes. Pero la gran fiesta que estallaba en los calientes febreros con las roncadas voces de las lonjas y las diversas gamas de colores de las paredes descascaradas y de las ropas puestas a secar en los alambres que cruzaban el patio, demasiadas veces han servido para tapar las penurias de los trabajos duros y mal remunerados cuando no a la absorta angustia del desempleo, a la incomodidad de las familias numerosas comprimidas en piezas de cuatro metros de lado, a la discriminación social y racial. La desenfadada y brillante actuación de los momentos carnavalescos, tramposamente disimuló la monotonía de la vida desesperanzada, la postergación y la subvaloración del conventillo. Menos visible que el destello de los rasos de los disfraces ha sido el hecho de que toda la luz y el aire que se gozaba en una pieza de conventillo, eran los que llegaban de la puerta abierta -cuando el frío o la defensa de la intimidad no imponía cerrarla- ya que por lo general esos cuartos no tenían ventanas. Demasiado se ha olvidado que el conventillo conformaba una morada bastante insalubre, por lo que en él proliferaron las enfermedades y los niños pagaron un alto tributo a la mortandad.”

Por su parte, sus habitantes destacan que aquel que no residía en el barrio y no era conocido por algunos de los habitantes de Ansina no podía entrar sin pedir permiso. Cuenta el artesano Juan Velorio vecino del barrio Palermo que *“era bravo entrar en Ansina, había que conocer o que te llevara alguien, pero entrar así porque sí no podías y de pesado menos”*. Estos lugares tenían la función de proteger, limitar la intrusión del poder extraño a su interior y servían como refugio contra la marginación que sufrían de algunos sectores de la sociedad.

Hay que aclarar sobre el concepto de grupo, aunque sea de manera un tanto tajante, la experiencia común con el otro funda comunidad aun cuando ésta haya sido consecuencia de una injusticia social. Para ellos la conjunción se da a través de los lazos de solidaridad que se desarrollan en los conventillos y la práctica del candombe. En sus relatos se perciben elementos comunes generados a partir de la cotidianeidad compartida en estos entornos; así se configura un sistema simbólico que está en la base de sus comparsas. A su vez, estos elementos conforman, actualmente, una estrategia para mantener sus atributos identificatorios como candomberos de cuna del Cordón, Sur y Palermo.

Como corolario de la combinación de todos estos factores sociales, económicos y culturales los conventillos reinviertan aquella antigua estructura antropológica que es *“la familia ampliada”*, sin la necesidad de remitirnos a la consanguinidad de sus habitantes, puesto que en ellos se reactualizaban las funciones de ayuda mutua, de convivencia y de apoyo; en cambio, para los que no pertenecían a estos sitios había prohibiciones y prescripciones para internarse en estos territorios. Sin lugar a dudas estos asentamientos eran espacios urbanos cargados de sentido y con disposiciones territoriales para el desarrollo de experiencias particulares. La costumbre de esos grupos iba a estar determinada por esta red de relaciones surgidas en los antiguos conventillos. Sus vivencias compartidas cotidianamente remitían a sus ocupantes a un conocimiento común sobre la práctica del candombe.

Para comprender de mejor forma la sabiduría de estos candomberos, me voy a remitir al concepto de «costumbre» del filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel, quien la consideraba como: “un conjunto de usos comunes que permite que una comunidad se reconozca por lo que es. Se trata aquí de un lazo misterioso, que sólo raramente y de manera accesoria se halla formalizado y verbalizado como tal. La costumbre es lo no-dicho, el residuo que funda *«el estar juntos»*”.<sup>116</sup> En nuestro caso, la costumbre es la emoción colectiva compartida por los candomberos de nacimiento que se encarna en su sentir cotidiano y que se alimenta de la red de relaciones que se desarrollan en estos conventillos. Esto garantiza la ligazón colectiva y les permite el desarrollo de solidaridades familiares, vecinales y «de iguales»; al mismo tiempo que les configura una memoria grupal sobre las experiencias compartidas, con una *«mirada desde adentro»*. Estas personas desde su nacimiento pertenecen a círculos sociales muy particulares, *«la familia» y el conventillo*, que son ámbitos de transmisión de pautas culturales, de crecimiento y desarrollo de sus moradores.

En los conventillos de los barrios Sur, Palermo y Cordón maduró la creación más original y ejemplar que estuvo destinada a volverse emblema nacional: el candombe. Por eso, una de las expresiones características de sus residentes es que para ellos el candombe *“ha sido un motivo de vida, porque nació en un barrio típico donde se cultivaban las tradiciones afroargentinas, como es el barrio Ansina, me crié junto a la práctica del candombe, el toque de los tambores y la participación en las comparsas”*, así lo considera Cándido Olivera.

Por otra parte, la identidad de este tipo de grupo estará determinada por la clase social de la que proviene, habitualmente del estrato social con menores recursos económicos. Igualmente, sus miembros incorporan los roles y las identificaciones a través de la enseñanza oficial y la participación en otras organizaciones sociales. Ellos al relacionarse con distintas instituciones – en otros espacios sociales, más o menos amplios de relaciones- en las que circulan discursos específicos y peculiares formas de normalidad y legalidad las influirán en su personalidad y en su forma de relacionarse con el grupo de pares. Por lo tanto, serán influidos por factores

barriales-locales particulares y por instituciones de carácter nacional. En conjunto, voy a rescatar el carácter variado de la constitución socializadora y de su memoria.

Este conjunto de atributos culturales interactivos compartidos grupalmente y sedimentados a lo largo de la vida, identifica a los miembros de estos conjuntos y les otorga una religiosidad grupal. Adoptaré la denominación de «religiosidad», en el sentido de «religare», o sea, para designar la relación orgánica que une a este tipo de integrantes y les permite su identificación como agrupación. Sobre ello es esclarecedor el concepto de «religiosidad» de Georg Simmel en tanto que *“el mundo religioso echa sus raíces en la complejidad espiritual de la relación entre el individuo y sus semejantes o grupo de semejantes, estas relaciones constituyen los más puros fenómenos religiosos en el sentido convencional del término.”*<sup>17</sup> Aclaremos que el concepto «religare» simmeliano no es de un contenido religioso del orden de la fe, ni un sentimiento religioso vinculado a lo trascendente, sino que se refiere a formas de devoción profanas. En nuestro caso, son determinadas por los orígenes comunes de los conventillos, donde se compartían sentimientos con relación a sus experiencias cotidianas y prácticas culturales. Esta identificación grupal permite que los miembros de estas familias se reencuentren, bailen y toquen los tambores en la instancia privilegiada de Las Llamadas.

Como reflexiones finales quisiera realizar dos apostillas. La primera es que los asentamientos donde vivían los afrouruguayos han sido sitios en los que se cultivaron las prácticas culturales vinculadas al arte de construir, tocar, bailar y vivir junto al candombe. Ello configuró el marco para el desarrollo de las relaciones interpersonales en las comparsas que provienen de los barrios Sur, Palermo y Cordón. La segunda puntualización es que, en el Uruguay, hay elementos y prácticas grupales procedentes de una antigua cultura congoleña, como las vinculadas a los toques de los tambores del candombe. Pero, estas prácticas no son una transposición de una etnia ni del Congo ni de Angola al Uruguay, los negros que existen en acá son uruguayos y viven en un “mundo criollo”. Los candomberos de cuna que proceden de los barrios Sur, Palermo y Cordón no configuran un grupo étnico, como lo sugiere la antropóloga brasileña Liliane Staniscuaski (2003), en su tesis de doctorado ella concluye que: “Os sujeitos formadores/participantes da cultura do candombe uruguaio, em especial os *candomberos de Ansina*, conformam um grupo marcadamente étnico<sup>1</sup> que aponta para valores e normas reguladoras de cooperação barrial cuja unidade é de ordem ritual, estética, ética e política, no sentido da sua consciência negra”<sup>18</sup>. El enfoque de Staniscuaski tiene diversos tipos de dilemas, voy a detenerme a analizar uno de ellos. El hecho de que los miembros de la comparsa Sinfonía de Ansina se identifiquen como “*la gente de allá abajo*” o como “*la gente de Ansina*” no permite configurar una identificación étnica; se la puede demarcar como una filiación a su grupo de tamborileros. Los candomberos que proceden de los barrios Sur, Palermo y Cordón no configuran un grupo étnico, puesto que si partimos de la base que para conformar un grupo étnico es necesario tener un lenguaje propio, “*la gente de Ansina*” no lo tiene, así como tampoco tiene un sistema de poder particular, ni religioso. Aunque se puedan explicitar algunos indicadores de las pautas culturales prevalecientes entre estos tamborileros y ciertos códigos y normas referidas a la organización de sus tambores y de la comparsa, así como a la dinámica interna del grupo, ellos no son exclusivos de esta agrupación sino de la gran mayoría de los conjuntos de este tipo. Por eso no se los puede catalogar como un grupo social homogéneo ni autónomo de la realidad social y económica del Uruguay. Esos practicantes del candombe no integran una etnia negra minoritaria dentro de la sociedad uruguaya; aunque indudablemente hay una subcultura montevideana de los negros que se expresa en las salidas de tambores y en Las Llamadas de carnaval.

<sup>1</sup> Comprendo os conceitos de grupo étnico e identificação étnica valendo-me dos estudos de Barth (1976) e de Roberto Cardoso de Oliveira (1976). Grupos étnicos, nestes termos, são um “tipo de organização social” e a identidade étnica construída de forma essencialmente contrastiva. Pertencer a um grupo étnico, para Barth, exige a auto-atribuição ou a atribuição dos outros a esta identidade; ao se valerem de uma identidade étnica para classificarem a si próprios e os outros, constituem-se enquanto grupos étnicos. (Barth, F., *Los grupos étnicos y sus fronteras - la organización social de las diferencias culturales*. México: F.C.Económica, 1976; y Oliveira, R. “*Identidade, etnia e estrutura social*”, São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976).

## - (V.2) Los entornos candomberos en tanto escuelas de candombe.

Hace tan solo treinta años, los barrios cunas del candombe funcionaban a manera de verdaderas “escuelas del candombe”. Sus residentes recuerdan que *“el conventillo era un semillero de candomberos, por eso es que cuando se los demolió se mató la cultura negra que se creaba ahí. Porque la cultura nacía dentro del Medio Mundo y de Ansina. Hoy en día, hay escuelas de candombe que te cobran para aprender a bailar o tocar el candombe. Antes no precisabas pagar para aprender a tocar el tambor, porque el que había nacido en el barrio aprendía ahí a tocar, gracias a que nunca faltaba un tambor”*, asegura Cándido Olivera.

Desde pequeño el candombero se incorporaba al universo simbólico que otorgaba la práctica de las costumbres de los afroargentinos. A manera de ejemplo, veamos como era la antigua formación de los tamborileros, Eduardo Jiménez cuenta que: *“mi familia vivió en Ansina y yo compartía el dormitorio con mi abuela. Todas las noches ella me contaba historias. Yo me levantaba y todo lo que ella me contaba lo escribía en una hoja de mi cuaderno, dibujaba los tambores y las figuras de la comparsa. Además, como en las colchas antiguas venían dos almohadoncitos, tocaba en ellos el ritmo del tambor que ella me enseñaba. Desde ese momento empecé a hacer algo diferente al toque de tambores que me enseñaba también mi padre. Por eso con él tenemos similitudes en el toque de los tambores en la calle, pero tenemos diferencias en el toque del acompañamiento. Aparte, aprendí al escuchar a los tamborileros que tocaban en las salidas de tambores por el barrio, como mi padre, mis tíos y amigos como Gustavo, Edison, “el Hurón” y Mariano. Además, escuchaba los discos que ellos grabaron, porque cuando empecé a tocar, ellos ya eran figuras importantes en el candombe, ahí los empecé a observar y a escuchar sus toques, pero traté de generar toques nuevos, para producir cambios en el acompañamiento musical de la comparsa. En mi casa cuando había fiestas, siempre se tocaban los tambores, porque estaban mi padre y mis tíos, yo los escuchaba con atención. Comencé a tocar en el Teatro Negro Independiente junto a mi padre. Luego, me largué por la mía y toqué en las mejores comparsas: Serenata Africana y Yambo Kenia.”*

A través de este relato se observan las distintas instancias del aprendizaje de la cultura candombera. Ellas están unidas a los sucesos que habitualmente se desarrollaban en la vida cotidiana en los conventillos. Se escuchan los cuentos de sus abuelos sobre las comparsas de antaño, además, se mira desde niño a los mayores cuando tocan los tambores en el barrio. Estas instancias son un ámbito de endoculturación porque se produce la adquisición de los códigos de los tamborileros que tocan desfilando por las calles. Otra evidencia de esto es que en estas salidas de tambores se pueden observar a bailarinas embarazadas y a bebés en brazos de sus madres, o a niños de dos o tres años tocando sus pequeños tamborcitos. Este proceso se intensificaba cuando llega la época de carnaval, instancia en la cual la comparsa ensayaba para participar en esta festividad. Aquí ellos aprendían los códigos de los comparseros, ya que en su preparación se marcaban pautas, principios y normas de cómo debía *ser el comparsero*. En estas épocas se enseñaban cuáles debían ser las relaciones sociales y afectivas que se debían mantener en el grupo; fundamentalmente, se aprendía a escuchar a sus “mayores” y a respetar “las reglas” organizacionales. También, se aplicaban –a veces de forma bastante cruel- sanciones cuando se violaban los códigos que determinaban los comportamientos a seguir en una llamada. Al mismo tiempo, se advertía que la violación de las normas tenía como resultado un rechazo de sus compañeros.

En cuanto a la enseñanza de los distintos toques de los tambores, el tamborilero se iniciaba aprendiendo a tocar “el chico”, que es el tambor más sencillo de tocar, pese a ser el más importante en una llamada, porque es el “guía” de la musicalidad de la “cuerda de tambores”. “La cuerda” es el conjunto conformado por los tres tipos de tambores del candombe: chico, repique y piano. Luego, se aprendía a tocar el piano, después el bombo y por último el repique. A

través de este proceso el joven se iniciaba y se transformaba en un tamborilero consumado, quedando técnicamente preparado para ingresar a una “cuerda”, también, conocía individualmente los distintos ritmos de los tambores y, más importante aún, es que aprendía a formar la melodía junto a sus compañeros de la comparsa. A comienzos del siglo XX hasta la década de 1980, se consideraba que un tamborilero “estaba pronto” no sólo cuando accedía al conocimiento y práctica de los distintos toques de los tambores, además, debía exhibir un “*gran respeto*” por lo que decían sus mayores y por los códigos comparseros.

### **- (V.3) Breve crónica sobre las demoliciones de las cunas del candombe moderno y sus consecuencias:**

Las casas donde vivían –principalmente- los negros empezaron a ser demolidas algunos años antes que sobreviniera el proceso dictatorial en el Uruguay, en el año 1973. Puesto que ya a mediados del siglo pasado, se demolieron los conventillos: “Las Catacumbas”, la casona ubicada en la calle Durazno 444 casi Magallanes y “el convento de La Facala”, que quedaba entre Isla de Flores y Tacuarembó.<sup>i</sup> Todas estas fincas estaban ubicadas en el barrio Palermo y fueron demolidas con el propósito de construir edificios de apartamentos. En una segunda instancia, vino la demolición de un conventillo que estaba en la calle Charrúa N°2026 ubicado en el Cordón Sur, de donde salía la denominada “*Llamada de Charrúa*”<sup>ii</sup>. Otros conventillos desmantelados fueron “El Porcile” del Cordón Este; y el de la calle Paraguay esquina Carlos Gardel en el Barrio Sur. Las demoliciones continuaron y no pararon. En una tercera etapa, a mediados de la década de 1960, se “*tiró abajo*” el conventillo de “Gaboto”, demolición que tuvo como objetivo específico, construir el cuartel para los Granaderos de la policía. A sus ocupantes los llevaron –primeramente- al barrio Casavalle (que está ubicado al oeste del Borro) que es un suburbio de la ciudad. El 5 de enero de 1976, los dictadores de la época ordenaron demoler el barrio Ansina; finalmente en 1978, mandaron tirar abajo el Medio Mundo. En suma, los militares que gobernaron el país durante la dictadura (desde 1973 a 1985) vinieron a terminar la obra iniciada por gobiernos electos democráticamente, que mandaron demoler las casas en las que vivían los afro-descendientes y a sus habitantes los desterritorializaron a zonas marginales de la ciudad.

#### **- (V.3.1) Secuelas que acarrearón las demoliciones de ciertos conventillos:**

Para desenredar esta madeja hecha con los escombros de las casas y con las vidas de los habitantes del barrio Ansina y de los conventillos, realicé dos tipos de estudios de opinión pública, en primer lugar, hice una encuesta<sup>iii</sup> con los vecinos de los barrios Sur, Cordón y Palermo; en segundo lugar, realicé entrevistas en profundidad a una gran cantidad de ex moradores de los conventillos demolidos.<sup>iv</sup> Por lo que se refiere al objetivo de esta sección, en ambas investigaciones indagué: *¿cuáles fueron los motivos por los que se demolieron los asentamientos urbanos que fueron las cunas de la cultura afrouruguaya del siglo XX?*

- La encuesta realizada entre los vecinos de los barrios donde estaban ubicados los conventillos me permitió observar que hay una multiplicidad de versiones sobre los motivos que llevaron a demoler estas casas. La versión de los ordenadores de las demoliciones se fundamentó en que “*había que desalojar a los habitantes de estos lugares porque estas eran fincas ruinosas que podían derrumbarse en cualquier momento y las vidas de sus ocupantes peligraban, por eso era necesario la desterritorialización de sus ocupantes*”, así lo recuerda

<sup>i</sup> En este conventillo Francisco Amato funda en el año 1900 la comparsa “Los esclavos de Nyanza”, fue un conjunto lubolo con una fuerza brutal y su fundador fue uno de los mitos comparseros que salió hasta el carnaval de 1979.

<sup>ii</sup> La “*Llamada de Charrúa*” tenía como jefe de los tambores a Andrés Macedo y como protagonista en la danza a través de la representación de “el gramillero” a Fausto Arrascaeta.

<sup>iii</sup> Ver la ficha técnica de este estudio de opinión presentado en el Primer Capítulo.

<sup>iv</sup> Las entrevistas en profundidad a las personas que vivieron en los conventillos totalizaron 30. Las realicé en distintas fases del trabajo de campo –descriptas en profundidad en el Primer Capítulo de este trabajo.

Alfredo vecino del barrio Sur. Otros residentes confirman que era efectivamente riesgoso habitar esas construcciones, Juan del barrio Palermo cuenta que *“estaba bravo vivir en Ansina porque a veces los tambores ya no pasaban más por ahí, porque con el sonido de los tambores se caían los pedazos de revoque del techo. Ansina estaba peligroso para vivir. Pero el problema fue que nunca se hizo nada para alojar a la gente que sacaron de allí.”*

- Un segundo grupo de vecinos considera que desalojaron a los residentes de los conventillos *“porque querían hacer una limpieza de la gente que vivía en el barrio”,* explica Rubén residente del barrio Sur. Simultáneamente, creen que no se difundieron todas las razones que se esgrimían para demolerlos, pero ellos sospechan que había tres motivos ocultos por los que los dictadores querían purgar estos lugares, primero, ***“porque eran barrios bravos, en el sentido de que en ellos vivía mucha gente de trabajo, inmigrantes del campo y de Europa, allí convivían canarios, gallegos, italianos y negros. Toda esa gente entreverada generaba muchos problemas y trifulcas, eso le inquietaba a los militares y a los gobernantes”***, sostiene Adolfo, que vive en barrio Sur desde hace veinte años. En segundo lugar, otros residentes, como Pablo, narran que: *“se dice que se demolió por la cercanía de la embajada de EE.UU.”* La última razón encubierta, según una longeva vecina del Cordón: ***“durante el periodo dictatorial hubo un tipo de milico de alto grado que se vino a vivir a los departamentos en la rambla que estaban cercanos a los conventillos, ellos tendrían miedo que esos horrosos negros les miraran o les tocaran a sus esposas o a las hijas, entonces, hicieron demoler los conventillos.”***

- Un tercer sector de los vecinos cree que *“se apostaba a revalorizar la zona de los barrios Sur y Palermo, por eso tiraron abajo esas casas; lo que buscaban en el fondo era un interés inmobiliario”*. En este sentido, Antonio residente de Palermo explica que: *“Si vos tenés propiedades en una zona residencial cercana a la costa, a dos cuadras de la rambla y a cinco del centro de la ciudad, una zona preciosa para vivir y que esté habitada por una manga de negros, eso no le servía al gobierno municipal. Entonces, decidieron limpiar esa zona de ese tipo de gente.”* En similar dirección, otros añaden que *“el gobierno militar de la intendencia, en el año 1976, de «el destructor» Víctor Rachetti, quería hacer toda una zona de embajadas porque ahí ya estaban las embajadas de Alemania y EE.UU. Entonces, los negros sobraban y había que rajarlos. Por eso, dijeron «esto se cae, esta ruinoso y se tienen que ir de esas casas porque corren peligro sus vidas» y tiraron abajo esas casonas”,* afirma Rubén Galloza. En definitiva, un amplio sector de los vecinos considera que *“el gobierno municipal quería hacer construcciones nuevas en la rambla, similares a los edificios de Pocitos”*. Algunos vecinos argumentan que fueron demolidas por *“razones económicas”*. Según otros *“esto no queda claro porque tiraron abajo al Medio Mundo y a Ansina y no se construyó nada, dejaron los escombros. Esa fue la prueba más evidente que fue una maldad lo que hicieron”,* razona Cándido Olivera.

Los que habitaban estas casas tienen distintas percepciones y valoraciones sobre las demoliciones. Ejemplo de esto es la opinión de uno de los más antiguos habitantes del barrio Sur, Fernando Núñez, que se presenta como proveniente *“una familia de negros de las más antiguas que existen en esta ciudad, porque nosotros estamos en este mismo lugar, en esta casa desde 1837, o sea, hace 165 años que han vivido mis familiares en esta vivienda. Esto es indiscutible, acá te muestro estos papeles de Catastro de la I.M.M. que confirman que los Núñez estamos en esta casa desde esa fecha.”* Este músico en algunos puntos profundiza y en otras ocasiones polemiza con las opiniones expuestas. Fernando concibe que *“mucha gente dice: «tiraron el conventillo abajo» y que «el blanco había tirado el conventillo». Esas son mentiras, lo que pasó es que estaban haciendo unos edificios acá abajo y se había corrido el rumor de que era para la gente del barrio. Muchos de los que vivían en el conventillo se ilusionaron con que les iban a dar un apartamento en esos edificios. Empezaron a movilizarse, diciendo que «el conventillo estaba por venirse abajo, por eso querían que los sacaran del conventillo y los pusieran en los apartamentos». Hasta llamaron a los bomberos para mostrarles cómo*

*estaban las paredes de los apartamentos y los declararan fincas ruinosas. Yo vi gente en los conventillos que les mostraban a los bomberos y les decían «mire acá se están rajando las paredes y el techo» y yo sabía que esa misma gente había hecho esos agujeros el día anterior. Entonces no me mientan, a mí no me venden ninguna farsa. Después, cuando los echaron y tiraron abajo el conventillo se dieron cuenta que no iban para ningún edificio, iban para unos galpones. Ahí lloraban y decían “extraño al conventillo”. Entonces, yo ahora les digo jodete ¿quién te mandó agitar? Entonces, si ellos no querían irse del conventillo ¿para qué rompieron las bolas? Así pasó. Ahora te puedo contar románticamente algunas cosas que hay gente que no las dice. Por ejemplo, cuando se toca el tema del racismo y el de la discriminación racial, todo el mundo la quiere dejar bien arregladita. Pero, las cosas están como están porque los negros hicimos cagadas y lo del Medio Mundo es un ejemplo de lo mal que actuó mucha gente.” Sin lugar a dudas, lo manifestado por Fernando Núñez es diferente a los conceptos que habíamos escuchado hasta ahora sobre las demoliciones. He corroborado con quienes vivieron en este conventillo y algunos confirmaron lo dicho por Fernando. Por lo que entendí necesario incorporarlo al panorama general de esta descripción, para cotejar las distintas consideraciones sobre lo ocurrido en este caso con el Medio Mundo; y para compararlas con lo dicho por los informantes sobre lo sucedido en Ansina.*

Como todas las construcciones ideológicas y los pensamientos, del mismo modo, las argumentaciones realizadas sobre las demoliciones –por sus moradores- nunca llegan a estar completamente unificadas aunque se refieran al mismo tópico. Hasta ahora tenemos cuatro líneas argumentales respecto a los motivos por los que se realizaron las demoliciones:

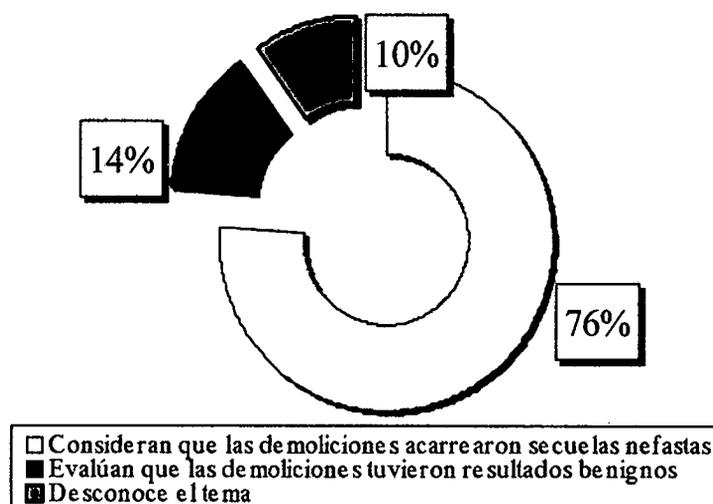
- La versión oficial indica que las vidas de los habitantes de esas casas corrían peligro por la situación de deterioro en que estaban esas construcciones, por eso era necesario desterritorializar a sus ocupantes.
- Los dictadores que gobernaban el país –en la década del ‘70- quisieron depurar el tipo de gente que residía en estas zonas.
- El gobierno municipal había proyectado revalorizar esa zona de la ciudad y para ello se proponía construir embajadas y edificios para ser habitados por personas de mayor poder adquisitivo.
- Se planteó una dicotomía sobre la culpabilidad de los derribamientos: por un lado, los residentes que añoraban vivir en los edificios nuevos que se estaban construyendo en la Rambla Sur cercana al conventillo, quienes empezaron a destruir las habitaciones del conventillo “para que las declararan fincas ruinosas” y les dieran un apartamento en las construcciones nuevas. Por otro lado, se afirma que los militares “tuvieron que tirar a esos edificios; porque solos no se caían”.

Como se puede observar los motivos de las demoliciones son oscuros y variados, sin embargo, lo que es claro y se sabe de manera fehaciente que después que se demolieron estos asentamientos a sus moradores los desterritorializaron, generalmente, hacia los suburbios de la ciudad. A algunos habitantes del Medio Mundo los llevaron al barrio Cerro Norte, a otros al barrio Lavalleja, a otros al Joanicó; a muchos los llevaron a los Jardines del Hipódromo y al barrio Bella Italia. A las familias que vivían en el barrio Ansina las llevaron en un primer momento al local de la fábrica de frazadas “La Aurora” de Martínez Reina, en el barrio Capurro. Según Renzo Pi “en el amplio hueco donde había habido maquinaria, se impuso un atroz revoltijo en el que se establecieron las familias desalojadas, en el que se multiplicaron las divisiones improvisadas con algún ropero viejo, titubeantes tabiques de madera o cartón y gastadas cobijas sostenidas por cuerdas, donde se establecieron las familias desalojadas, entre tanto esperaban que les asignaran alguna mínima vivienda económica en los lindes de la

ciudad. Este aberrante conventillo no sólo resultó del punto de vista del alojamiento enormemente peor, más incómodo y más antihigiénico del que los sacaron, sino que tronchó de un tajo y para siempre, la vida social y cultural creada por los que allí habían nacido y crecido, que había tenido por receptáculo el conventillo.” Así vivieron durante dos años, luego los mandaron al corralón municipal; al final les dieron terrenos en las afueras de Montevideo, como en el barrio Borro y el Cerro Norte. De lo dicho se pueden concluir dos sentencias, primero, que los ex habitantes del barrio Ansina y de los conventillos circularon con sus pertenencias por un vasto derrotero. En segundo lugar, este proceso se caracterizó porque separaron las familias. Sobre eso moradores percibieron que: “a los de Ansina les dijeron vos vas para allá y vos para acá. A su vez trajeron a otra gente al barrio”, recuerda de su experiencia Miguel García.

### - (V.3.2) Opiniones actuales de los residentes en los barrios Sur y Palermo sobre las demoliciones de los conventillos:

Otros datos que arrojaron los estudios realizados con los vecinos y comparseros que vivieron en los conventillos hacen referencia a las consecuencias que acarrearón estas demoliciones.



- El 14% de los habitantes de los barrios Cordón, Sur y Palermo opinan que **las demoliciones tuvieron “resultados benignos”**. Aprecian que, por un lado, hizo que el candombe se practicara por una mayor cantidad de uruguayos; no abundaré sobre este tema que será analizado más adelante. Por otro lado, consideran que esas demoliciones fueron benéficas porque estos edificios estaban ruinosos, ellos explican que *“desgraciadamente el progreso es importante y los conventillos como estaban no podían quedar, porque se venían abajo y sus ocupantes podían morir entre los escombros.”* Por otra parte, otros están de acuerdo con lo ocurrido *“porque la gente que vivía en los conventillos tenía una forma indigna de vivir.”* Finalmente, algunos habitantes arguyen que *“estuvieron bien las demoliciones porque limpiaron el barrio que estaba lleno de ladrones y malandras.”*
- El 10% de los habitantes de estos barrios **desconoce sobre el tema**. Esto ocurre principalmente porque no conocen la historia del barrio; otros explican: *“no he percibido nada porque soy de otra localidad”*; algunos aclaran que *“hace poco que vivo acá y no sabía nada de lo ocurrido”*.
- El 76% de los encuestados **consideran que las demoliciones acarrearón secuelas nefastas**, aunque fundan su afirmación en múltiples puntos de vista, los principales son:

**(a) Estiman que las demoliciones tuvieron efectos nocivos en el ámbito de la historia cultural de la ciudad.** Esto ocurrió en varios sentidos, uno de ellos apunta que destruyeron monumentos históricos de Montevideo, ya que *“los dos conventillos eran parte de la historia del barrio, por eso primero los declararon patrimonio nacional, luego, contradictoriamente los tiraron abajo.”* Además, precisan que *“estos edificios formaban parte de la historia de nuestro país: yo nací acá y tengo descendencia afrouruguaya, entonces esas construcciones eran parte de mi historia. Por eso digo: ¡No me tiren abajo lo que hicieron otros, hagan otra cosa nueva!”* En similar sentido, otros creen que *“mataron una parte del alma de la ciudad.”* Se cree, también, que con las demoliciones se destruyeron lugares tradicionales que podrían haber sido reciclados para ser mostrados a los visitantes extranjeros y del interior del país. A las jóvenes generaciones de uruguayos los privaron de la posibilidad de conocerlos, alguno de ellos manifiesta: *“me hubiera gustado conocer el conventillo de Ansina y el Medio Mundo, porque eran casas enormes donde vivían familias enteras de negros. Aunque los conocí por fotos y por lo que me contaron, pero no es lo mismo; me hubiera gustado entrar ahí para observarlos.”*

**(b) Estas demoliciones afectaron las relaciones que mantienen los vecinos que hoy residen en el barrio con las prácticas culturales afrouruguayas que se desarrollan en estos lugares.** El vínculo existente entre los vecinos y el *candombe* fue alterado porque cuando existían los conventillos sus residentes movilizaban al barrio a través de sus salidas de tambores y la organización de la comparsa. Juan Ángel Silva que fue el fundador de la comparsa Morenada y morador del Medio Mundo, cuenta que *“el conventillo era una cosa fenomenal, era el centro de reuniones para preparar la comparsa para carnaval, además, era el foco para que se encontraran todos aquellos que les gustaba tocar el tambor”*; *“desde ahí se organizaban los tambores que animaban a los vecinos porque cuando salían a tocar era un entusiasmo generalizado en el barrio.”* Otros residentes marcan que *“afectaron las relaciones entre los vecinos del barrio, porque la gente que vivía en los conventillos era amiga de los habitantes del lugar que no vivían en ellos. Entre nosotros había mucha amistad y estábamos muy unidos e identificados con la comparsa y los tambores del lugar.”* La demolición del conventillo significó destruir el símbolo de otra época –y de pasados carnavales- que este edificio representaba.

Al ser llevados a otros barrios a los residentes de los conventillos y en Sur y Palermo se afincaron *“otras personas que venían de otros distritos y no tenían nada que ver con el candombe. Porque los que vivían en el conventillo no tenían el poder adquisitivo como para poder radicarse en la zona nuevamente, entonces, vino gente de otros lugares que no siente igual al tambor”*, explica Sergio Ortuño. Esto hizo que se rompiera la identificación que había entre los antiguos vecinos y la comparsa del barrio. Miguel García siente que *“antes los vecinos de la calle Isla de Flores tenían buena onda con la gente de Ansina”*; arguye que la comunicación entre los vecinos del barrio era muy buena y *“la relación era cálida; ahora no sabes quién es tu vecino y no hay onda ni comunicación. En eso perdió mucho el barrio.”* Las demoliciones, además, acarrearón problemas de convivencia en estos lugares porque actualmente en esta zona hay mucha violencia y se producen muchos robos. Perico Gularte explica que *“con esto no estoy diciendo que los que vivían antiguamente en Ansina y en Cuareim fueran santos, porque no lo eran, había de todo como en cualquier conventillo y en esa forma de vida pasa lo que pasa en cualquier parte del mundo. Sin embargo, lo que antes hacía el lugar era preservar y cuidar a la gente del lugar”*. En este sentido, los conventillos eran lugares donde sus moradores se podían reconocer, porque todo lo que hacían era inscripto en un universo construido a su escala. Estas casas eran su *“cuerpo no orgánico”*, ya que eran una extensión cultural de sus organismos; puesto que los datos visuales, olfativos, fónicos, kinésicos, táctiles y auditivos, marcaban su relación con estas casas. Todos ellos eran rasgos urbanos que los afrouruguayos desalojados no encontraron en los barrios a los que fueron, al decir de Néstor Silva, *“los llevaron a otro planeta”*.

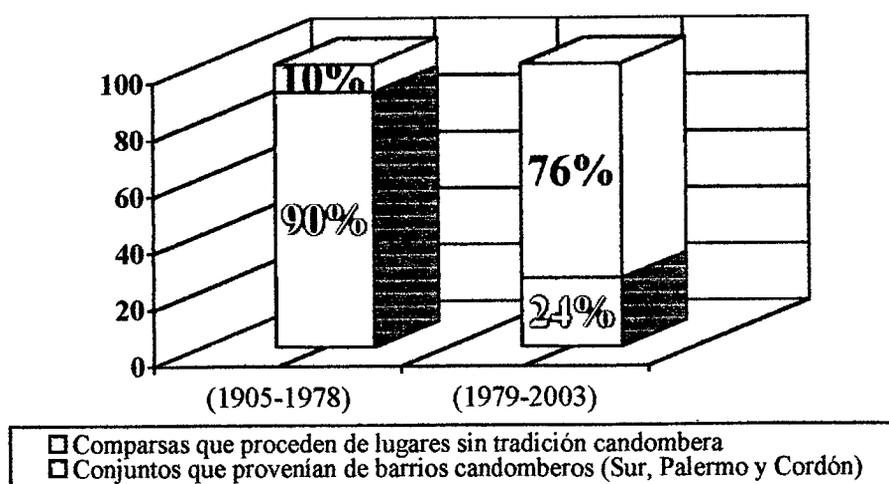
**(c) Se conoce de forma inequívoca que entre los efectos que tuvieron las demoliciones es que desde el punto de vista afectivo destruyeron a sus ex residentes.** Lágrima Ríos recuerda que *“en los primeros tiempos daba tristeza ver a esta gente, porque pasaban días y noches en la vereda llorando y muchos de ellos murieron. No entendían por qué los sacaron de ahí. De donde habían nacido, se habían casado y formado su familia. Aquí habían estado todas sus vidas. A toda esta gente la sacaron de lugares en que habían echado sus raíces, porque estaban concentrados allí desde hacía mucho tiempo. Además, estaban ubicados en una zona privilegiada de Montevideo –a pocas cuadras de la rambla y del centro- y los llevaron a lugares de extrema pobreza y marginalidad social”*. En este sentido, la dispersión acarreó graves consecuencias porque *“la gente que fue a determinados lugares se encontró con una realidad absolutamente diferente. Porque además de los problemas de marginalidad social con que se encontraron, entre los desalojados de los conventillos había muchos que eran mayores de edad y se sintieron desarraigados de su entorno habitual. Entonces, cuando los mudaron se encontraron en un planeta distinto y esa gente se empezó a caer, muchos no soportaron y murieron; y los más jóvenes agarraron para el robo y la violencia”*, afirma Néstor Silva.

**(d) Estas demoliciones provocaron que esos dos focos de concentración de las costumbres afrouruaguayas fueran desmantelados y los centros autóctonos de vivencia del candombe se perdieran.** Por eso los militantes de instituciones negras señalan que *“el gobierno municipal de Montevideo, que había en la dictadura en la década del '70, dio dos golpes muy fuertes a la cultura afrouruaguaya; fueron dos ejecuciones inteligentemente planeadas lo hecho con el barrio Ansina y el Medio Mundo. Porque hicieron que la cultura negra se desperdigara por toda la ciudad”*, según el director de A.C.S.U.N. Cándido Olivera. Además, *“el demoler estos asentamientos que eran referencias para nuestra cultura, tuvo como consecuencia que a las organizaciones defensoras de la cultura afrouruaguaya nos ha dado mucho trabajo para mantener y defender los derechos de los negros. Porque nos destruyeron el «ancla cultural» pero no «la folklórica», cosa que no hay que confundir, sobre todo los que hacemos cosas nuevas para recomponer la cultura negra, para que podamos tener una referencia de la historia cultural que nos legaron nuestros ancestros africanos”*, alega Néstor Silva.

**(e) Las demoliciones repercutieron en el entorno del Desfile de Llamadas.** Esto ocurrió básicamente porque según los vecinos, **Las Llamadas ya no poseen la familiaridad que tenían antes** y creen que así ocurrió porque *“no es la misma gente que participaba de esta fiesta”*; *“hay menor compañerismo y relacionamiento entre componentes de una misma y de diferentes comparsas”*. Perciben pues que hay una menor integración e interacción entre los comparseros de hoy. Los vecinos más antiguos del barrio cuentan que *“antes se relacionaban todos los comparseros, yo lo sé porque mis hermanos salían a tocar por la calle y las diferentes comparsas eran todas una. Entonces, los barrios eran rivales pero compartían a la hora de beber y de comer. La pena es que demolieron los conventillos que no hacían mal a nadie y eso fue un drama para el barrio. Incluso todavía ahora es una herida abierta.”* Unido a lo dicho anteriormente, se cree que el entorno de esta fiesta hoy ya no es el que se desarrollaba antiguamente porque antes Las Llamadas eran más auténticas y ahora son más comerciales. Ellos indican que *“no es como el desfile de antes porque antes había un mayor espíritu de participación en carnaval y de disfrutar el hecho de integrar una comparsa. Hoy Las Llamadas son un negociado y una competencia entre comparsas para ver cuál tiene la mejor vestimenta. Por eso el carnaval no tiene el estilo que tenía antes; además, la gente que integra las comparsas ya no es del mismo tipo, así como tampoco lo son aquellos que vienen a presenciar Las Llamadas.”*

**(f) Las demoliciones repercutieron en el movimiento del candombe y las comparsas.** Antes de profundizar en sus derivaciones, quiero destacar que los conventillos de los barrios Cordón, Sur y Palermo fueron sitios en los que las tradiciones y experiencias candomberas pasaban de generación en generación. Al demolerlos se ha afectado la práctica del candombe en sentido negativo y positivo. Las demoliciones repercutieron en “la movida del candombe” (como la denominan los comparseros) en sentido negativo porque destruyeron los lugares en los que se comunicaban las tradiciones candomberas entre distintas generaciones. En efecto, se perdieron las escuelas autóctonas de candombe donde los niños nacían, se criaban y aprendían espontáneamente estas expresiones culturales. Al mismo tiempo, afectaron la configuración estructural de las salidas de los tambores barriales y de las comparsas de estos lugares. Esto se hizo en tres campos, uno de ellos es que los conjuntos que salen de estos distritos quedaron prácticamente desmembrados al irse muchos de sus mejores componentes. A título de ejemplo, Libertad Martínez –ex habitante de Ansina- cuenta que *“la demolición del barrio Ansina fue brutal para las comparsas del barrio porque les sacó mucha gente y mano de obra. Hubo gente que tuvo que irse del barrio, gente que vino y otra que no pudo venir más. También, a muchos de los habitantes de Ansina ahora los han absorbido otras comparsas del lugar donde ellos están viviendo ahora. Todo eso ha dañado a la comparsa del barrio: ocasiona mucho gasto al director ya que hay gente que vive muy lejos y si al dueño le interesa que salga con ellos, le tiene que pagar el viático para que esa gente se traslade al lugar donde ensaya la comparsa. Cosa que antes no sucedía, porque la gente que salía en la comparsa era toda del barrio y se ensayaba en el conventillo.”* En cambio, las comparsas que salen de barrios que no tienen tradición candombera se nutren de antiguos componentes de las agrupaciones de Cordón, Palermo y Sur. Pedro Ferreira ex integrante de Sinfonía de Ansina actualmente sale en Yambo Kenia percibe que *“las comparsas tradicionales no ganan los concursos porque las comparsas nuevas se llevaron a la gente del barrio que era de tradición candombera; al destruir al barrio Ansina se fue muchísima gente que se llevaron a sus hijos, sus costumbres y se fueron a vivir a otros barrios donde formaron comparsas nuevas.”* Todo ello provocó que descendiera el nivel del espectáculo de “los conjuntos lubolos históricos” esto se verifica a través de los resultados que ellos obtienen en los concursos de agrupaciones carnavalescas. Veamos el modo que se ha presentado este fenómeno en el período previo y posterior a la demolición de los dos principales asentamientos de negros en el Uruguay.

Gráfico comparativo de la obtención del primer premio en el Concurso Oficial por comparsas que provenían de los barrios Sur, Palermo y Cordón; con los alcanzados por las que procedían de lugares sin tradición candombera, en los períodos (1905 a 1978) y (1979 a 2003):



El cuadro permite inferir que entre los años 1905 a 1978, previo a las demoliciones de los asentamientos en que vivían los negros, las comparsas que provenían de los barrios Sur, Palermo y Cordón ganaban de manera aventajada el primer premio del Concurso Oficial;

ganando en el 90% de los certámenes de carnaval.<sup>i</sup> En los últimos veinticinco años esta supremacía se invierte, ya que los conjuntos que provienen de barrios sin tradición candombera han sido los que han predominado, el 76% de las veces ganaron el primer premio de este certamen en este período.<sup>ii</sup>

Aparte de estas secuelas, actualmente, surgió un fenómeno urbano novedoso: cada uno de los ex Ansina, ex Sur y ex Gaboto son eslabones de una cadena con las características identificatorias del estilo de vida desarrollado en sus antiguas viviendas. Una vez que la cadena de transmisión se rompió, los eslabones se dispersaron por todos los barrios montevideanos y en ellos desarrollaron sus actividades candomberas. Algunos años después, los pobladores de estos lugares (que no tenían tradición candombera) se empalmaron en la cadena y comenzaron a practicar candombe. «*La cadena candombera rota se reconstruyó*» al unirse con los habitantes de los barrios a los que fueron, construyendo nuevos toques, nuevas llamadas, nuevas comparsas y nuevos tamborileros. Así se crearon nuevas cadenas que recompusieron la actividad candombera, ya que los desalojados desarrollaron sus modos de vida allí a donde fueron y defendieron sus prácticas culturales, por consiguiente, unos y otras distan mucho de apagarse. Es más, se fundaron nuevos centros urbanos en los que se desarrollaron las costumbres vinculadas al candombe. Este fue uno de los factores que contribuyó a que las salidas de tambores y las comparsas florecieran por barrios y ciudades sin tradiciones candomberas.

A la producción y circulación del candombe por toda la ciudad las caracterizaré como un proceso de «movimiento urbano de los practicantes del candombe» que tiene el carácter de ser un «desarraigo dinámico». Puesto que esta dispersión es un proceso activo y fermental, ya que el modo de vida y las prácticas vinculadas al candombe continuaron desarrollándose allí a donde llegaron sus “representantes”. En cada uno de los sitios en los que ellos se afincaron se conectaron con sus habitantes y les enseñaron a tocar el tambor. Así nacieron nuevos tamborileros que se apropiaron, experimentaron y compartieron ese “sentir común” que se produce a través de las experiencias candomberas. Da la impresión que sucedió lo indicado por Miguel García que: “*se han perdido esas casas y quedó un vacío en el barrio. Eso fue una caída. Pero, la cultura afrouruguaya continúa existiendo, ves que no esta muerta porque se crearon*

<sup>i</sup> En el período que va del año 1905 a 1978, las agrupaciones más laureadas en el Concurso Oficial han sido:

(1) **Las comparsas que provenían de los barrios Sur, Cordón y Palermo ganaron en cincuenta y seis ocasiones el primer premio en este período.** De mayor a menor cantidad de primeros premios ganados fueron:

- Esclavos de Nyanza, del barrio Palermo, lo ganó quince veces, en los años: 1915, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1925, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1934, 1977 y 1978;
- Añoranzas Negras, del barrio Sur, lo ganó ocho veces, en: 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1961, 1966 y 1968;
- Fantasia Negra, de Palermo, lo ganó seis veces, en: 1954, 1955, 1956, 1957, 1958 y 1972;
- Morenada, del barrio Sur-Cuareim lo ganó cinco veces, en: 1959, 1962, 1964, 1967 y 1969;
- Libertadores de África, de Palermo, lo ganó cuatro veces, en: 1923, 1924, 1926 y 1946;
- Pobres Negros Cubanos, del barrio Sur, lo ganó tres veces, en: 1932, 1936 y 1937;
- La Candombera, del barrio Sur, lo ganó tres veces, en: 1938, 1940 y 1941;
- Los Negros Orientales, de Palermo, lo ganó tres veces, en: 1943, 1944, 1945;
- Miscelánea Negra, del barrio Sur, lo ganó dos veces, en: 1947 y 1948.
- Otros conjuntos que han ganado fueron: Negros de Asia en 1905; Esclavos de Asia en 1907; Lanceros Orientales en 1908; Guerreros del Congo en 1939; Congos Humildes en 1942; Al Compás del Tamboril en 1960 y Farándula Negra en 1965.

(2) **Las comparsas que no procedían de los barrios cunas del candombe moderno han ganado en seis temporadas el primer premio en este período,** ellas fueron: Serenata Africana, que salía de los barrios Villa Española y la Unión ganó 5 veces, en los años: 1970, 1971, 1973, 1974 y 1975; esta comparsa se desintegra y se fundó Marabunta que ganó el concurso en 1976. (Información extraída en abril del 2003, del Archivo de Fichas División Turismo y Recreación, Dirección de Cultura de la I.M.M.).

<sup>ii</sup> En el período que va del año 1979 al 2003, las agrupaciones más laureadas en el Concurso Oficial han sido:

(1) **Los conjuntos que no procedían de las cunas del candombe moderno han ganado diecinueve veces el primer premio en este período** (de mayor a menor cantidad de primeros premios ganados), ellas han sido:

- Marabunta, lo ganó siete veces, en: 1979, 1980, 1983, 1984, 1988, 1989 y 1991;
- Yambo Kenia, del Buceo, lo ganó siete veces, en: 1994, 1995, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002;
- Kanela y su Barakutanga, de los barrios Cerrito de la Victoria y Marconi lo ganó cuatro veces, en: 1987, 1992, 1996 y 1997;
- Sierra Leona, del barrio Buceo, lo ganó en 1993;

(2) **Las comparsas que proceden de los barrios Sur, Cordón y Palermo han ganado seis ocasiones el primer premio en este período,** ellas han sido: Morenada en cuatro oportunidades, en: 1981, 1982, 1985 y 1986; Concierto Lubolo, de Palermo ganó en 1990; y Cuareim 1080 del barrio Sur-Cuareim ganó en la temporada 2003.

*nuevas salidas de tambores por otros barrios. Además, no se perdieron los puntos principales del candombe; aunque el candombe se haya desperdigado por la ciudad. Entonces, como que nos disolvieron, nos caímos, nos dispersaron, pero seguimos existiendo y movilizamos gente a través de los tambores". Este fenómeno hizo que "surgieran nuevos tamborileros en barrios que no se practicaba candombe, unida a esa ética grupal del compañerismo y el apoyo entre ellos, junto con la identificación que da tocar el tambor en grupo. Esta manifestación se extendió por toda la ciudad", revela Néstor Silva. Por consiguiente, sucedió como dice Perico Gularte parafraseando a Troilo «¿quién dijo que yo me fui? ¡Si yo siempre estoy llegando!»*

Si vemos este suceso en el marco mayor de la circulación de las culturas africanas en el continente americano, esto es comparable a la diáspora de los negros africanos, quienes fueron sacados forzosamente de sus tierras para traerlos al continente americano y allí a donde los llevaron mezclaron sus prácticas culturales con las existentes en esas ciudades, barrios y comunidades, produciéndose ese peculiar fenómeno de la aculturación o redefinición de sus prácticas junto a las predominantes en las culturas y sociedades de los lugares a los que llegaron. Lo que ocurre tanto con los toques como con los instrumentos musicales y las maneras de cultivar sus vivencias y creencias religiosas es que hay un fenómeno de aculturación, reconversión y mezcla con las costumbres locales-barriales y su adaptación a las posibilidades materiales y modalidades culturales del lugar a dónde ellos fueron.

**- (V.4) Relación existente entre los pobladores de los lugares con la comparsa y sus integrantes.**

La relación de los habitantes de los barrios de Montevideo con las salidas de tambores y la comparsa es muy diversa, ella depende de la existencia o no de tradición candombera en el lugar; esto es, si su práctica se desarrolla en las cunas del candombe moderno o en otros lugares de la ciudad o del país. El objetivo principal de esta sección es desentrañar estas complejas relaciones y los múltiples significados que asume dicho vínculo.

**- (V.4.1) Vínculos que se desarrollan entre los vecinos en los barrios con tradición candombera y sus comparsas.**

Esta sección se divide en dos partes, por un lado, la concepción de los candomberos de los barrios Sur, Palermo y Cordón; por otro lado, la interpretación de los actuales residentes en estos sitios.

Los comparseros que salen desde las cunas del candombe moderno constantemente hablan de «su barrio». Esta recurrencia al espacio barrial se lo puede entender por su connotación afectiva y cultural. Asimismo, se autoperceben como los auténticos representantes de un estilo característico del candombe montevideano. En estos sitios hace más de un siglo que se realizan las salidas de tambores –cuando Las Llamadas todavía no estaban integradas al cronograma carnavalesco-, a su vez, aquí se reglamentaban las interacciones y se evocaban las jerarquías entre los tamborileros que son del lugar y los que no lo eran. El barrio era al mismo tiempo, principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquellos que observaban estas salidas de tambores o eran extraños al lugar.

Los comparseros de estos territorios consideran que existía una conexión entre «los vecinos del barrio, el ritmo de los tambores y la comparsa». Esta relación pese a que se da de forma distinta en el tipo y la intensidad del vínculo que existía hace tres décadas, igualmente ellos la resignifican como se la hacía en tiempos pasados cuando existían el barrio Ansina, el conventillo “Gaboto” y el Medio Mundo. Los moradores de los conventillos, actualmente, mantienen en su memoria sus vivencias del pasado, ellas connotan la existencia de una larga y excelente relación entre los residentes del lugar y la comparsa. Este vínculo se traslada en las expresiones de los comparseros del siguiente modo: *“entre la comparsa y el barrio existía el vínculo de hinchada, como en los cuadros de fútbol; porque el barrio Sur se identificaba con la forma de tocar de sus tamborileros. Esto pasaba porque en el barrio se les enseñaba desde niños a querer, a defender, a hacerse simpatizante y después a ser hinchada de la comparsa. O sea, existía una comunión entre los vecinos del barrio y las cosas de su gente, entonces así se configuraba el concepto de agrupación, la percepción como si fuera una familia y así surge el grupo representativo del candombe de nuestro barrio. A partir de él surgía una llamada barrial y una comparsa, con la que se identificaban los tamborileros del lugar, porque todos los vecinos se sentían identificados con el ritmo de los tambores”,* explica Juan Ángel Silva director de la comparsa más antigua, Morenada. Por otro lado, Tomás Olivera director de una comparsa del barrio rival a la anterior explica: *“Yo viví momentos inolvidables de felicidad en mi barrio Reús al Sur, en Palermo. Allí nació una comparsa que para los entendidos fue una de las mejores comparsas de todos los tiempos: Fantasía Negra. Este conjunto fue primer premio de carnaval desde 1954 hasta 1959; el director era Pedro Ferreira y su jefe de cuerda de tambores era “Cacho” Jiménez. Yo integraba esa comparsa; cuando se iba a competir al Teatro de Verano, se salía tocando por la calle Ansina se iba por Minas hasta la Rambla. Cuando íbamos a concursar se acostumbraba a realizar el repertorio en la calle. Todos los vecinos salían a escuchar como si se estuviera frente al jurado; eso era un ensayo general, se cantaba, bailaba y se aprontaban todos los componentes de la comparsa. Fíjate vos el desgaste*

físico que eso suponía, porque se tocaba desde Ansina hasta el Teatro de Verano, unas diez cuadras. Después, en el momento que entraban al Teatro de Verano, cortaban hacían el espectáculo en el escenario y se salía del escenario tocando. O sea, que se salía a competir como si fuera una guerra, esa era una condición que tenían los del barrio. Fue un barrio que en el ámbito de los tambores y de la comparsa siempre se sintió ganador y fue ganador, porque sin saber el resultado se salía con la convicción que iban a obtener el primer premio en el concurso; al final siempre se lo ganaba". Como se pudo advertir a través de lo dicho por estos candomberos, el barrio era un espacio cargado de sentido que se construía al ser vivenciado con orientaciones y memorias, así como también con afectos, situaciones y rituales.

Para este tipo de candomberos el barrio y en particular el conventillo es un espacio que posibilita las reminiscencias de las experiencias vividas. En efecto, Miguel García explica que hay un ritual que hacen cuando van en Llamadas, *"venimos marchando por Isla de Flores, al llegar a Ansina, paramos y nos ponemos a tocar fuerte un rato frente a las ruinas del barrio. Es una costumbre que tenemos, es como un saludo simbólico al barrio, por el sentimiento que tenemos hacia él. También, se hacía así cuando vivía la gente ahí; porque en Las Llamadas se entraba por Ansina y la comparsa giraba hacia un costado y saludaba a la gente del club Tacuarí y a todo el barrio. Se hacía este saludo porque había un sentimiento particular y muy profundo hacia nuestro lugar"*. Estas actitudes hacia sus territorios me hace acordar lo que decía Halbwachs en cuanto a que: *"en realidad, no estamos nunca solos... la memoria o los recuerdos colectivos, ya sean públicos, privados o familiares, lo muestran claramente al tornar un barrio en lugares en los que unas vidas se han sedimentado."*<sup>119</sup> Estos sitios fundacionales de determinadas prácticas culturales los encontramos de manera regular en el curso de todas las historias humanas y al margen de la monumentalidad urbana, esta manifestación se encuentra en todas las ceremonias de conmemoración. Esto hace que un determinado lugar sea memorable para sus habitantes

Para profundizar en la relación barrio-comparsa, le voy a dar la palabra a Gustavo Oviedo, quien define este vínculo: *"como de madre a hijo porque la comparsa nace en el barrio. Además, la comparsa es una manera de recordar al barrio Ansina, porque mientras nosotros estemos tocando los tambores y salgamos con la comparsa, el barrio va a estar vigente porque va a existir en nosotros, no por las casas demolidas sino por nuestro toque del tambor."* Es más, subraya que *"cuando sale la comparsa tenés a toda la gente del barrio y a mucha gente que se mudó, porque vienen a ver a los tambores con los que se sienten identificados. Por eso es que nosotros tenemos siempre metido adentro al barrio. Es imposible que nos lo saquemos de nuestras mentes, es como un tatuaje a fuego que después que te lo hiciste no te lo podés sacar: «somos de Ansina»"*

Otros candomberos sostienen que la relación de los tambores con el barrio es muy estrecha y deseable, ya que la comparsa es una manera de juntar a la gente que vivía en el barrio y en este sentido argumentan que: *"es una manera de volver a lo de antes, porque se trata de que la gente se arrime al candombe y a la comparsa del barrio. Todo esto es una manera de darle permanente alegría a la gente del barrio. Cuando se presenta la comparsa a concursar en carnaval esta en juego el prestigio del barrio, porque Sinfonía de Ansina representa a todo un barrio. La palabra te lo dice: es de Ansina y representa a Palermo; que es uno de los barrios tradicionales que todo el mundo identifica con el candombe"*, así lo cree Antonio Carrizo, ex director del coro de Sinfonía de Ansina.

En suma, para este tipo de candomberos su territorio es un espacio urbano que tiene una carga simbólica particular, porque les permite compartir una experiencia estética y ética, para la conservación de sus prácticas y expresiones culturales propias. Consideran al barrio como el lugar que distingue su ritmo de candombe y es el territorio que le permite la identificación grupal. "Esta identificación se cumpliría según una doble ecuación: el hombre se identifica con el grupo más o menos amplio en que despliega su actividad y este grupo se diferencia del resto

de la comunidad mediante la adopción de determinados comportamientos específicos. Estos mecanismos de identificación y diferenciación no deberán estar previstos en el marco institucional de la sociedad a la que pertenecen. Deberán también seguir pautas de comportamiento incorporadas desde las generaciones precedentes al acervo cultural de dicho grupo de interacción inmediata.”<sup>120</sup> Por otro lado, en su barrio se realiza el Desfile de Llamadas que les permiten sus interacciones carnavaleras. En suma, estos grupos optan por su territorio porque a él vinculan las características musicales y simbólicas constituyentes de su identificación como candomberos de cuna de Ansina, Sur y Gaboto.

En la **segunda parte de esta sección** haré referencia a un estudio de opinión realizado con los actuales residentes de los barrios Sur, Palermo y Cordón, aludiendo al tipo de relaciones que mantienen con las comparsas que salen de sus distritos. Algunos de los resultados que arrojó esta investigación son:

- **Primero**, las formas que los vecinos se representan las características históricas de sus barrios con relación al candombe son de dos tipos, la gran mayoría de ellos (**el 77%**) **concibe que históricamente existe un vínculo importante entre los habitantes de estos territorios y la práctica del candombe**. El restante 23% es ajeno a la existencia de esta afinidad, porque no conocen la historia del barrio; esto ocurre principalmente porque hace muy poco tiempo que se mudaron a él. Los vecinos que reconocieron una relación histórica y permanente entre los pobladores del lugar y el candombe, en particular con la comparsa del barrio, fundan la existencia de este lazo sobre la base de distintos puntos de vistas:
  - La mitad (el 50%) de ellos entiende que esta relación responde al hecho tradicional que se tocan los tambores recorriendo las calles del barrio y en este sentido, detallan que *“aquí siempre hubo tambores”* y que *“antiguamente los tamborileros se llamaban unos a otros a través de su toque característico”*. Además, sostienen que en estos barrios fueron las zonas en las que nació el candombe moderno y tradicionalmente se desarrolló la música afrouruguaya, por lo cual *“estas prácticas son típicas y representativas de estos sitios”*.
  - Un tercio de ellos (31%) concibe que esta relación se origina porque *“estos son barrios negros”*, en este sentido fundamentan que estos es así porque *“aquí se asentaron los africanos”, “fueron los territorios donde existían más conventillos de la ciudad”, “los asentamientos eran habitados mayoritariamente por negros”*. Por ello estos lugares fueron el caldo de cultivo de la cultura vinculada al candombe. Algunos aclaran que *“en el pasado fue un barrio negro, pero hoy no lo es porque quedan pocos negros en estos barrios y se han mezclado mucho las razas”* y precisan *“por eso ya no existe la vecindad que se formaba en el entorno de los conventillos”*.
  - El 19% percibe que existe esta relación porque hay una identificación de los habitantes de estos lugares con el candombe.
- **Segundo**, la relación existente entre los vecinos y la comparsa de su barrio, se define de tres modos diferentes:
  - Uno de cada tres vecinos considera que el tipo de vínculo *“es muy intenso”*. Este tipo de relación se aprecia en la activa participación de los residentes en las distintas actividades que desarrolla la comparsa (en las salidas de tambores, en los ensayos y la acompañan cuando va al Concurso Oficial), también, algunos cooperan económicamente para que el conjunto participe del carnaval.

- Igualmente, uno de cada tres residentes del barrio manifiesta que “tiene algún tipo de relación con la agrupación del lugar”, aunque aclaran que es moderada. Efectivamente, ellos la definen de este modo porque ciertos vecinos participan de las actividades de la comparsa como espectadores, o sea, que mantienen una interacción de tipo contemplativa. Ocurre esto porque recientemente se han radicado en el barrio, por eso todavía no están habituados a la práctica asidua del candombe. Si bien esto no es un escollo para que el vínculo sea normal, por eso indican: *“los miramos pasar con los tambores, pero no salimos tocando”* y otros señalan que *“no hay quejas respecto a sus actividades”*. Por lo representado a través de estos dos indicadores se entrevistó que la mayoría de los residentes de los barrios Sur y Palermo se relaciona con las actividades de la comparsa de modo cordial e incluso algunos se animan a participar en ellas.
  - El último tercio de los residentes mantiene una poca o nula relación con la comparsa. Esto ocurre porque hace muy poco tiempo que se mudaron al barrio y no están acostumbrados a estas actividades; otros directamente manifiestan abiertamente que no les interesa el candombe. Sobre este punto, los vecinos antiguos aclaran que estos vecinos no tienen ningún nexo con la agrupación del lugar, porque no mantienen los lazos de cercanía que existían antes. Esto se produce por dos razones principales: una, es que hace tres décadas los conventillos eran *“el motor generador del candombe en este barrio”* y sus demoliciones cambiaron la relación entre los moradores de la localidad; la segunda, es que los antiguos residentes del barrio se fueron para otros distritos de la ciudad, a su vez, a los barrios Cordón, Sur y Palermo vinieron nuevos pobladores, que no están habituados ni les gusta el candombe. Como resultado de todo este proceso, actualmente, por más que siguen saliendo comparsas de estos lugares, no existe una interacción constante y dinámica entre algunos habitantes y los miembros de la comparsa.
- **Tercero, el 40% de los residentes es hincha de la comparsa que sale del barrio y el 60% no.**
    - Hay varias razones por las que se hacen hinchas de la comparsa del barrio y la opinión más generalizada se funda en que se es hincha de la agrupación que sale de su distrito, como ellos son del lugar y la conocen desde hace mucho tiempo son sus seguidores. La otra razón esgrimida es porque *“sus directores lucharon mucho para sacarla e intentan representar al barrio”*. Un tercer motivo esgrimido es que les gusta la propuesta carnavalera de este conjunto. El cuarto es porque les gusta la actuación de la cuerda de tambores por su ritmo enérgico y dinámico; y más importante aún *“porque tocan bien”*. El quinto argumento es su tradición rítmica dentro del candombe, en este sentido, dicen que *“su compás es un sentir barrial”*. En último término, se es hincha porque en ella salen sus amigos y familiares.
    - Aquellos que no son hinchas de la comparsa del barrio expresan que: (1) no suelen ser hinchas de las comparsas; (2) les gustan todas las comparsas y no tienen la capacidad para distinguir la actuación de las diferentes agrupaciones; (3) les atraen otras agrupaciones, como ser *“la de mi barrio anterior”*, o porque les gusta *“el ritmo de otra cuerda de tambores”*; y los más veteranos destacan que eran hinchas de *“comparsas antiguas que ya no salen más”*. Finalmente, algunos vecinos dicen que no son hinchas del conjunto del lugar porque no están relacionados al tema, ya sea porque son nuevos en el barrio y/o desconocen la comparsa.

- **Cuarto**, cuando se profundizó en las formas que los vecinos tienen de cooperar se observó que **4 de cada 10 vecinos colaboran con la agrupación de su barrio**.
  - Los vecinos que colaboran (el 40%) lo hacen de distintas maneras. Se pueden determinar diversas formas de cooperar, por un lado, a nivel tangible, brindando recursos económicos a través de la compra de bonos y rifas; adquiriendo comestibles y refrescos cuando participan de los ensayos de la comparsa; suministrando materiales y equipos necesarios para que salga en carnaval (pintura para los tambores, tela para la vestimenta y calzado para los componentes). Por otro lado, se colabora de forma intangible, ya sea prestando un servicio y/o trabajando en la preparación de la comparsa (cociendo la vestimenta, cocinando las comidas que serán vendidas, pintando y reparando los tambores, haciendo los emblemas, etc.). Por último, se coopera alentando la actuación del conjunto en los espectáculos.
  - Los residentes de estos barrios que no cooperan con la comparsa (el 60%) entre los argumentos que adujeron fueron que: (i) no les interesa; (ii) vienen de otros barrios a pedir y no saben si es para la comparsa del barrio; esto está vinculado a que: (iii) la comparsa del barrio no tiene referentes ni procedimientos claros para solicitar colaboración. Por ello los vecinos desconocen a los que vienen a requerir ayuda e ignoran en que terminará su apoyo; (iv) finalmente, algunos no contribuyen porque no disponen de recursos dinerarios.
- **(V.4.2) Interacciones que se desarrollan entre los vecinos de los nuevos territorios candomberos y sus comparsas.**

En nuestros días se organizan comparsas y se salen a tocar los tambores por la gran mayoría de los barrios montevideanos y ciudades del país, que no tenían la costumbre de hacerlo. A estos sitios los denominaré *“los nuevos territorios candomberos en el Uruguay”*.

El proceso de desarrollo de esta práctica en territorios que no tienen una vasta tradición candombera es el siguiente: en primera instancia, comienzan a surgir escuelas de candombe para enseñar a tocar los tambores y a aprender los pasos de danza de los personajes típicos de la comparsa. Más tarde, cuando los alumnos ya aprendieron a tocar el tambor comienzan a salir tocando por las calles de su barrio. Luego, cuando deciden oficializar su participación en carnaval, buscan el apoyo de los vecinos y comerciantes del barrio para que los ayuden a financiar los gastos. Si este proceso es exitoso terminan organizando su comparsa para salir en Las Llamadas. Este tipo de fenómeno *“se inició cuando se comenzaron a hacer salidas de tambores cuando estaba terminando la dictadura –corrían los primeros años ’80-, luego se intensifica este proceso con los «candombales» –en el período postdictatorial-, en 1985, en estas salas de baile se bailaba masivamente el candombe. Además, en esta época había mayor libertad de movimiento y de expresión, momento que la gente aprovechó para arrimarse aún más al candombe. A comienzo de los años ’90, hubo un movimiento grande de gente que aprendió a tocar los tambores con la aparición de los talleres en los que se enseñaba a tocar el tambor, en los que se le empezó a dar más participación a los blancos; que muchas veces no se acercaban porque decían «los negros lo tienen muy como de ellos al tambor y al candombe, por eso no te dan cabida». No te voy a decir que eso no sea cierto, porque el negro es receloso de sus tambores y de sus costumbres. Cuando se empezó a abrir y muchos negros tuvieron la oportunidad de enseñar lo suyo, entonces se empezó a desarrollar mucho más el candombe. Actualmente, por difusión y por publicidad existen más blancos que negros tocando los tambores. Es algo que no lo veo mal porque el candombe es algo nuestro y bien uruguayo”*, así lo ha percibido a este proceso Gustavo Oviedo.

Algunas de las razones para el surgimiento de este fenómeno cultural son que la gran mayoría de los comparseros cree que hay como una moda de participar tocando el tambor en el

Desfile de Llamadas. Aparte se aprecia que *“hay un movimiento urbano de candomberos, donde muchos fueron a ver qué pasaba y se quedaron definitivamente. Luego siguieron saliendo y ya no es que quieran saber qué pasa con el candombe, sino que se metieron y ya lo ven de otra manera”*, así lo cree Eduardo Da Luz. En tercer lugar, *“para ello fue fundamental la difusión del candombe entre todos los sectores sociales porque la gente nueva que lo práctica también trae más gente y esta a otra y así sucesivamente, todo el mundo se mueve con el candombe. Eso es lo importante”*, asegura Eduardo Da Luz. Desde otra perspectiva hay que señalar que la opinión pública comparsera expresa que *“es importante ver la existencia de salidas de tambores y de comparsas en barrios que no son tradicionalmente candomberos, donde había gente que no quería el candombe, sin embargo, el candombe se fue metiendo entre ellos”*, así lo percibe un vecino del barrio Palermo.

De las marcas realizadas en este apartado quiero destacar que las destrucciones de los asentamientos en que vivían la gran mayoría de los afrouruguayos fueron causas determinantes para que se organizaran salidas de tambores y surgieran comparsas por barrios de toda la ciudad y por algunas localidades del interior del país. Puesto que las enseñanzas de los veteranos candomberos contribuyeron a la formación de nuevos comparseros, quienes adquirieron la confianza necesaria y empezaron a salir tocando sus tambores por las calles de sus barrios y organizaron comparsas para participar del carnaval. Así pues, el candombe no se congeló como patrimonio exclusivo de los negros y de los barrios Sur y Palermo, sino que en la actualidad son un dominio cultural que es utilizado y disfrutado por la gran mayoría de los uruguayos. Por ello, a su práctica no hay que pensarla como una costumbre invariante, sino como *“un mecanismo de selección y de invención, proyectado hacia el pasado para legitimizar el presente”*.<sup>121</sup>

#### **- Relaciones que mantienen los vecinos de estos barrios con el candombe:**

El tipo de vínculo que mantienen los nuevos comparseros con sus vecinos, es muy diferente al que sustentan los candomberos con los habitantes de los barrios Cordón, Sur y Palermo. En los nuevos territorios candomberos no existe una historia vinculada a las tradiciones afrouruguayas. Los comparseros experimentados aclaran que *“si vos hablás de los tambores de los barrios Cordón, Sur y Palermo hay una tradición que los identifica con el candombe. Por lo tanto, lo que caracteriza a una cuerda de tambores y a una comparsa, es la herencia barrial que se tiene en relación al candombe”*, sostiene Eduardo Da Luz.

Para determinar cómo es el aprendizaje de las artes candomberas en estos sitios, analicé la organización de dos tipos de comparsas: primero, realicé el estudio de la agrupación *lubola Lonjas del Paraíso*. Es una comparsa que se fundó recientemente y está integrada por comparseros nuevos que salen sin interés económico, lo que me lleva a delimitarla como un *“conjunto lubolo amateur”*; sus dirigentes cuentan con escasos recursos para salir y surge en una ciudad del interior del país: Paso Carrasco. Tiempo después, estudié el caso de una comparsa que tiene diez años de experiencia, se la puede catalogar como *“profesional”* ya que cuenta con un importante caudal de ingresos dinerarios, ha introducido grandes innovaciones en su espectáculo y ha sido exitosa en los certámenes oficiales, ella se denomina *Yambo Kenia*; y proviene del barrio El Buceo.

La localidad de Paso Carrasco donde nunca hubo tradición comparsera, será nuestro próximo lugar de observación. Un grupo de muchachos oriundos de esta ciudad inició la práctica del candombe. Los jefes de los tambores Eduardo Pérez y William Figuerón narran el modo que se iniciaron: *“los que integramos Lonjas del Paraíso aprendimos a tocar hace cinco años, escuchando a otros tamborileros en el Comité de Base del Frente Amplio. Aquí nos reuníamos para hacer un taller de percusión con Yamandú, que conocía todas las bases de los toques de los tambores y él nos las enseñó. Después seguimos aprendiendo con otro muchacho que venía de otro lugar quien además de saber las bases de los tres tipos de tambores también*

*realizaba algunos toques distintos a los que habíamos aprendido; por eso para nosotros eran novedosos. Tiempo después, seguimos aprendiendo con otra gente que vino de otros barrios a tocar al nuestro; principalmente aprendimos a caminar con el tambor. Esa gente venía del barrio "El empalme", eran cuatro hermanos negros que habían vivido en el Medio Mundo y siempre habían tocado juntos", recuerda Eduardo Pérez. A lo que William Figuerón añade que "cuando empezamos a organizar la comparsa acá en el barrio, ellos aparecieron a tocar los tambores con nosotros y se integraron a nuestro conjunto. Después, empezamos a ensayar juntos y ahí aprendimos a integrar todos los toques que fuimos aprendiendo. Después que aprendimos a tocar, organizamos una comparsa que se llamaba Candomfren en el comité de base del Frente Amplio. A partir de ese momento empezamos a salir todos los domingos con los tambores por el barrio. Esta comparsa surgió porque todos los que tocamos el tambor nos conocíamos del barrio y del comité donde militábamos políticamente; como en el comité teníamos lugar para ensayar, nos reuníamos ahí."*

**El aprendizaje de las artes del candombe en los nuevos territorios no se asemeja al que se desarrollaba en las cunas del candombe.** Donde había una continuación familiar en la que el padre les transmitía sus conocimientos y habilidades a sus hijos, así se construía la cadena de transmisión del "*saber hacer candombero tradicional*"; el proceso era un aprendizaje gradual de los distintos toques de los diferentes tambores.

Los que se forman en barrios sin tradición candombera por definición no han nacido ni se han socializado en el hábitat del mundo del candombe, como aquellos que vivieron en los conventillos de los barrios Cordón, Sur y Palermo. En las localidades que se desarrolló el candombe recientemente el aprendizaje de los toques de los tambores puede asumir distintas modalidades: la primera, se han iniciado en instituciones que enseñan a tocar y bailar este ritmo; lógicamente que en ellas no se tienen en cuenta las reglas que se utilizaban en el proceso de aprendizaje en los conventillos. Baste como muestra, las rigurosas etapas que se exigían para que el tamborilero novato se transformara en un integrante del grupo (comenzando por el chico, continuando con el piano y por último se aprendía a tocar el repique) ahora no se respetan. Actualmente se propone un aprendizaje "a la carta" en que el tamborilero aprende a tocar el tambor que más le gusta. El segundo modo es el desarrollado en ciertos grupos en los que los miembros recién llegados aprenden a tocar en el mismo momento de la salida de tambores, es decir, antes de comenzar la llamada los más experimentados les enseñan a los nuevos, luego, en la marcha les enseñan a perfeccionar su toque; así se enseña en la cuerda de tambores de Malvín, "La Gozadera". Aquí tampoco se respeta la antigua regla que establecía que el niño debía que aprender a marchar con los tambores, primero saliendo como "mascota" adelante de la comparsa y cuando su aprendizaje culminaba recién en ese momento se integraba a lo que se denominaba "la cuerda principal de tambores".

Otro de los factores que actualmente influye en el aprendizaje del candombe es que los alumnos pagan las clases a sus profesores y esto hace que cambie la relación que existía en los conventillos. Los alumnos al pagar sus clases, se sienten con todo el derecho de decidir sobre las reglas de juego para su aprendizaje. Así es que quieren establecer el orden en la enseñanza de los toques de los diferentes tambores de acuerdo a su gusto, cambiando el orden original del aprendizaje. Otros quieren consumarse como tamborileros antes del tiempo necesario y la práctica prevista. También, están los casos de novatos que quieren inventar toques distintos a los que tradicionalmente se tocan en los tambores del candombe.

También ha cambiado el nivel de exigencia para ingresar a una comparsa. He observado que actualmente participan en Las Llamadas tamborileros que no tienen idoneidad ni resistencia necesaria para participar. Hace tres décadas, era muy difícil que eso ocurriera por el alto nivel de exigencia técnica y formativa que se le requería al componente para ingresar a un conjunto. Los tamborileros veteranos confirman que hoy "*hay gente que nunca tocó un tamboril y sale en Las Llamadas, porque a los directivos les interesa tener una mayor*

*cantidad, pues piensan que cuanto más tamboriles salgan a tocar va a sonar más fuerte. Ahí está el error, no es la cantidad sino la calidad de los que toquen. Por eso hay que respetar la disciplina para tocar el tamboril, hay que empezar de niño, porque los grandes tamborileros empezaron llevando el cartón para templar las lonjas y mirando a los mayores. Después, se iban incorporando poco a poco y cuando estaban prontos les permitían salir. Hoy en algunas cuerdas de tambores barriales, es suficiente poseer un tambor para ser admitido para tocar”, así lo certifica Perico Gularte.*

Asimismo, es diferente la actitud que asumen “los jefes de cuerdas” de las comparsas noveles cuando los nuevos se equivocan en el toque, o sea, “se cruzan” durante Las Llamadas. Antes existía una “tolerancia cero” cuando se cometían errores en la ejecución de los tambores y los dispositivos de sanción cuando se violaban las normas eran muy severos, llegando a veces, a ser implacables y violentos. En cambio, en las jóvenes generaciones los jefes de tambores tienen mayor tolerancia cuando se cometen equivocaciones en el toque y practican dispositivos de control menos rigurosos.

Los activistas de Mundo Afro sostienen que la facilidad con la que los nuevos pueden ingresar a las comparsas y tocar en el Desfile de Llamadas contribuye a deteriorar el nivel musical general; y comporta un peligro de empobrecimiento de la técnica del toque y de la dinámica colectiva de dialogo entre los tambores que demanda una buena comprensión de la organización interna del grupo. El profesor de percusión de esta institución, Sergio Ortuño sostiene que *“habitualmente dicen: «comprate un tambor, empezá a tocar con nosotros que aprendés”; esto no es necesariamente así. Con La Gozadera ocurrió que uno de sus fundadores venía a aprender a tocar el tambor en Mundo Afro y cuando recién empezaba a entender algo, se desligó de nuestra escuela de candombe y consiguió treinta tipos que sabían tocar menos que él y empezaron a tocar por el barrio; y como disponían de dinero formaron una comparsa. Este proceso ayuda a deformar un folklore que todos los que tocamos tenemos la obligación de defender, tanto a nivel rítmico como en el ámbito cultural. También, desde el punto de vista musical no existe «la cuerda» de La Gozadera, porque no está bien tocado ese ritmo y el tipo de toque que hacen de los tambores está mal. Por ejemplo, si yo les pregunto a ellos: ¿cómo es el ritmo del piano y cómo lo desarrollan durante Las Llamadas? No saben. Por eso no tienen un ritmo específico; lo que hacen es como un acompañamiento de un tambor al otro. Pienso que más allá de que los integrantes de La Gozadera tengan una importante disponibilidad económica para salir en carnaval, el toque de sus tambores no existe.”*

Con todo, las salidas de tambores y las agrupaciones de los barrios sin tradición candombera, son una práctica sociocultural vinculada a grupos que se identifican con los ritmos y experiencias comparseras propias de sus respectivos barrios, aunque no son las mismas que las experimentadas en los conventillos. No obstante, los grupos noveles de tamborileros mantienen las características estructurales en el ámbito organizacional y musical, aunque no conserven el nivel de exigencia musical y la intensidad del toque que presentan las comparsas que provienen de los barrios Sur, Palermo y Cordón.

**En cuanto a la organización de una comparsa en los barrios que no tienen tradición candombera, por lo general es dificultosa** ya que deben superar algunos problemas para la realización de las salidas de tambores. Estos inconvenientes se originan porque los vecinos no están acostumbrados a que se desarrollen este tipo de procesiones frente a sus casas y tampoco están habituados al sonido de los tambores. Por lo tanto, estos tamborileros tienen como primer escollo el que los vecinos acepten la música de los tambores y al entorno de la comparsa. Revisemos algunas experiencias ocurridas en Paso Carrasco, cuenta la tamborilera Marcela Pérez: *“la relación de la comparsa con el barrio al principio fue complicada porque les molestaba que tocáramos los tambores. Creíamos que si en otros barrios salían y no les decían nada ¿por qué no podíamos salir en el nuestro? Por eso pensamos que había que acostumbrar a la gente a que vieran salir los tamborileros por las calles.”*

El primer inconveniente que tuvieron estos muchachos es que a los vecinos les molestaba la resonancia de los tambores. Marcos Pérez, tamborilero de Lonjas del Paraíso, confiesa que los problemas surgieron *“porque en el barrio hay mucha gente vieja, son unos aburridos y conservadores. Aunque algo de razón tenían porque no tocábamos muy bien. Eso hizo que al principio nuestra relación con ellos fuera muy problemática puesto que llegamos a tener dieciséis denuncias policiales por ruidos molestos.”* Tiempo después, «estos artistas del ruido» dedujeron que el quid del problema era que: *“tocábamos parados siempre en el mismo lugar. Es distinto a salir caminando con los tambores, porque es un segundo que vos pasas por enfrente a la casa de cada vecino.”* Según William Figuerón, otro de sus fallos era que tocaban cualquier día de la semana y a cualquier hora, esto explica las razones de las denuncias policiales recibidas por ruidos molestos.

Los inconvenientes responden, además, a que para algunos vecinos todavía el candombe mantiene su mala reputación y a todo aquel que lo practica se lo estigmatiza de vago, ya que ellos creen que *“lo único que hacen es pasar todo el día tocando los tambores y tomando vino.”* Como resultado de este tipo de identificaciones se producen malentendidos y problemas graves entre los residentes en el lugar. Por ejemplo, los muchachos de Paso Carrasco cuentan que *“tuvimos una denuncia en una revista que decían que estábamos tocando los tambores interrumpidamente desde las diez de la noche hasta las seis de la mañana todos los días y que estábamos todos borrachos”*, recuerda Eduardo Pérez. Ellos cuando buscan dar una explicación a esta actitud incorrecta de los vecinos, argüían que: *“habitualmente se asocian a los tambores con el vino porque antes de tocar tomamos un poco de vino, que nos estimula y permite tocar mejor porque te pone en otro lugar. Pero, lo que no está bien es que digan que tocamos toda esa cantidad de horas seguidas porque es imposible tocar durante tanto tiempo. Tampoco es justo poner en una misma bolsa a los tambores, el vino, la marihuana, a los jóvenes que no trabajan, porque si no van a terminar diciendo que somos una manga de malandras. Fijate que una vez salió el vecino de enfrente de mi casa con una escopeta a tirarnos unos tiros y mi padre se agarró a trompadas con él”*, se acuerda Marcos Pérez.

Sin embargo, no todos los vecinos reaccionaron mal con las salidas de tambores por las calles del barrio; es más algunos se identificaron con esta música y se incorporaron a Las Llamadas. Frente a esta actitud los tamborileros tuvieron una sorpresa, Eduardo Pérez cuenta que *“cuando empezamos a salir con los tambores llegamos a juntar una cantidad de gente del barrio que jamás pensábamos que se iba a juntar. Incluso, venía gente del otro lado de la ciudad y ahora estaban todos acá, tocando los tambores con nosotros por el barrio. Eso jamás pensamos que ocurriese.”* Sobre ello Marcos reflexiona que *“el toque del candombe por el barrio te hace salir a la calle, los tambores los tocás con tus vecinos porque se comparten y te permite hablar con algunos que hace mucho tiempo que no lo hacías, porque no teníamos actividades en común”*. En este sentido, las salidas de tambores barriales se han transformado en una forma de enfrentar a la desaparición del barrio como espacio de socialización, de reencuentro, de relación cara a cara con tus vecinos y de festejo.

Una experiencia similar tuvieron los tamborileros del barrio El Buceo, quienes describen que *“la relación con los vecinos del barrio es muy diversa, porque hay algunos que apoyaban a las salidas de tambores y hay otros que no. O sea, algunos llegaron a identificarse con nosotros; sin embargo, otros nos criticaban: «¡cómo joden estos locos con los tambores!».* Aunque también tenemos hinchada porque cuando salimos con los tambores por las viviendas nos acompañaba mucha gente y nos apoyaba. A otros vecinos cuando no salíamos les daba igual, no les importaba; es más, preferían que ni saliéramos por el kilombo que armábamos”, cuenta el tamborilero Maximiliano Petrone.

Los errores cometidos por los tamborileros en la organización de Las Llamadas barriales se corrigieron, de manera que salen únicamente los domingos y los feriados; aparte tocan los tambores caminando por las calles del barrio, en horas más convenientes para todos. Marcela

Pérez señala que esto estimuló a que *“la gente se acostumbrara a que saliéramos por el barrio. Incluso, muchas veces nos preguntan «¿salen hoy?»». Sin embargo, a otros les sigue molestando porque cuando pasamos por enfrente a sus casas nos miran como para matarnos”*. Por consiguiente, la relación de los miembros de la comparsa con los vecinos de Paso Carrasco mejoró *“porque se dieron cuenta que no nos reuníamos para drogarnos, sino que queríamos organizar una comparsa linda que representara al barrio. Ahora nos han visto trabajando con el tema de los tambores y nos vieron desfilando en el corso por el barrio. Fíjate que en el corso que se hizo en nuestra ciudad fuimos los últimos en salir a desfilan, pero nadie se movió hasta que desfilamos nosotros así podían vernos; al final del desfile cuando habíamos terminado, los vecinos nos pidieron que tocáramos para ellos; tuvimos que colgarnos los tambores de nuevo y tocar. Esto nos motiva cada vez más a seguir tocando”*, explica Marcos Pérez.

En definitiva, aquellos que organizan comparsas en los nuevos territorios del candombe han tenido al principio una relación embarazosa con ciertos vecinos que no ven con buenos ojos al candombe, pero con el paso del tiempo las heridas fueron cicatrizando, los oídos se acostumbraron al sonido de los tambores y la relación entre ellos mejoró. En la época de carnaval, cuando los componentes de la agrupación les solicitan colaboración económica para sacar la comparsa, algunos pobladores los apoyan. Como contrapartida, esos vecinos disfrutaban de la alegría de la comparsa, generándose un vínculo más amistoso entre los presentes en el corso.

Hay que resaltar que Las Llamadas en estos barrios paulatinamente fueron creciendo en la cantidad de componentes, al mismo tiempo que incrementaron la cantidad de alumnos de los institutos. Eduardo Pérez cuenta cómo fue el proceso de integración de otros componentes a su comparsa: *“esta movida surgió en nuestra ciudad porque todos los que tocamos el tambor nos conocíamos porque vivimos toda la vida en este lugar, también, con algunos nos veíamos en el comité donde militábamos políticamente; como en el comité teníamos lugar para ensayar, nos reuníamos ahí. Después, empezamos a tocar en los actos políticos y en actos para beneficio que se hacían en este club político, porque en cada acto que había, ellos nos invitaban para tocar. Ahí conocimos mucha gente que se fue integrando a la comparsa; además, algunos se arrimaban y nos pedían que tocáramos en fiestas particulares y en cumpleaños. A partir de ahí empezamos a salir más seguido por el barrio y los vecinos que tenían tambores, también, se iban incorporando sobre la marcha. Esto hizo que cada vez fuéramos más en la comparsa.”*

En Las Llamadas por las calles de Paso Carrasco se conforma un núcleo permanente de veinte a veinticinco tamborileros. La mayoría de ellos se conocen desde que eran niños y otros de la militancia política. Además, se han incorporado recientemente a “la movida del candombe” algunos vecinos que vieron pasar los tambores frente a sus casas y otros han venido de barriadas aledañas porque se han enterado del surgimiento de esta comparsa.

El tipo de relaciones que se desarrollan en esta novel agrupación lubola es similar a las que se mantienen en los conjuntos de los barrios Cordón, Sur y Palermo, ya que la mayoría de los componentes son amigos de toda la vida y mantienen relaciones “casi-familiares”. Como muestra veamos lo que dice Marcela Pérez: *“en Lonjas del Paraíso somos todos amigos; es más somos como hermanos, porque nos conocemos desde chicos. Además, a la gente de nuestra comparsa nos une la amistad, no integramos la comparsa para ganar plata, porque acá nadie cobra por salir. Lo hacemos porque nos gusta el candombe y porque esta todo bien entre nosotros.”*

## **Capítulo VI: Surgimiento, desarrollo, cisma, desaparición y renacimiento de las comparsas lubolas**

Uno de los objetivos específicos de este trabajo es detallar el modo de formación, desarrollo y desaparición de una comparsa de negros y lubolos, en la última década. Para ello trabajé durante cuatro años con los tamborileros y componentes de algunos conjuntos fundados en el siglo XX, como Yambo Kenia, Sinfonía de Ansina y Morenada, de los barrios Buceo, Palermo y Sur, respectivamente; además, durante el año 2001, analicé la organización de Las Llamadas de una comparsa fundada al comienzo del nuevo siglo: Lonjas del Paraíso de la ciudad de Paso Carrasco.

### **- (VI.1)**

Las causas de **la formación de una comparsa es el punto esencial dentro de su historial**. Adelantemos que su conformación puede surgir por la iniciativa de:

- un comparsero experimentado en las artes del candombe;
- un grupo de candomberos afamados;
- un conjunto de vecinos del barrio que poseen interés y conocimiento en este arte;
- algunos componentes fundamentales de un grupo que se retiran de una comparsa primigenia y acuerdan organizar un nuevo conjunto.

A mediados del siglo pasado, se fundó la agrupación de negros y lubolos más antigua que sale actualmente en carnaval: Morenada, la que fue fundada en 1953 por iniciativa de los hermanos Juan Ángel, Raúl y Wellington Silva. Sobre este suceso una veterana militante de A.C.S.U.N., Amanda Rora cuenta que: *"Morenada surgió como separación de la comparsa de José Antonio Lungo: "Añoranzas Negras". Los Silva se separaron de Lungo por problemas personales y económicos. Estos morenos eran los tamborileros de la cuerda de tambores principal de la comparsa; se fueron y se llevaron a la mayoría de los integrantes del coro y del cuerpo de baile y formaron Morenada."*

Esta comparsa es el tótem o antepasado mítico de las actuales comparsas, en éste sentido, Néstor Silva señala que *"el candombe es Morenada y Morenada es el candombe. A todo el movimiento del candombe le hace muy bien su existencia, porque es la única referencia histórica que tenemos de «un estilo que ya fue y de una forma que no está». Es lo que tenemos como referencia comparsera para quienes consideramos que hay que abrir la puerta para la evolución. Porque Morenada es una referencia histórica para aquellos que quieren innovar en el conjunto lubolo; de otra manera, la evolución termina en una cañita voladora que no se sabe para dónde va y el candombe puede terminar en cualquier cosa."*

El antecedente principal para la formación de Morenada<sup>i</sup> fue el hecho que un grupo importante de componentes se fuera de una comparsa «madre»: Añoranzas Negras; tiempo después, de Morenada se desprendió un grupo importante de amigos y familiares del dueño –los hijos de Juan Ángel Silva– crearon la agrupación lubola: Cuareim 1080.<sup>ii</sup> Como este hay otros ejemplos, tal es el caso de Sinfonía de Ansina, surgida de la extinción de Concierto Lubolo que

<sup>i</sup> Morenada fue fundada en el año 1953 y estaba integrada fundamentalmente por los residentes del conventillo Mediomundo, lugar donde ensayaba, en la calle Cuareim N°1080. En el 2003 Morenada cumplió 50 carnavales. En sus presentaciones en el Concurso Oficial obtuvo once primeros premios en los años 1955, 1959, 1963, 1964, 1967, 1969, 1981, 1982, 1985, 1986, 1987; ocho segundos premios en 1953, 1954, 1956, 1958, 1961, 1968, 1984 y 1989; y tres terceros premios en 1957, 1980, 1988. Sus directores responsables fueron: Juan Ángel Silva desde 1953 al 2003; Rubén Di Carlo en 1953 y 1954; Néstor Fejó en 1959; Juan González Prado en 1954 y 1957 y Salvador Picó en 1953, entre otros.

<sup>ii</sup> La comparsa Cuareim 1080 es una agrupación nueva, desprendida de Morenada; no obstante, ha ganado el primer premio en todos los certámenes de carnaval en el año 2003 (Desfile Inaugural de carnaval, Las Llamadas y Concurso Oficial).

había surgido, a su vez, por la desaparición de Fantasía Negra.<sup>1</sup> También, en el barrio del Cordón ocurrió algo similar, actualmente de este lugar sale Sarabanda, surgió por el cisma que hubo en Zumbaé, a su vez, había nacido del desmembramiento de La Llamada del Cordón. Este fenómeno de separación y reconstitución de comparsas es tan dinámico que hace pocos años, de la propia Sarabanda se separa el Sr. Ernesto Cosa y forma junto a otros componentes la agrupación Mi Morena. Sucede algo similar en el barrio del Buceo: Yambo Kenia surge del desmembramiento de algunos integrantes de la comparsa Sueño del Buceo, que había surgido de Las Llamadas del Buceo, que a su vez se había originado por la separación de algunos componentes de Marabunta. Lo mismo ha ocurrido en otros barrios de la ciudad, como en La Teja, donde de Gambia surgió Kimba, a su vez ésta desapareció en el 2002 y dejó su paso a Cambia.

**- (VI.2) El cisma en los conjuntos lubolos** se origina por la combinación de algunas de las siguientes causas:

La causa principal son las disputas o “desacuerdos” económicos entre los dueños y en este sentido, Eduardo Jiménez fundador de Las Llamadas del Buceo cuenta que las desavenencias entre los dueños *“surgen porque es difícil congeniar para llegar a un acuerdo entre los directores responsables que se asociaron para sacar la comparsa. Además, se separan los dueños porque uno dice «yo pongo más plata que vos»; y el otro le contesta, «sí pero yo trabajo más que vos». Así surgen las disconformidades de uno hacia otro dueño.”*

Un segundo motivo es porque existen entre los responsables distintas estrategias para abordar la faz organizativa y para proyectar a la agrupación. Cuenta Eduardo Da Luz que fue director musical de Concierto Lubolo que esta comparsa *“se desintegró porque algunos muchachos nos cansamos de pensar sólo en el corto plazo, o sea «estar en la chiquita» y no aspirar a otra cosa. Porque no podemos sacar sólo con sueños una comparsa, sino que tenemos que invertir y necesitamos recaudar dinero para organizarla bien. Para lo cual hay que salir a buscar empresas que nos patrocinen e inviertan dinero en nuestra agrupación, es lo que nosotros llamamos «sponsors». Además, una comparsa se organiza con sacrificio, concentración y conducta; si los directores no dan el ejemplo, entonces, los componentes menos van a funcionar.”*

La tercera razón consiste en que su dueño no quiere realizar innovaciones para adecuar la comparsa a los requerimientos de la época. La estrategia de sus dirigentes es mantener los rasgos tradicionales, así por ejemplo, Morenada se fraccionó porque *“uno de los hijos del dueño le quiso dar un ímpetu distinto al conjunto. El problema es que Morenada tiene una conducción con un cacique que es Juan Ángel Silva, que dirige al estilo de un dictador; él tiene 85 años y se resiste a los cambios, además, no tiene el ímpetu para organizarla como lo exigen los tiempos actuales. Al que hay que explicarle tres veces para que comprenda los cambios que se están presentando, por ejemplo, que las bailarinas se pueden subir un poquito más las faldas. Por eso su hijo Cachila se abrió y formó otra agrupación que se llama Cuareim-1080”,* considera Pedro Ferreira ex miembro de Morenada y de Sinfonía de Ansina.

<sup>1</sup> Fantasía Negra fue fundada en el año 1954 y tenía su local de ensayo en la calle Ansina, en la casa de Páez en el barrio Palermo. Esta comparsa tuvo un total de 11 presentaciones en el Concurso Oficial, en el que obtuvo seis primeros premios en los años 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1972; tres segundos premios en 1959, 1969, 1973; y dos terceros premios en 1966 y 1967. Y ganó el primer premio del Desfile de Llamadas nueve veces en 1956, 1957, 1958, 1961, 1963, 1966, 1969, 1972, 1973; dos segundos premios en 1959 y 1974; y dos terceros premios en 1964 y 1975. Los directores responsables de Fantasía Negra fueron: Julio César Jiménez de 1954 a 1967, 1972 y 1973; Mario Bognamo en 1954; Amadeo Alvarez en 1955, 1957 y 1958; Héctor Berazategui en 1955; Pedro Ferreira en 1957 y 1958; Francisco Pazos en 1957 y 1959; Isabelino Mora en 1957; Eugenio Rey en 1957; Romeo Carballo en 1958 y 1959; Ricardo García en 1958; Hugo Alberto Balle en 1958; Jacinto Jiménez en 1958; José Rubén Vargas en 1969; Horacio Soler en 1969; Hugo Mansilla en 1969; Raúl Magariños en 1972 y 1973; Luis Gende en 1972 y 1973; y Carlos Millar en 1973. El libretista más recordado de esta comparsa fue Pedro Ferreira. Sus componentes más destacados han sido: Chichí Piríz, “la Negra” Johnson, “Dolly”, “el italiano”, Salvador Picó, Carlos Albín “Pirulo”, Julio Sosa Kanela, Chiqui Miranda, “Zoilo”, Emilia Arregui, “el chino” Vera, “Tía Coca”, “Nene” Casal y Wilfredo García.

Recogiendo las marcas más importantes realizadas en esta sección, quiero destacar que este tipo de organizaciones sociales se dividen, al menos, por tres tipos de razones, una de ellas es por desavenencias económicas entre los directivos; otras es que los dueños tienen distintas modalidades de abordar la faz organizativa; finalmente la tercera causa es porque los responsables tienen discrepancias en las estrategias a utilizar para la proyección de la comparsa. Cabe aclarar que estas tres causas generadoras de cismas se pueden presentar individual o combinadamente.

### - (VI.3)

**En el caso que se quiera (re)organizar una comparsa, el paso siguiente al cisma es la reunión de algunos componentes fundamentales que se retiraron de la agrupación primigenia y acuerdan organizar una nueva.** En el barrio Palermo la forma que se (re)creó una nueva comparsa, Sinfonía de Ansina, fue a través de un grupo de amigos que eran ex compañeros de Concierto Lubolo. Gustavo Oviedo, uno de sus promotores, cuenta que *“la fundación se hizo acá en mi casa, en el año 1992, al disolverse Concierto Lubolo por problemas económicos. Por esa razón, hablé con mi hermano Edison y con Eduardo Nilo; diciéndoles: «¿Qué hacemos? ¿Dejamos al barrio sin comparsa? ¿Tiramos el estandarte del barrio a la basura?» Así fue que nos decidimos a sacar una comparsa nueva”*.

El próximo paso de la reconstitución es **la organización del conjunto para salir en el Desfile de Llamadas**. Para ello se requiere: tener los componentes necesarios, recaudar dinero a través de la consecución de empresas que los patrocinen o mediante la realización de rifas y festivales para financiar los gastos. Por supuesto, hay que confeccionar la ropa típica para cada uno de los componentes; hay que ensayar la forma de bailar del cuerpo de baile y de los personajes típicos, así como salir por las calles del barrio tocando para preparar la cuerda de tambores.

En Lonjas del Paraíso el proceso de fundación se caracterizó según uno de sus impulsores “porque empezamos a ir seguido al Comité del Frente Amplio a ensayar el toque de los tambores, para cuando se realizaran actos políticos. Un día apareció Jorge Gularte que se había mudado para el barrio y se quiso integrar al grupo. Al poco tiempo, él propuso organizar un conjunto lubolo que representara a la ciudad de Paso Carrasco para salir en el Desfile de Llamadas y nosotros aceptamos. A esta comparsa le pusimos el nombre de “Fiestambor” y se organizó sobre la base de una estructura cooperativa, o sea, que no había un dueño que pusiera la plata para salir y que mandara, como ocurre en comparsas organizadas de manera tradicional. Nosotros éramos un grupo de veinte tamborileros, un núcleo firme que salía con los tambores por el barrio y podíamos organizar la parte musical. Decidimos recaudar dinero haciendo rifas, bonos, incluso, hicimos un festival de candombe, además, cada uno se tenía que mover por su lado para conseguir más financiación. Pero siempre sabiendo que nadie tenía que sacar plata de su bolsillo para financiar la comparsa. Además, como Jorge tenía un apellido conocido en el ambiente comparsero, porque el padre era el dueño del título “Fiestambor” que estaba afiliada a D.A.E.C.P.U., esta comparsa tiene aproximadamente unos cincuenta años de antigüedad, porque salía del barrio Ansina. Entonces, al tener este apellido conocido en el ámbito de las comparsas, él dijo que esto nos iba a permitir realizar de una forma más fácil los trámites en la I.M.M. para salir en el desfile, Jorge se movió por el lado de la intendencia y nosotros nos movimos por el barrio vendiendo rifas y organizando un festival para recaudar fondos. Trabajamos así durante todo el año”, recuerda Eduardo Pérez. En este caso para formar la comparsa se basaron en la existencia de un grupo de tamborileros, que no sólo tocaban los tambores asiduamente por el barrio, también, fue una base que sirvió para recaudar fondos y colaborar en su organización. Por otra parte, había un candombero de cuna que tenía antecedentes comparseros lo que facilitaría la realización de los trámites para la inscripción de la agrupación en la División de Turismo y Recreación de la I.M.M. Este proceso se ha reproducido en la mayoría de los conjuntos lubolos.

Cuando terminó el carnaval, los miembros de esta agrupación tuvieron muchos problemas internos para consolidar su organización, ya que Jorge Gularte –el candombero de cuna que oficiaba como director responsable del conjunto ante las autoridades municipales- no repartió con el resto de los miembros el dinero obtenido a través de las actuaciones realizadas por la comparsa en desfiles y tablados. Al disolverse esta comparsa, los tamborileros decidieron continuar con sus salidas de tambores por el barrio, fijándose como meta organizar una comparsa que se autofinanciara para no depender de un dueño que invirtiera y al final se apropiara del conjunto y de lo recaudado. Además, se propusieron integrar más componentes –principalmente del barrio- a través de las relaciones que conformaban en los festivales y con sus alumnos de las clases de tambor. Proyectaron asimismo desarrollar el currículo de su comparsa, con su participación en los cursos de carnaval que organizan las intendencias del interior del país. La mayoría de estos objetivos no se alcanzaron porque en el carnaval del 2003 estos tamborileros volvieron a salir en Fiestambor, pese a que su dueño los había estafado el año anterior. Además, he percibido que si bien este núcleo de tamborileros había fundado Lonjas del Paraíso, no pudo alcanzar sus propósitos, como ser participar en el Desfile de Llamadas de este año, porque el grupo no tenía la capacidad ni la disposición organizativa para preparar una comparsa para salir en carnaval.

Veamos cómo se desarrolló este proceso en el barrio del Buceo. Aquí algunos tamborileros empezaron a tocar sus tambores por las calles a mediados del siglo XX. A estas llamadas las organizaban familias que habían emigrado de los conventillos demolidos en el barrio Palermo. Maximiliano Petrone que integra Yambo Kenia y vive en El Buceo recuerda que *“siempre existieron tambores en el Buceo, pero no eran tan populares como los de los barrios Sur y Palermo. En el Buceo ya había tambores en la década del '50 porque existían llamadas antes que existiera Yambo Kenia y viniera Carlos Larraúra al barrio en la década del '70. En este barrio tocaban los tambores la familia Macedo, los Magariños y otra gente que habían vivido en Palermo y tocaban el ritmo de Ansina pero más lento, porque no eran muchos y no les daba el cuerpo para arrastrar a todos los nuevos tamborileros que surgieron ahí.”* En 1970 la I.M.M. construyó unos complejos habitacionales en esa zona para los empleados municipales. A estas viviendas fueron a vivir estos trabajadores, entre los que había un porcentaje altísimo de afrodescendientes y que estaban estrechamente vinculados a las comparsas. De este modo *“Las Llamadas del Buceo surgieron con más fuerza, cuando algunos negros fueron a vivir a las viviendas que están en la calle Santiago Rivas. Esas salidas de tambores las dirigía Carlos Larraúra, Álvaro Salas y “El chopo” que tocaban el ritmo de Ansina en la comparsa Marabunta. Además, se le unía alguna gente del barrio y de barriadas cercanas. Todos eran muy buenos tamborileros y formaban una muy buena cuerda”,* así lo cree Maximiliano Petrone. Eduardo Jiménez añade otro antecedente para la formación de Yambo Kenia, cuando *“en el año 1987 Carlos Larraúra, Álvaro Salas y yo salimos en una revista que se llamaba «Festival Carnavalero» y ese año nos quedamos sin comparsa para salir en Las Llamadas; entonces decidimos formar un conjunto. A esa comparsa le pusimos La Llamada del Buceo; mucha gente ayudó para salir en el Desfile de Llamadas. Participamos con la idea de que al año siguiente íbamos a sacar una comparsa para competir en el Concurso Oficial. Pero, nos separamos por falta de entendimiento entre los que la conducíamos. Como consecuencia, Carlos, Álvaro y Walter crearon “Sueño del Buceo” en el año 1988; yo y otros compañeros decidimos quedarnos en Marabunta que la dirigía José de Lima. Después, en el año 1992, nuevamente se separaron y Walter formó «Sierra Leona» y Carlos «Yambo Kenia». En última instancia, se afianza la comparsa del Buceo cuando “se le sumó más gente que tocaba el ritmo de Ansina como Eduardo Jiménez y más recientemente se nos unieron Héctor Manuel y Wellington Suárez que también tocan el mismo ritmo”,* recuerda Maximiliano Petrone.

La intensificación de las prácticas afrouuguayas en el barrio del Buceo produjo que el ritmo antiguo cambiara, porque se empezó a tocar una cadencia con mayor velocidad y agilidad, incluso, con mayor rapidez que la tocada originariamente por los mismos tamborileros en el

barrio Palermo. Por otra parte, en las últimas décadas surgieron comparsas, en esta misma barriada, que obtuvieron muchos éxitos en los concursos de carnaval como Sueño del Buceo, Sierra Leona y Yambo Kenia, la que en el 2002 ganó por quinta vez consecutiva el Concurso de Agrupaciones Carnavalescas en la categoría Sociedades de Negros y Lubolos.

Los estudios realizados permitieron dilucidar los siguientes tópicos en la vida de una comparsa:

- Los conjuntos lubolos tienen diferentes formas de conformación, aunque hay cuestiones culturales y de funcionamiento que son comunes en este proceso.
- El proceso de creación de una comparsa continúa a la organización y salida de tamborileros tocando sus instrumentos por las calles de su barrio. Cabe precisar que la comparsa y la “salida de tambores” se desarrollan en momentos disímiles, instancias organizativas diferentes y requiere distintos niveles en la consolidación del grupo.
- El surgimiento, declinación, muerte y refundación de las comparsas estudiadas, permitió inferir que este es un ciclo habitual en la vida de estas agrupaciones carnavalescas. Observé, también, que su extinción y recreación son un fenómeno dinámico y en el último quinquenio se ha intensificado.
- Finalmente, corroboré que la dispersión forzada de los habitantes de los barrios cunas del candombe, motivada por la demolición de sus casas, colaboró en la organización de salidas de tambores y de comparsas en barrios en los que no existían organizaciones de este tipo; como ocurrió con los conjuntos organizados en la ciudad de Paso Carrasco y en el barrio de El Buceo.

## **CUARTA PARTE:**

### **«Análisis Organizacional de la comparsa de negros y lubolos»**

#### **Capítulo VII: Estudio de la dinámica organizativa, económica y cultural de los conjuntos lubolos:**

Los trabajos escritos en el Uruguay, en las tres últimas décadas, en el campo de estudio de las prácticas culturales que -en función de su común origen africano- caracterizaban a los grupos fenotípicamente catalogados como negros no han estudiado intensa y específicamente la organización y la preparación de las comparsas de negros y lubolos para participar en carnaval.<sup>1</sup> Uno de los objetivos principales de este capítulo es describir de forma integral la organización y la dinámica sociocultural desarrolladas durante la fase de preparación de estas agrupaciones. Para ello se observaron los ensayos de comparsas de distintos barrios y ciudades del país; a fin de realizar un estudio comparativo entre ellas.

Esta investigación se desarrolló en dos temporadas de carnaval, primero, trabajé con agrupaciones que tenían mayor tradición candombera, como Sinfonía de Ansina y Morenada de los barrios Palermo y Sur, respectivamente. El seguimiento de sus etapas preparatorias comenzó en enero de 1999 y finalizó en marzo del 2000. En segunda instancia, desde enero del 2001 hasta marzo del 2002, trabajé con comparsas que provenían de lugares en los que no se acostumbraba a practicar candombe, como Lonjas del Paraíso de la ciudad de Paso Carrasco, del departamento de Canelones; y con Yambo Kenia que sale del barrio Buceo, que además se caracteriza por tener éxito en los concursos que se realizan en carnaval.

Este capítulo está constituido por el estudio de la comparsa desde cuatro enfoques:

- (VII.1) El análisis de la estructuración y la organización del trabajo.
- (VII.2) El estudio de las formas de integrar y socializar a sus miembros.
- (VII.3) Una indagación sobre las relaciones económicas que desarrolla la comparsa a su interior y con diferentes organizaciones sociales y económicas que participan activamente del carnaval.
- (VII.4) El análisis de su cultura organizacional.
- (VII.5) Constataciones sobre la organización óptima de una comparsa.

Todos estos campos están interrelacionados y, siempre que se trata de alguno de ellos, algún otro se entremezcla. Por otra parte, es necesario enmarcar la preparación de la comparsa en el contexto socioeconómico en que ella se desenvuelve; en particular, hay que considerar las interacciones e intercambios que mantienen para salir en carnaval con: las autoridades municipales involucradas en la organización del carnaval, las empresas privadas que lo financian, los medios masivos de comunicación locales y extranjeros que lo transmiten, el gremio de agrupaciones carnavalescas que lo regulan y los vecinos del barrio que lo disfrutan. Asimismo, voy a tener en cuenta que para analizar los bienes culturales -prácticas, objetos y músicas- en sus modos de producción, también, hay que hacerlo en sus formas de circulación y consumo; en este sentido, coincido en que "sólo si incorporamos el circuito económico completo, desde la realización de un producto o actividad hasta el arribo a sus destinatarios, podemos explicar el mantenimiento o las transformaciones de las fiestas étnicas."<sup>122</sup> En nuestro

---

<sup>1</sup> Como los escritos por Paulo Carvalho (1971), Lauro Ayestarán, Flor M. Rodríguez, Alejandro Ayestarán (1990), Rafael Bayce (1992), Luis Ferreira (1997), Gustavo Diverso (1989, 1993), Gustavo Remedi (1996), Daniel Vidart (1997), Alejandro Frigerio (1996, 2000),

caso, existe una correspondencia entre la disponibilidad económica de los conjuntos y sus particularidades artísticas y organizativas. A través de ambos factores se puede comprender la preparación y el funcionamiento de estas agrupaciones.

He observado que hay ciertas características básicas en la actividad de las comparsas, que son rituales cíclicos y calendáricos, en ellas participan a veces todos y otras sólo algunos de sus miembros. Se puede hablar de la existencia de tres instancias diferentes en su ocupación regular. A la primera la voy a denominar «*estado de hibernación*»; comienza cuando culmina un período carnavalesco y dura hasta el inicio de la preparación para la siguiente temporada de carnaval; esto es desde fines de marzo hasta octubre. La denomino así porque durante este lapso de tiempo, el 90% de las comparsas permanecen inactivas. Por más que existen ciertos conjuntos (el 10% restante) que desarrollan actividades, mantienen algún tipo de vínculo con el candombe por fuera del cronograma carnavalesco durante todo el año, cuando son contratadas para realizar show de candombe en reuniones privadas; inclusive algunos conjuntos adaptan su espectáculo carnavalesco a un formato de tipo teatral y lo presentan en salas; y otras se transforman en grupos folclóricos de candombe con esporádica actividad laboral.

Un segundo momento se lo puede designar como una instancia en la que «*la comparsa se despabila*» y sale de la inactividad invernal, comenzando los preparativos para el carnaval. Esta fase dura hasta que el conjunto realiza la “avant premiére” de su espectáculo; instancia que se desarrolla desde octubre o noviembre hasta la inauguración del carnaval, el último viernes de enero. Cabe destacar que esta etapa no se da de igual forma en todas las comparsas, ya que algunas empiezan a ensayar en noviembre y otras después de las celebraciones de Fin de Año o del Festejo del “día de Reyes”.

Finalmente se desarrolla «*la zafra de carnaval*», que va desde el día de inauguración del carnaval, el 1° de febrero, hasta la finalización de la temporada, a mediados de marzo con “la noche de los fallos”, momento que se revelan los resultados del Concurso Oficial. Aunque en realidad, el carnaval no termina aquí porque luego de conocidos los fallos las agrupaciones ganadoras de los primeros puestos realizan varias presentaciones en los “tablados” y en el Teatro de Verano. A nivel oficial, el Reglamento General del Carnaval establece que: “*La I.M.M. organizará las festividades públicas de carnaval, en acuerdo con la DAECPU. Las mismas se realizarán a partir del 1° de febrero y su duración será de cuarenta días a partir de esa fecha.*”

Llegados a este punto, nos detendremos a analizar en este capítulo el desarrollo de la segunda fase, cuando las comparsas se preparan para organizar sus espectáculos. El período de ensayos es un momento muy importante en la actividad de las comparsas por una diversidad de razones. Desde el punto de vista organizativo, la preparación corresponde al proceso en el que durante tres o cuatro meses ensayan los cuadros musicales, los pasos de danza y los arreglos corales que a la postre conformarán el espectáculo que van a brindar en los tablados barriales y en el Concurso Oficial en la categoría «Sociedad de Negros y lubolos», mejor conocida como “Lubolos”. En este proceso se alecciona a los componentes en las habilidades y los conocimientos para desarrollar la propuesta a presentar en carnaval y se los adiestra en las normas de la organización. Desde la perspectiva de las relaciones sociales que se generan en el transcurso de este proceso, están en juego los roles de sus miembros (componente, director técnico del área, director responsable, integrante del staff de apoyo, dueño) y el tipo de interacción que se genera entre ellos; así como también existe una constancia en el trabajo de preparación durante todas las noches desde noviembre a febrero. Conjuntamente, se produce “el micro mundo de los ensayos”, que es un espacio en el que se trabaja mucho y da lugar al encuentro de amigos, colegas y familiares. También, se comparte desde el esfuerzo de preparar el espectáculo hasta la charla entonada por un vaso de vino, cerveza o refresco en la cantina del club. En los ensayos participan los componentes, los vecinos del barrio y a su alrededor juegan los niños, quienes imitan el baile o los toques de sus mayores. Se trata pues de un espacio laboral y un contexto festivo, en el que trabajar es un placer compartido y un espacio para el (re)encuentro.

## **(VII.1) Análisis de la organización del trabajo en la comparsa**

Voy a concebir a la comparsa como un sistema social, conformado por un conjunto de componentes que participan de la preparación y organización del espectáculo que se presenta en carnaval. Se puede hablar de ella como un sistema porque se la puede caracterizar por: (i) un mínimo de interdependencia entre los componentes para el funcionamiento de la comparsa, lo que implica que si hay un cambio en un punto se desencadena un cambio en el conjunto; (ii) un mínimo de regulación de las relaciones entre ellos, lo que significa que obedecen a ciertas regularidades organizacionales; (iii) y, ellos tienen un mínimo de conciencia de la existencia de estas regulaciones, lo que quiere decir que hay normas y códigos que deben ser tenidos en cuenta para actuar e interactuar de forma apropiada.

Por lo tanto, se puede afirmar que ninguna agrupación puede existir sin la coordinación de sus actividades y ninguna coordinación es posible sin algún tipo de comunicación. Esta comunicación que se efectúa conforme a un código compartido y que induce a una retroacción, no se reduce a una transmisión de información, sino que se define como una relación dinámica que interviene en todo el funcionamiento de la organización.<sup>1</sup>

**El estudio de la organización del trabajo** de una comparsa está integrado por siete análisis yuxtapuestos:

- (VII.1.1)** Las partes fundamentales de una comparsa y los tipos de miembros.
- (VII.1.2)** La planificación de su preparación.
- (VII.1.3)** La división interna del trabajo.
- (VII.1.4)** La capacidad de innovar y desarrollar cambios.
- (VII.1.5)** Las relaciones de trabajo y los controles que se ejercen durante la preparación.
- (VII.1.6)** Las estrategias organizativas que se utilizan para abordar el carnaval.
- (VII.1.7)** La capacidad tecnológica requerida para la preparación de la comparsa.

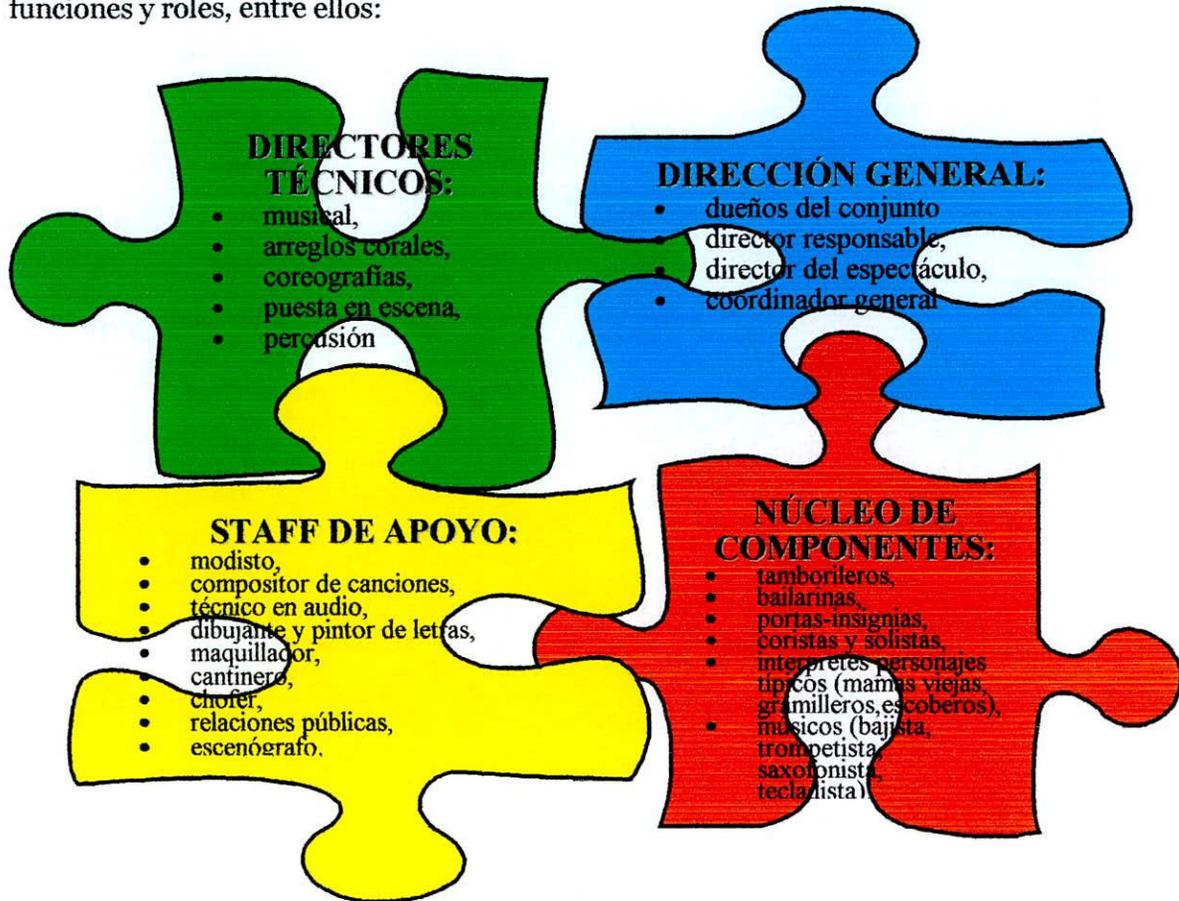
- **(VII.1.1)**

Una comparsa está integrada por ciento veinticinco a ciento cincuenta miembros, quienes participan en los desfiles; esta cantidad disminuye a entre cuarenta y cinco y sesenta para las presentaciones en el Concurso Oficial, por ende, se reduce el conjunto que interviene en el período de preparación.

---

<sup>1</sup> La comunicación es un proceso de interacción que se da entre personas, en el cual ellas construyen distintos sentidos posibles. Esto implica que la comunicación siempre está abierta a la construcción de nuevos sentidos, bases para que todo individuo comprenda a los otros y a su entorno. En tanto que siempre se "interpreta", por ende se construye un sentido desde su propia perspectiva. De ahí que la comunicación nunca vaya a ser totalmente fiel porque se da entre personas, no entre máquinas. Al proceso de comunicación se lo puede comprender mejor como una "red multidimensional", en la que se desarrollan varios procesos simultáneamente y cada uno es un nudo interceptor en el que se van construyendo los mensajes. Este proceso se da siempre *con el otro*, de este modo el mensaje se construye siempre en la relación entre el que lo emite y el otro que lo comprende.

En el caso de las comparsas profesionales que participan del Concurso Oficial y de los desfiles de carnaval, por lo general, están integradas por personas que cumplen distintas funciones y roles, entre ellos:



(1) «El núcleo de componentes» de la comparsa abarca a miembros que realizan una función básica directamente relacionada con el espectáculo que presenta el conjunto; entre ellos:

- El coro conformado por las primeras voces o solistas y los coristas que representan los diversos tonos (tenores, barítonos y sopranos).
- Los que cumplen la función de insignias de la agrupación, como el “portaestandarte”, los “portabanderas” y los “portatrofeos”.
- Los personajes típicos del candombe representados en “la mama vieja”, “el gramillero” y “el escobero”.
- El cuerpo de baile integrado por un grupo de bailarinas (que son entre seis y diez), más los bailarines (son dos o tres) y las vedettes (por lo general una o dos vedettes principales y tres o cuatro “destaques”).
- Los músicos son los tamborileros que conforman un equipo permanente de aproximadamente veinte miembros. En las Llamadas su cantidad se triplica y en los espectáculos que se presentan en los escenarios (los tablados barriales y en el Concurso Oficial) sólo participa la batería principal de tambores, integrada por uno o dos “chicos”, un “piano” y dos “repiques”.
- Para los espectáculos que se presentan en los escenarios se incorporan músicos que tocan bajo, guitarra eléctrica, órgano portátil, trompeta, saxo y trombón. Todos ellos junto a los tamborileros principales conforman la orquesta de acompañamiento.

(2) En el otro extremo de la organización están todas las personas encargadas de una responsabilidad general de la comparsa, que denominaré «**dirección general**». Está conformada, por un lado, por uno o más “dueños” que son los propietarios de la denominación de la agrupación.<sup>1</sup> Al respecto cabe aclarar que ciertas comparsas actúan como verdaderas sociedades en las que existen “dueños” que son propietarios de diferentes porcentajes de la organización, como si fueran accionistas del conjunto. Por ejemplo, en el año 1999 Sinfonía de Ansina tenía tres dueños: Gustavo Oviedo que poseía el 55% de la comparsa, su hermano Edison el 15% y Eduardo Nilo el restante 30%.

A nivel organizativo, este sector también está constituido por el director del espectáculo y el ayudante de dirección o “coordinador general”. Este sector se ocupa de que la comparsa cumpla efectivamente con su misión y los objetivos que se han planteado. Ello implica tres conjuntos de obligaciones: una es la supervisión, en la medida en que la agrupación recurre a este mecanismo de ordenación son el director responsable y los directores técnicos (conocidos como “los técnicos”) quienes la llevan a cabo. Entre los roles directivos relacionados a la gestión figuran el de suscribir los contratos con: los “componentes” o protagonistas del espectáculo, los integrantes del “staff de apoyo” y los directores técnicos; asignar los recursos materiales; resolver las anomalías, que comprende la resolución de conflictos; y el liderazgo, que incluye la formación de los componentes, así como la motivación y recompensación de los mismos. En esencia, la gestión implica velar porque la preparación se realice de la forma más eficiente y la organización funcione como una unidad integrada. El segundo conjunto de obligaciones de la dirección general corresponde a la gestión de las relaciones de la comparsa con su entorno. Los directivos tienen que dedicar mucho tiempo al rol de portavoz, informando y relacionándose con los directores de la D.A.E.C.P.U. y de la I.M.M. sobre cuestiones de interés para la categoría lubolos; asimismo negocia con las empresas para que financien su actividad. El tercer conjunto de obligaciones corresponde a la planificación y el desarrollo de estrategias organizativas coherentes.

(3) Pero la gestión de una comparsa no se limita a la mera supervisión directa, motivo por el cual todo conjunto que desee participar del Concurso Oficial precisa «**directores técnicos**» para las siguientes áreas: música, arreglos vocales, danza y coreografía, así como para la puesta en escena. La dirección general se une a las actividades del núcleo de componentes a través de los directores técnicos. En casi todas las comparsas que participan del Concurso Oficial, los directores técnicos son los encargados de dirigir el flujo de trabajo de la preparación en su respectiva área, así pues pueden diseñar las particularidades artísticas de su disciplina, planificar, innovar y capacitar a los componentes para llevar a cabo la propuesta, aunque también pueden participar del espectáculo. El trabajo en este nivel suele caracterizarse por un mínimo de normalización, por una libertad de acción considerable, siendo la adaptación mutua –entre los técnicos– su mecanismo de coordinación preferido.

(4) En toda comparsa que ostente cierta envergadura existe una cantidad de personas especializadas cuya función consiste en proporcionar un apoyo a la agrupación fuera del flujo de trabajo de la actividad en los ensayos, a ellos los denominaré «**el staff de apoyo**»; el cual puede estar conformado por: compositores de canciones, modistos, maquilladores, escenógrafo, técnico en audio, dibujante, pintor de letras, maquillador, cantinero, chofer y relaciones públicas.

---

<sup>1</sup> En el lenguaje comparsero se dice que “son los dueños de la denominación de la agrupación”, ya que la registraron en su nombre en el momento de su inscripción en la I.M.M. Según lo establece el artículo 14 del Reglamento del Carnaval del 2003.

**(VII.1.2)**

El espectáculo de una comparsa está integrado por distintas expresiones artísticas, entre ellas la realización de canciones (temas vocales y corales); el desarrollo de ritmos musicales; el armado de los pasos, las coreografías y la elaboración de la puesta en escena. Esta presentación (los cuadros de danza, las coreografías y los temas corales y musicales) se realiza sobre la base de la estructura rítmica del candombe.

He podido advertir **dos modos distintos en los que se puede acoplar el trabajo durante la preparación en cada una de las áreas de la comparsa:**

- **La primera modalidad es la usada por comparsas de tipo “tradicional”** como las que salen de los barrios Sur, Cordón y Palermo, como Morenada, Sinfonía de Ansina y Sarabanda, respectivamente. En enero de 1999, observé por primera vez los ensayos de estas agrupaciones para la presentación de su espectáculo en el Concurso Oficial. En el caso de Sinfonía de Ansina, esas exhibiciones se llevaban a cabo en la calle Isla de Flores, frente a la casa de Gustavo Oviedo, a tres cuadras del demolido barrio Ansina. El conjunto venía preparándose desde el día 7 de enero, aunque los ensayos tomaron regularidad a partir del 10 de enero y finalizaron la noche del 11 de febrero, en vísperas a su presentación en el Concurso Oficial. Los ensayos habitualmente comenzaban a las 20.30 horas y terminaban a las 23.30 horas; era un horario fijado con anterioridad al comienzo de la preparación. El hecho de comenzar a las 20.30 les permitía a las personas que trabajan lejos que pudieran arribar puntualmente; y finalizaba aproximadamente a las 23.30 horas para que los componentes que vivían a las afueras de la ciudad pudieran alcanzar un medio de locomoción, “el ómnibus”, antes de la medianoche; la otra razón que alegaba Gustavo era “*para no incomodar a los vecinos con el ruido, porque ya tuvimos varias denuncias a la policía por ruidos molestos*”. Gustavo era puntual a la hora de llegar porque el ensayo se hacía frente a su casa. Pero el resto de los componentes no era escrupuloso con el horario estipulado, aunque muchos de ellos andaban en las cercanías al lugar de ensayo, ya sea circulando en bicicleta o tomando alguna bebida en el almacén de la esquina o caminando por las calles del barrio junto a sus amigos.

En estas comparsas, la preparación se llevaba a cabo con similar dinámica de trabajo: el director del coro arreglaba las voces de los coristas y de las primeras voces; el director musical ensayaba las armonías con los músicos; el coreógrafo le enseñaba los pasos a las bailarinas; y el director del espectáculo ordenaba las actuaciones de los componentes. En la semana previa a dicha presentación el nerviosismo se incrementó, ya que estaban atrasados en la elaboración de las canciones, de ocho a diez. El anteúltimo ensayo comenzó a las veinte horas y terminó a la una de la madrugada. En su curso se hizo un simulacro de la presentación que iban a desarrollar en el Teatro de Verano. Eduardo da Luz, director del espectáculo de Sinfonía de Ansina, les reiteraba a los componentes como iba a ser la puesta en escena: “*imagínense que estamos en el Teatro de Verano, está la escenografía armada al fondo del escenario, comienza la función con la presentación de Sinfonía con la voz de fondo de Daniel Morena. Luego, se abre el telón; el coro está parado al fondo; se hace primero la Llamada en la que salen a escena sólo los tamborileros. Ellos tocan y se van. Acto seguido, la orquesta realiza la cortina musical; luego, aparecen por la derecha las banderas y el estandarte, presentando al conjunto. A este cuadro hay que darle dinámica y tiene que tener mucha alegría. Vuelven los tamborileros de la cuerda principal y la orquesta empieza a bajar el ritmo. Ensayemos esta parte con mucha atención, sin las manos en los bolsillos y sin risas. ¡Muchachos, por favor, concentración que es el último ensayo!*”

La función comienza con la simulación de «una Llamada» realizada por los principales tamborileros –unos diez a doce- que representan las salidas de tambores por las calles del barrio. Hay un animador que presenta cada uno de los temas del repertorio, ahora anuncia el

segundo cuadro: «*Sólo quedar*», que es un afro.<sup>1</sup> Es una representación de la danza de un hechicero o la evocación genérica de una ceremonia y danza africana, que se realiza al son de los tambores. Las canciones, generalmente, son cantadas por un solista; a veces, también lo hacen varios a la vez. En este caso el que canta la primera canción es “Jorginho” Gularte y lo acompaña el coro. El cuerpo de baile danza realizando una de sus coreografías. El coreógrafo incorpora pasos distintos para cada canción y las arregla durante el ensayo. Al terminar el tema la orquesta toca nuevamente la cortina musical mientras el locutor realiza la presentación del milongón denominado: «*Dame una fantasía*». Luis Ferreira define a “los temas vocales que se cantan sobre la estructura musical de los tambores, que tienen características de fraseo y de estructura rítmica bien determinada y se denominan candombes; si el tiempo musical es lento se denominan milongones”<sup>123</sup> y lo bailan dos parejas de “mamas viejas” y “gramilleros”, con su tradicional danza. Al terminar ese cuadro, el director musical, Carlos Robes les indica a los miembros de la orquesta los acordes que deben incorporar a esa canción; al tiempo que Antonio Carrizo –el director del coro– perfecciona los tonos que hacen los coristas. Luego de corregidos los errores cometidos se vuelve a ensayar la canción hasta que el director del ensayo queda conforme con su ejecución. Posteriormente, el locutor realiza la presentación del cuarto cuadro: «*Pensando en ti*», que es una “habanera”. Vicente Rossi indica que “las habaneras han sido relacionadas con la música de los afro-uruguayos y con la milonga rioplatense desde por lo menos la última década del siglo XIX”<sup>124</sup> y Luis Ferreira presume que “la habanera a veces es ejecutada como “tumbado” de danzón, o de guaracha, o de rumba. La base de la habanera lenta es métricamente similar a la de un danzón afrocubano y comparable a la figura conocida como “baqueteo”<sup>125</sup>. A la habanera de Sinfonía de Ansina la canta otro solista. Luego de finalizada se realiza la cortina musical mientras el locutor presenta el quinto cuadro: la danza del “escobero”, que baila al son de la cuerda de tambores; el protagonista empieza su actuación con un ritmo muy cadencioso, para ir poco a poco, aumentando el compás y los malabarismos con su escobita. Finaliza con un malabar que genera tensión y expectativa entre los espectadores. Cabe señalar que excepto los cuadros en que bailan las “mamas viejas” con los “gramilleros” y el del “escobero”, en los otros participa el cuerpo de bailarinas “molembas”, ubicadas frente al coro y atrás del solista. El locutor realiza la presentación de la sexta canción y el solista Hugo Odair la canta, ella se denomina “*Es un tambor*”, Antonio Carrizo, director del coro, lo interrumpe para indicarle el tono en que debe cantar. El proceso continúa con los tres últimos candombes: “*Las Llamadas*”, “*Simples Rumores*” e “*Imagínate*”. Se cierra la actuación con un cuadro que se denomina “la despedida”. En el cual toca “la cuerda de tambores” completa y bailan todos los miembros de la comparsa. Cabe señalar, que este tipo de presentación comienza con cuadros musicales más lentos y cadenciosos; y durante el transcurso de la actuación se va incrementando su dinámica para terminar con un ritmo vertiginoso con la despedida final.

En suma, para este tipo de preparación se hace un acoplamiento mancomunado del trabajo de los miembros de las diferentes áreas, quienes comparten el equipamiento y el mismo lugar de ensayo. En este sistema cada área conserva la independencia de su flujo de trabajo, pero no la continuidad de su actividad, ya que si alguna de ellas interrumpe su labor (ya sea porque surgió una equivocación, o para mejorar la actuación, o por discrepancias entre los componentes) las otras también se ven obligadas a detener su trabajo.

<sup>1</sup> Luis Ferreira (1997) delimita cuatro tipos de «Afros»: (1) el afro lento, cantado y danzado colectivamente en las comparsas; (2) el afro a velocidad media, en tres tiempos, cantado y danzado colectivamente, que se utiliza para la evocación de antiguos orígenes y ceremoniales; (3) el afro a velocidad rápida, en dos tiempos, para ocasiones similares a las del anterior ejemplo; (4) el afro a velocidad rápida, en cuatro tiempos, base para una danza como la representación de la invocación y la danza de un brujo africano, así es denominado en los cultos religiosos como la “macumba” (Ferreira, L., 1997, Op.Cit., p.155 y ss.).

- La segunda modalidad en la preparación del espectáculo, es la utilizada por la comparsa “profesional” que cuenta con un plantel estable; en esta fase se pueden distinguir claramente cinco ciclos:

- En una primera instancia, los dueños y los directores técnicos de cada una de las áreas diseñan la propuesta general del espectáculo a desarrollar para esa temporada de carnaval.
- En la segunda fase la organización del trabajo se caracteriza por ser un acoplamiento secuencial en el que cada sector (musical, coral, cuerda de tambores, danza y coreografías) ensaya por separado en un lugar distinto. Por un lado, él «director musical» hace los arreglos y elige los ritmos musicales de los temas; en otro local, «el coreógrafo» prepara los pasos de baile y las coreografías; por otro lado, el arreglador del coro enseña los tonos de las canciones a los coristas y a las primeras voces o solistas; por otra parte, los integrantes de la cuerda de tambores –elemento principal de la agrupación- conformada por el jefe de cuerdas y los tres mejores percusionistas en “chico”, “repique” y “piano”, crean los toques de candombe para cada canción.
- En una tercera fase se acoplan las distintas partes del espectáculo y se ensaya de forma conjunta todos los sectores de la comparsa.
- En una cuarta etapa, con las diferentes partes articuladas, el director de la puesta en escena presenta a los componentes la trama del espectáculo y le determina la actuación a cada uno.<sup>1</sup>
- Finalmente, se realizan uno o dos ensayos generales en el escenario del Teatro de Verano. Instancia que es aprovechada de formas disímiles por las distintas agrupaciones. Ciertos conjuntos, como Sinfonía de Ansina en el carnaval de 1999, vivió este ensayo final con mucha excitación y nerviosismo frente a la primera presentación en el Concurso Oficial, porque la preparación del espectáculo no estaba ultimada. La realización de esta presentación, a veces, no es ventajosa para la disposición final del conjunto porque se transforma en un caos. Por supuesto, hay comparsas que la utilizan inmejorablemente, inclusive, instalan la escenografía para ajustar las posiciones y los movimientos de los componentes en cada una de las escenas. Gonzalo Lencina recuerda que al retornar al país luego de su estadía de varios años en los EE.UU., cuando volvió a salir en una comparsa, en 1998, le sorprendió que *“Yambo Kenia organizó radicalmente el desarrollo del ensayo general en el Teatro de Verano. El director del espectáculo tenía carpetas donde se representaban los bosquejos de cada uno de los cuadros musicales; estaban delimitados cada uno de los espacios en los que se tenían que ubicar el mobiliario, los personajes que actuaban y los lugares en que los componentes tenían que bailar, también estaba planteado el lugar del coro para no tapar la escenografía. Así, estaban supervisados los movimientos de entradas y salidas en las actuaciones de los componentes.”*

En la comparsa, en general, los sectores que la constituyen están unidos entre sí mediante distintos flujos: de autoridad, de actividad en cada área técnica, de información y de procesos de decisión. Si bien esta organización no posee un sistema de autoridad formal, regulado por un diagrama organizativo (“organigrama”), existen cuatro niveles diferenciados: en la punta de la pirámide del mando están los conductores que suelen ser el/los propietario/s del conjunto; en un nivel más abajo están el coordinador general y el director del espectáculo; en la tercer colocación el poder se congrega en los directores técnicos de cada una de las áreas; finalmente, están los componentes. Existen, también, centros de poder informales ejercidos principalmente

<sup>1</sup> A la «trama» la voy a considerar como un marco que organiza los acontecimientos y las acciones de la obra, así como también es un esquema general que el autor traza para obtener un efecto artístico determinado. La trama se distingue del argumento en que ella busca establecer conexiones causales entre los distintos elementos de la narración, más que la simple sucesión de una secuencia de acontecimientos.

por componentes que ostentan cierto prestigio en el entorno candombero; fundado en su idoneidad, conocimiento, experiencia y éxitos en la categoría. Estos focos de poder son posibilitados por la existencia de redes de comunicación informal, a veces, en estos focos se toman decisiones que influyen en lo planeado y acordado por la dirección técnica para el desarrollo de la preparación del espectáculo. Así pues, los líderes informales se transforman en los enlaces espontáneos y flexibles entre distintos componentes que se mueven por sentimientos e intereses personales. La preparación para concursar en carnaval es demasiado complicada como para que pueda controlarse todo, por eso la normalización tiene que verse complementada por una adaptación mutua entre directores técnicos y componentes, y entre los distintos niveles jerárquicos, como un mecanismo privilegiado de coordinación.

- Como la óptima preparación de la comparsa para su presentación en carnaval es un parámetro de diseño fundamental en todo su proceso de trabajo, realicé un **estudio comparativo de la instancia de preparación de diversas comparsas, el que me permitió revelar diferentes maneras de planificar sus actividades básicas**. Cuando hablo de «planificación» me refiero “al cálculo que precede y preside la acción, introduciendo una mediación entre el conocimiento y la acción.”<sup>126</sup> La planificación de la actividad y las características del proceso de toma de decisiones determinan la organización y la red de relaciones de poder que configuran el marco en el cual interactúan todos los miembros de la comparsa; posibilitando analizarla en tanto organización social particular.<sup>1</sup> Esta investigación identificó **tres modalidades básicas de llevar a cabo esa preparación**. Ellas van desde una organización del trabajo fundándose en la tradicionalidad y en las costumbres antiguas sobre cómo preparar un conjunto lubolo; pasando por agrupaciones que tienen una organización caótica que han introducido pequeñas innovaciones en su espectáculo; hasta llegar a “las profesionales” que realizan una planificación cuidadosa y han modernizado este género. A continuación detallo los indicadores básicos y las características principales de cada una de ellas:

**(i) Hay comparsas que realizan una organización del trabajo fundándose en la tradicionalidad** y en las costumbres antiguas de preparar y presentar un conjunto lubolo; como Sinfonía de Ansina, Morenada y Sarabanda. Sus conductores tienen una vasta trayectoria y una forma de hacer tradicional del candombe en las comparsas. Esta noción de tradición abarca las influencias de las experiencias generacionales pasadas y las actuales, que han dado un sentido de persistencia y una trayectoria, en el sentido que los candomberos experimentan juntos y poseen una historia grupal construida sobre la base de las experiencias y memorias compartidas junto al candombe. Esto ha generado un conocimiento a fondo de todos los detalles de la organización y de cómo debe ser la presentación del conjunto en los concursos y desfiles de carnaval; así como de las relaciones imprescindibles que deben desarrollar con otras organizaciones sociales y económicas; como ser con: otras comparsas, la I.M.M., la D.A.E.C.P.U., las empresas patrocinadoras y los dirigentes políticos. Por consiguiente, han dispuesto un conocimiento y unas prácticas tradicionales.

En este sentido, esta tradición se funda en la interpretación que los líderes de esas comparsas se hacen o se apropian de la historia candombera y la reconstruyen a través de sus interpretaciones. Simultáneamente, sus alcances están en constante contacto con las nuevas y diferentes formas de hacer el candombe, aunque, los conductores tienen distinta actitud hacia la introducción de cambios. En agrupaciones, como Morenada, esas características se manifiestan en que su conductor “*se resiste a la introducción de innovaciones*”, encerrándose en su forma ancestral de preparación y manteniendo una estructura del espectáculo antigua. El propio Juan

<sup>1</sup> El concepto de organización que aplicaré no se reduce únicamente al organigrama y a la reglamentación jerárquica y funcional interior, que no son más que abstracciones. Toda organización es una colectividad activa, integrada por personas libres que actúan en función de las metas propuestas por la organización y el objetivo personal que pretende llevar a cabo cada componente.

Ángel Silva detalla su pensamiento: *“innovar en la comparsa es seguir la tradición”*. Por eso el no tiene en cuenta los cambios que se están desarrollando en otras comparsas y no actualiza la actuación de su conjunto. Esta situación ocurre por varios motivos, el primero está relacionado con la actitud que mantiene su conductor general; algunos ex integrantes del conjunto aseguran que *“Juan Ángel Silva tiene otro carnaval en su cabeza, no tiene en cuenta muchas de las transformaciones que existen actualmente en esta categoría”*, afirma Florencia Gularte. Otros revelan su intransigencia en que *“hay que explicarle diez veces que «los dominó»<sup>1</sup> pueden ser de una tela más vistosa que los usados la primera vez que salieron en carnaval, en 1954”*, afirma Pedro Ferreira. Éste conductor ha querido mantener su comparsa con un estilo tradicional, según ex componentes de Morenada algunas evidencias de ello son que *“le pone un coro inmenso con los diferentes tipos de voces”*; *“la cuerda de tambores mantiene su tradicional ritmo canciño”*; *“su espectáculo es muy antiguo, es como las presentaciones de mediados del siglo pasado; por eso no está adecuado a lo que debería ser una presentación del siglo XXI”*. Esta actitud obsesiva y de falta de sensibilidad a los cambios, ha conducido a que se cometan graves errores en su tipo de propuesta.

Estas agrupaciones tienen una división del trabajo de tipo familiar, en la que los puestos de dirección técnica los ocupan parientes cercanos de los dueños. Quienes desempeñan esas labores, poseen conocimientos que han sido adquiridos porque sus predecesores se los instruyeron, substancialmente, tratan sobre las actividades que desarrollan cada una de las áreas: danza, actuación, música y canto; según los técnicos especializados en estas artes, estos son conocimientos que están desactualizados en comparación con lo que debe ser la práctica moderna del candombe.

El control que realizan los conductores sobre sus subordinados es exageradamente explícito y por supuesto, realizan una supervisión constante del trabajo en todas las áreas, interviniendo en ellas sin tener en cuenta la labor que desempeña la persona a cargo de la misma. Conozcamos lo que dicen los encargados de las áreas sobre este punto: *“si al dueño del conjunto no le gusta un técnico o un componente, directamente lo echa sin preguntarle a nadie, ni si quiera al encargado del área. Este estilo de organización está relacionado a la forma de dirigir de los conductores y con el tipo de comparsa que quieren desarrollar”*, dice Antonio Carrizo. Los informantes caracterizan este tipo de relaciones laborales como autoritarias; un coreógrafo revela que *“los hijos del conductor me contrataron como coreógrafo para enseñar los pasos de baile y hacer las coreografías de Morenada. El día que me entrevisté por primera vez con Juan Ángel Silva me preguntó: «¿Ud. en qué comparsa salió?» Le contesté «en Ansina»; Juan Ángel me respondió: «¿qué hace acá? Ud. es de Ansina váyase para allá». Son cosas retrogradas que hacen que los técnicos no podamos trabajar en determinadas comparsas”*, asevera Gonzalo Lencina. Otros cuentan que *“quería hacerle una sugerencia para cambiar algunas cosas que andaban mal en la preparación y necesitaba hablar con Juan Ángel Silva, para eso tuve que pasar por cinco filtros previos que me pusieron sus hijos; cuando llegué a hablar con él para sugerirle el cambio, me dijo: «Mire Pedro el dueño de la comparsa soy yo y aquí se hace lo que yo quiero; si a Ud. no le gusta como se hacen las cosas aquí iváyase!»*. Una comparsa moderna no debería organizarse con los códigos de hace cincuenta años. Así no funciona una preparación porque hay que escuchar la opinión de los otros sobre cómo se está desarrollando la misma. Como Morenada mantiene esta forma de ser en el concurso de carnaval siempre sacan el 10º puesto”, evalúa Pedro Ferreira.

<sup>1</sup> El dominó es una de las piezas de la vestimenta de los tamborileros, es una especie de capa sin mangas adornada con volados.

**(ii) Hay agrupaciones que tienen una organización caótica.** Esta situación no alude a un caos renovador, ya que siendo un sistema complejo presenta varios aspectos. Sus conductores suelen poseer una vasta experiencia comparsera y un conocimiento práctico de lo que es la preparación de un conjunto lubolo para carnaval; sin embargo, el funcionamiento de su agrupación es desordenado porque no realizan una planificación previa del proceso de trabajo. Tanto la organización como la concepción del espectáculo surge espontáneamente durante el período de ensayos, por supuesto, no existe un cronograma de trabajo previamente establecido. Un dato revelador de esta situación es que los componentes vienen a los ensayos y nunca saben qué es lo que se va a ensayar.

La preocupación principal de este tipo de conductores es conseguir las empresas auspiciantes de su participación, así obtener el capital necesario con el cual contratar el equipamiento básico y los componentes necesarios. Pero, la falta de planificación influye a la hora de conseguir la colaboración económica, porque las empresas les exigen una mínima programación de su actividad para carnaval; al no contar con ese cronograma tampoco obtienen financiación. Por eso este tipo de conjunto empieza a ensayar sin tener el lugar más apropiado y el equipamiento técnico necesario. He observado ensayos de estas agrupaciones que se realizan en la calle. Esto me llevó a preguntarme, si los conductores realizan la preparación de forma improvisada porque conocen tan bien el funcionamiento del género comparsa que no es necesario programar sus actividades, o si *“se organizan de acuerdo a como es su propia vida: una verdadera «desorganización»”*, como supone el ex guitarrista de Sinfonía de Ansina, Hugo Odair. Figúrense que uno de los últimos sábados de enero, al final del ensayo de esa comparsa surge una discusión entre los hermanos Oviedo que terminó involucrando a todos los componentes. Los dueños deliberaban si al día siguiente habría ensayo o no. Edison quería descansar porque era domingo y Gustavo quería ensayar porque la preparación de las canciones estaba retrasada. Éste último indignado le dice a su hermano: *“yo vengo a ensayar, ustedes hagan lo que quieran”*, a lo que Edison le contestó rápidamente: *“¿Cómo no vas a venir? Si vivís acá”*, al instante resonaron las risas de espectadores y componentes. Como bien señalaba Eduardo da Luz *“si los propietarios del conjunto no dan el ejemplo, entonces, los componentes menos van a funcionar porque no disponen de buenos referentes”*.

Los componentes que se integran por primera vez se sorprenden al ver cómo es el funcionamiento general de la organización; en este sentido, Hugo Odair observa que *“los dueños no se plantean objetivos ni medios para alcanzarlos; en lo único que piensan es estar en carnaval, pero nunca se plantean cómo hacerlo”*. Esta situación se caracteriza porque *“no hay riesgos porque no hay inversión económica. Siempre hay incertidumbre por el desorden y lo importante que es el azar con relación a lo que es la mecánica de trabajo”*. Por otra parte, aclaran que *“los dueños saben perfectamente lo que están haciendo y no consideran que lo estén haciendo mal; lo que pasa es que ellos salen con este perfil y así es la comparsa”*, explica Leonel Abelino, tamborilero de Sinfonía de Ansina. Así pues, *“en lo organizativo los códigos que se desarrollan no son para un mejor funcionamiento: son los mismos que usan los dueños para su propia vida. Porque yo veo que como viven organizan la comparsa y todo esta bastante relacionado”*, concluye Hugo Odair. En suma, el estilo de vida de los dueños de Sinfonía de Ansina, *“de siempre estar tomando vino y jodiendo a todo el mundo”*, se traduce en el modo de organizar su comparsa y entra en conflicto con la forma profesional de preparar el espectáculo, que sustentan principalmente los directores técnicos y los músicos de la orquesta.

Ahora bien, la preparación del espectáculo se realiza de manera desorganizada, aunque a veces también es expeditiva. Expliquemos como se unen estas particularidades, anteriormente vimos las anomalías en la preparación; al mismo tiempo, digo que esta instancia preparatoria es diligente porque sus conductores disponen de un caudal de relaciones en el ámbito candombero que les permite *“organizar todo de forma relámpago”*, como destaca Héctor Acuña. Un dato revelador de esta situación es que Sinfonía de Ansina no había empezado a ensayar porque no tenían canciones; el primer día de ensayo Gustavo me comenta *“este muchacho es un gran*

*compositor, fijate que le pedí que me hiciera una canción hoy a las tres de la tarde y son las diez de la noche y acá está sentado ensayando con los músicos y el coro*". Ex directores técnicos explican que la condición principal de esta comparsa es que *"se sacaba con un gran apoyo de gente excepcional que venía de todos lados, pero no venían a ella porque se les fuera a dar plata, sino que era gente incondicional y lo hacían por amor al barrio"*, explica Eduardo da Luz.

La tradición que se presenta en Sinfonía de Ansina y Sarabanda, también, ha estado en constante contacto con las nuevas y diferentes formas de hacer el candombe. En referencia a la incorporación de innovaciones, sus conductores (los hermanos Oviedo y los Pintos) han tenido una actitud distinta a la asumida por los hermanos Silva en Morenada. Estas comparsas si bien presentan un espectáculo que no está plenamente actualizado a los cambios que otros conjuntos han desarrollado, su presentación está en un proceso de reajuste. En pos de esto sus conductores han introducido algunas innovaciones técnicas en la danza y en los arreglos corales, así como originalidades a nivel rítmico-musical. Uno de los objetivos de efectuar estos cambios es adaptarse a los requerimientos del público. Sobre lo cual el director de Yambo Kenia, Luis Trochón, entiende que los espectáculos de hoy se deben adecuar a que *"estamos en tiempos de una cultura del video clip, de imágenes fugaces, de musicales con una agilidad de vértigo; con una cultura del zapping, donde no aguantamos ni treinta segundos que se hable de determinado tema porque nos pone impacientes; y cambiamos de canal para ver otra cosa o buscamos algo que nos guste más. Mas allá que uno piense que esto está bien o mal, todo intelectual, artista o técnico tiene que reconocer que esta es una regla de juego de esta sociedad y que impacta en el interés del público por determinado tipo de espectáculos."*

En este tipo de organización la división del trabajo es mixta, participando un núcleo de familiares; y en aquellas funciones técnicas en las que no hay parientes con los conocimientos e idoneidad contratan a especialistas en la materia. Así ocurre con los modistos, los directores musicales y corales, el coreógrafo y el director de la puesta en escena.

Los conductores mantienen relaciones laborales, con los directores técnicos y los componentes, fundadas en su fuerte liderazgo, realizan cambios oportunos y esperan los resultados de los mismos. Si bien son accesibles, intervienen enérgicamente cuando el funcionamiento de un área se le va de las manos a su responsable. Uno de los dirigentes típicos de esta modalidad es Gustavo Oviedo, el que considera que: *"la relación comunicativa entre los integrantes de Sinfonía de Ansina es buena. El jefe soy yo; entonces las preguntas de ¿qué hacemos? y ¿cómo vamos a hacerlo? Son todas para mí porque soy el que manejo todo. Así digo: «tu hacés esto, vos hacés lo otro»; «vos pintás», «vos enlonjás»; «dale fulano vamos a arreglar las estrellas», «vos andá a buscar pintura», «vos andá a buscar tachuelas», «vos andá a buscar lonja», «¿vos fuiste a buscar tela para la ropa?». Esas son mis tareas como dueño".* Para que esta supervisión directa tenga éxito debe existir buena comunicación entre conductores, directores técnicos y componentes. Condición que muchas veces no se plasma en algunas comparsas. Por ejemplo, los componentes de Sinfonía de Ansina puntualizan que a veces viven situaciones complicadas con los conductores, *"porque «te tenés que aguantar groserías y algún que otro choque por su forma de conducir. Por eso hay veces que me pregunto ¿qué mierda estoy haciendo acá? Pero como yo vengo a aprender, trato que eso no me afecte y hago la mía"*, aclara Hugo Odair.

La actitud que había asumido Hugo Odair es una estrategia<sup>1</sup> que utilizan muchos miembros subalternos para permanecer en el grupo. En efecto, ellos aplican los recursos y las «zonas de poder» que disponen de la forma más inteligente posible, teniendo en cuenta las limitaciones del conjunto. Igualmente, ajustan sus conductas a las situaciones que viven a fin de lograr el máximo de ventajas posibles y así cumplir los propósitos por los que participan de este

<sup>1</sup> El estudio de campo efectuado emprende un análisis micro social de la organización de las comparsas para el carnaval, por ello está centrado en las estrategias utilizadas tanto por los dueños como por los miembros subalternos. En este sentido, considero que las estrategias son reglas de decisión sobre las distintas líneas de actuación o el uso alternativo de recursos para la consecución de una meta o la resolución de un problema.

dechado de organización.<sup>1</sup> Por consiguiente, es ilusorio concebir que los objetivos personales de los componentes coincidan perfectamente con la propuesta de los conductores; la existencia de sus metas afecta el modo en que cada comparsero cumple con su función. Ahora bien, si un componente no abandona el conjunto pese a las dificultades que vive en ella, es porque anhela llevar a cabo sus intereses personales, como ser: alcanzar una mayor capacitación, profesionalizarse y aprender con detenimiento el arte del candombe. De manera que deben cumplir, le guste o no, las tareas o los roles que les son prescriptos por los conductores. Las comparsas que son ejemplos de este tipo de organización son muchas, entre ellas están Sinfonía de Ansina, La dominguera y Fiestambor.

**(iii) Hay comparsas que realizan una planificación estratégica de su organización del trabajo.** Sus conductores tienen cierta experiencia en el ámbito carnavalesco y realizan un espectáculo actualizado a los tiempos que corren. Para lo cual hay tres factores que son determinantes, uno es el económico, otro el organizativo y el último es la óptima comunicación interna y con las entidades de su entorno.

Desde el punto de vista económico, este tipo de comparsa cuenta con un conjunto de empresas que la vienen auspiciando desde hace varios años, proporcionándole el sustento para planificar la instancia de preparación. Los dueños establecen con mucho tiempo de anticipación los primeros contactos con los “esponsors” para garantizar su apoyo. Consiguen, también, el equipamiento técnico necesario (de amplificación y audio) para desarrollar de forma adecuada los ensayos; cuentan con un lugar de ensayo amplio y bien iluminado; también contratan los medios de transporte necesarios para movilizar a los componentes hacia los tabladados, los desfiles y al resto de los lugares en los que se presentará su espectáculo.

Desde el punto de vista organizacional, estas agrupaciones tienen una directiva y un cuerpo técnico especializado encargado de la preparación de cada una de las áreas, entre ellos: un jefe de cuerdas de tambores, un director musical, un director del coro, un coreógrafo, un diseñador y realizador del vestuario y un director de la puesta en escena. Ellos se reúnen y realizan una severa programación de todos los detalles organizativos con miras a su presentación en el carnaval. Para ello se juntan seis o siete meses antes de que comience la temporada y definen la propuesta referida al tipo de espectáculo así como la idea original a desarrollar, la metodología de trabajo inter e intra áreas, y los medios económicos y humanos necesarios para llevarla a cabo. Los directores técnicos evalúan el tiempo, los materiales y los componentes necesarios para desarrollar la propuesta en su sector; cada uno realiza un informe sobre el cronograma de trabajo que requiere la preparación de su área y los integrantes necesarios para integrar el plantel. Eduardo Da Luz explica que a continuación *“el dueño habla con el componente para comentarle la función que desea que realice y arreglan lo que va a ganar”*. También, se realizan reuniones entre los propietarios del conjunto y los técnicos a fin de coordinar el trabajo común. En una instancia posterior realizan reuniones con todos los miembros, para comunicarles el tipo de propuesta y la idea original que se va a llevar a cabo en el espectáculo, la metodología y el cronograma de trabajo.

La preparación de este tipo de conjunto se sustenta, básicamente, en los conocimientos técnicos de los directores de cada área, que ensayan su sector de modo independiente al resto de las áreas. Esto puede llamar la atención a los componentes recién ingresados, *“de que se ensaye por un lado la música; y por otro lado, las coreografías; y al final se articula todo con la puesta en escena. En otras comparsas que estuve no hacían lo mismo. Esto tiene que ver con la estrategia de presentación del espectáculo de cada director responsable”*, explica Florencia Gularte. De esta manera profesionalizan aún más a las comparsas: *“porque cada área tiene su técnico que es responsable del desempeño de ese sector”*, puntualiza Hugo Santos. El hecho de derivar responsabilidades en los directores técnicos permite que el conductor general se dedique

<sup>1</sup> Hay integrantes que nunca son enteramente definidos por su pertenencia al conjunto. Su función en el interior de la comparsa no será más que uno de los múltiples roles sociales que ellos juegan en la sociedad general. La importancia que ellos le asignan a estos diferentes roles estará en función de sus proyectos personales.

intensamente a otras funciones; *“preocupándose de vestir a los componentes, de conseguir las empresas auspiciantes y de pensar en todos los detalles para que la comparsa siempre esté peleando los primeros puestos. Antes el director responsable se encargaba de organizar todas las áreas de la comparsa, por eso cada día de ensayo terminaba agotado y cuando finalizaba el carnaval se tenía que internar en el loquero”*, sostiene Eduardo da Luz. Las decisiones que toman los directores técnicos pueden considerarse coordinativas o excepcionales. Las primeras orientan y coordinan las decisiones ya tomadas en la instancia de planificación, serán aplicadas para vincular el trabajo de las distintas áreas. Las decisiones excepcionales son las que los especialistas adoptan ante situaciones imprevistas o ante la necesidad de adecuar la actividad de su área con la trama del espectáculo. Ellas pueden incluir el diseño de soluciones porque un tema desborda una única función, como puede suceder, por ejemplo, cuando el director de coreografías y los modistos llegan a un acuerdo sobre el diseño de la ropa más apropiado para que las bailarinas desarrollen su danza cómodamente.

Los conductores delimitan de modo preciso los niveles de autoridad y las cadenas de mando; demarcando los roles que tienen que cumplir todos los miembros. Por otra parte, este tipo de conducción no realiza un control manifiesto, *“los cabecillas ven la cosa a la distancia”* dice Eduardo Jiménez; esto se da así porque hay una confianza en el trabajo de los técnicos y en su capacidad para el manejo de sus respectivas áreas. La presencia de profesionales desarrollando sus especialidades en los distintos sectores, parece requerir menos reglas y procedimientos formalizados; puesto que ellos disponen de criterios interiorizados. Es más, la imposición de un control intransigente en sus actividades no es sólo inútil, sino que puede incluso causar conflictos entre profesionales y propietarios del conjunto. Cuando surge algún tipo de inconveniente se reúnen los propietarios con los directores técnicos para tomar decisiones en conjunto, así resuelven las complicaciones que se presentan en el funcionamiento. La profesionalización regulariza el comportamiento de los componentes, lo que sucede es que como el trabajo de los profesionales se ha programado con antelación, se lo puede presentar de un modo más lúcido a sus subalternos. En suma, el propietario de una comparsa profesional cede una gran proporción de control a los profesionales que dirigirán cada uno de los sectores de la organización, así como sobre sus métodos de trabajo que los preparan para salir en carnaval, determinando criterios que los orientan en la realización del trabajo en cada área. El control, por su parte, implica una lealtad a su contratación como profesional especializado en determinado rubro, por lo que este tipo de miembro suele identificarse más con su profesión que con la comparsa en la que la está ejerciendo.

Un tercer factor determinante en la organización de una comparsa es la comunicación interna, considero que en una agrupación de esta clase sin comunicación informal es escaso el trabajo que pueda realizarse entre los miembros de las distintas áreas y niveles jerárquicos. Existen dos motivos principales para el desarrollo de este tipo de vínculo, uno es de naturaleza social ya que ellos necesitan relacionarse, tanto por razones de amistad como para descargar tensiones acumuladas en la instancia previa a su presentación en carnaval. El otro motivo está directamente vinculado a la circulación de información y opiniones entre los componentes, en referencia a la propuesta y la actividad desplegada en cada área. De este modo, se construyen redes de contactos informales entre los conductores y los componentes que son auténticos sistemas de información, que son utilizados por los dirigentes para conocer la conformidad de sus subalternos con la preparación; también es una práctica de inteligencia sobre sus rivales tanto en la calidad de sus actuaciones como en las innovaciones incorporadas. Es fundamental, igualmente, la interacción que mantienen los conductores con la I.M.M., la D.A.E.C.P.U., las empresas patrocinadoras, otras comparsas, los dirigentes políticos, los vecinos del barrio, los propietarios de los tablados, los organizadores de desfiles y corsos en otras ciudades y los espectadores.

El espectáculo de este tipo de comparsa se adecua a las exigencias actuales del público carnavalero. Como veremos más adelante, también, han modernizado la estructura y la

dinámica de la puesta en escena; asimismo, han introducido innovaciones en el diseño del vestuario, en las coreografías y en los ritmos musicales. Los conductores contratan a los técnicos especializados en cada rubro artístico a los que se les da libertad para innovar y para que pongan a prueba su creatividad.

Las comparsas que son ejemplos de este tipo de organización son: Yambo Kenia, Serenata Africana, Tronar de Tambores, Cuareim 1080 y Senegal. Por eso no es casualidad que este tipo de conjunto siempre compite por los primeros puestos en el Concurso Oficial y en los desfiles de carnaval.

A manera de reflexión sobre lo dicho en esta sección, debo destacar tres constataciones:

- (i) La primera es con respecto a las comparsas que salen de los barrios tradicionalmente candomberos, en este tipo de conjunto ocurren dos situaciones distintas:
  - Morenada tiene una profusa historia vinculada al carnaval, posee los medios económicos y el equipamiento técnico indispensable para una buena preparación; pero su conductor no realiza las innovaciones necesarias para actualizar el espectáculo de acuerdo a los requerimientos presentes, esto sucede porque no ha transformado la estructura de su representación, no ha renovado la puesta en escena, las coreografías, los ritmos musicales, ni ha perfeccionado su organización. Su conductor mantiene la tradición del candombe del barrio Sur, reificando los principios ancestrales de hacer el candombe en esa parte de la ciudad. Juan Ángel Silva personifica la tradición candombera para los otros y para sí mismo, representando una experiencia particular de vivir la comparsa y un mundo basado en un conjunto de saberes que se han constituido hace más de medio siglo. Por eso ostenta una voz crítica a las innovaciones que incorporan otros conjuntos lubolos. Todo ello se traslada a su participación en los concursos de carnaval ya que no obtiene el éxito esperado.
  - Sinfonía de Ansina, Sarabanda y La Dominguera de los barrios candomberos de Palermo, Cordón y Sur respectivamente, todas tienen una vasta historia vinculada al candombe, han modernizado el contenido de sus canciones, los ritmos utilizados y sus coreografías; pero no poseen los recursos materiales necesarios para realizar una planificación anticipada del proceso de trabajo en los ensayos, por lo que su preparación es intuitiva y bastante desorganizada; se desarrolla a través de amistades y con muy poco tiempo para ensayar. Lógicamente que al no contar con recursos dinerarios no pueden contratar los técnicos necesarios que renueven la estructura de su espectáculo. Estas agrupaciones tampoco obtienen el resultado que desean en los certámenes que participan.
- (ii) La segunda confirmación que he realizado es que las comparsas “profesionales” que salen de barrios que no son las cunas del candombe moderno, en la última década, han tenido éxito en el Concurso Oficial y en los desfiles de carnaval; como ha ocurrido con Yambo Kenia del barrio El Buceo; Serenata Africana de Villa Española y la Unión; La Gozadera de Malvín; y Senegal de barrio Belgrano. En suma, tener una amplia tradición candombera no es una condición imprescindible para ganar los certámenes de carnaval.
- (iii) La tercera y última constatación es que las agrupaciones que han ganado los certámenes de carnaval se caracterizan por prepararse de forma planificada, poseen los recursos dinerarios necesarios para realizar la preparación, contratar a los técnicos y a las figuras más capaces y adquirir el equipamiento técnico necesario para desarrollar una preparación adecuada; además, se han modernizado ya que han introducido cambios eficaces en la estructura del espectáculo, exhibiendo una representación actualizada.

- **(VII.1.3) La capacidad de liderar una comparsa se funda en distintas fuentes de poder:**

El funcionamiento de las comparsas está estrechamente vinculado al estilo de conducción de sus dueños, por ello en esta sección voy a examinar los diversos modos de dirigirlos. Previamente quisiera destacar que lo que ellas tienen en común es que la toma de decisiones sobre las estrategias y los objetivos de la propuesta que van a presentar en carnaval la diseñan sus propietarios, en algunas, también participan los directores técnicos. Aunque siempre está latente la posibilidad que los componentes estén en desacuerdo y rechacen las propuestas de los conductores. Esto es lo que les otorga una fuente de poder a los miembros subordinados sobre la preparación, en la medida en que será afectada por el comportamiento que ellos adopten. Por eso los conductores siempre necesitan de la participación, las opiniones y la cooperación de sus subordinados, razón por la cual las propuestas y decisiones deben ser negociadas, aunque sea implícitamente. Debo precisar que las fuentes de poder en las que se sustenta el liderato de este tipo de organización, se pueden presentar de dos modos: como una característica particular de la dirección o como factores que se presentan de forma conjunta e interdependiente.

- Básicamente hay seis **fuentes en las que se funda el liderazgo en una comparsa:**

- (i) Los conocimientos sobre la preparación de una comparsa para salir en carnaval. Además, el conductor tiene la idoneidad de plasmar este saber en la organización del conjunto.
- (ii) El saber tradicional y la experiencia candombera recibida de las generaciones predecesoras. Los veteranos en este arte destacan que el liderato de una agrupación que sale de un barrio candombero se funda en su “herencia comparsera” y en sus aptitudes personales para la producción musical. Este es el caso paradigmático de los hermanos Pintos en el barrio Cordón, Oviedo en Palermo y Silva en el Sur. Tomás Olivera cuenta que a los Oviedo los conoce desde que eran niños, *“su padre y su madre salían en la comparsa del barrio, en el esplendor de Fantasía Negra, en 1953. Gustavo aprendió de sus familiares y amigos a tocar el tambor en el barrio, por eso tiene ese orgullo de decir: «Yo soy de Ansina» (...) Gustavo es el líder de Sinfonía de Ansina por varios motivos, en primer lugar, porque toca el tambor de forma excelente; otro razón es por su carácter fuerte que lo ayuda a imponer respeto en sus compañeros; por último, porque él heredó las tradiciones familiares transmitidas por su abuelo a su padre, de este a su hermano Edison y éste se las transmitió a Gustavo. Todos ellos también fueron líderes y él continúa esos liderazgos.”*
- (iii) La capacidad de formar y transmitir a los comparseros profesionalidad en la función, con miras a que realicen un buen espectáculo y respeten al público. Julio Sosa, alias “Kanela”, señala que es esencial que *“los miembros no vayan a ensayar y a actuar en estado de ebriedad”; “que actúen con seriedad y profesionalismo ya sea cuando son observados por 20.000 espectadores -como ocurre en el Concurso Oficial como frente a 200 asistentes en un tablado barrial”*. Este tipo de conductor siempre exige que el público y los dueños de los tablados respeten a los componentes y les otorguen las comodidades necesarias para desarrollar su actuación.
- (iv) Los dueños de comparsas que cumplen el papel de “pai de santo” en su barrio, utilizan sus creencias religiosas de procedencia brasileña para instituir su conducción en esta organización. Los componentes explican que estos credos son un apoyo *“para ser un director global”, de este modo “él supervisa todo el funcionamiento de la comparsa, a su vez, está mirando por detrás del ser humano porque él tiene una visión superior como pai de santo. Por ejemplo, esta mirando las agresiones no visibles hacia cualquier componente por parte de nuestros rivales”, así lo cree Julio di Bartolomeo. Por supuesto, sus*

subordinados se sienten protegidos porque saben que su conductor pertenece a la umbanda, esto ocurre *“cuando algún componente tiene algún problema o le pasa algo nefasto, va y lo consulta con el conductor; para averiguar si es algún problema personal, o si es paramédico, o si es alguna «demanda» o «algún trabajo más bien mágico»*”, explica Lourdes de Marco, vedette de Tronar de Tambores.

- (v) Otros dirigentes construyen su fuente de poder sobre la base del prestigio adquirido por las transformaciones que han introducido en su comparsa, que lo han llevado a tener fama y éxito, a través de los primeros premios que han ganado en los concursos de carnaval.
- (vi) Ciertos conductores constituyen su liderazgo basado en su capacidad organizativa. En este caso, sus subordinados explican que *“el dueño tiene una actitud que es maravillosa porque contrata a los técnicos para que trabajen cada uno en su especialidad y los deja que manejen y trabajen tranquilos”*, puntualiza Florencia Gularte. También, los directores técnicos se sienten cómodos con esta forma de manejar el grupo y explican que *“Carlos Larraúra te deja trabajar seguro de ti mismo, porque no es un dueño que te esté presionando, que te dice: «vi el ensayo y me parece que está mal». Es un conductor que confía en los profesionales que contrató, porque en su especialidad saben más que él. Por eso se trabaja muy a gusto, porque no sentís que terminan los ensayos y vos tenés que rendirle cuentas”*, así lo entiende Luis Trochón. Además, este tipo de líder les proporciona a los técnicos todos los elementos que ellos necesitan para desarrollar su labor de un modo eficaz. Alegan que *“si el director de la puesta en escena dice: «no van a actuar diez componentes en la puesta en escena inicial, van a ser treinta». Entonces, el dueño se encarga de comprar más tela y de contratar al modisto para que haga el vestuario para los veinte componentes nuevos”*, explica Pedro Ferreira. Además, el dirigente apoya incondicionalmente el trabajo de los técnicos, respeta sus capacidades e innovaciones; Luis Trochón cuenta que *“en Yambo Kenia siempre hubo una conducción muy considerada hacia mi trabajo técnico; y aunque el dueño no estuviera de acuerdo o no viera los efectos de los cambios que yo iba desarrollando, él me brindaba su apoyo, me dejaba desarrollar mi propuesta y me daba la oportunidad de introducir los cambios que creía necesarios para mejorar el espectáculo.”*

En definitiva, he percibido que las tres primeras fuentes de poder son aptitudes indispensables de todo conductor de comparsa. Las tres fuentes de poder restantes hacen la diferencia en la conducción de los conjuntos, porque no todos los conductores poseen la misma capacidad e idéntica responsabilidad en el desempeño de su labor y en la faz organizativa.

- (VII.1.4) Por lo que se refiere a **las formas que tienen los dueños para relacionarse con los componentes y sus «maneras de manejar al grupo»**, he podido determinar tres formas de conducción en las comparsas:

- (i) El conductor que mantiene una “distancia jerárquica” con los componentes, por lo general es un único director general. Este tipo de dirigente es muy exigente en el respeto de sus propuestas y decisiones, su lema es: *“lo haremos así”*. A sus subordinados los premia de acuerdo a su constancia en el trabajo y a su respeto al orden y las normas internas de la organización. En el manejo del grupo, algunas veces, utiliza criterios que no se adecuan a los tiempos que corren. Sus subalternos critican este tipo de conducción, porque como bien señala Pedro Ferreira *“una comparsa no se organiza como hace cincuenta años atrás”*; además, la tildan de abusiva y arbitraria, ya que el propietario del conjunto ha llegado a tomar a golpes de puño a los subalternos que han venido ebrios o se drogaban en los ensayos. Un ejemplo típico de este estilo de conducción es el de Morenada, a su dueño se lo

denomina “el cacique” por su *“autoridad y sapiencia, sabe lo que hace y es un militante dentro de la comunidad negra”*, asegura Perico Gularte. Néstor Silva agrega que se caracteriza porque *“tiene su comparsa desde hace cincuenta años, participando activamente en carnaval, cosa que es única en el Uruguay”*.

- (ii) El líder carismático de los tambores funda su poder en sus subalternos en su vasto conocimiento de los toques y la profunda experiencia en el ambiente comparsero. Su estilo de mando es paternalista y persuade a los componentes de que *“se deben integrar a la familia de esta comparsa”*, así los exhortaba Gustavo Oviedo a los miembros de Sinfonía de Ansina. Para su manejo del grupo utiliza su personalidad vehemente e impulsiva, así se hace respetar por todos los miembros de la agrupación.
- (iii) El conductor que es un verdadero organizador del trabajo: asume sus responsabilidades, deriva las tareas técnicas y las exigencias a los directores que contrata. El tipo de relación que mantiene con los componentes es de comprensión. Los técnicos dicen de él que *“te apoya y si se te ocurre una idea te la trata de solucionar”*, puntualiza Luis Trochón. En referencia a la actividad artística de cada área, los directores técnicos son los únicos responsables de su proceso y el dueño no se entromete en ella. Al contrario dicen que la actitud del conductor se caracteriza porque *“siempre trata de rodear a toda la comparsa del mismo espíritu de compromiso y colaboración”*, señala Gonzalo Lencina, director coreográfico de Yambo Kenia. Por otra parte, manifiestan que este tipo de conductor se caracteriza por asumir un liderazgo de tipo democrático, ya que tiene en cuenta las necesidades y los puntos de vistas de sus subordinados; así como también se preocupa por solucionar los problemas en las relaciones internas del grupo. Un ejemplo de esta actitud es que este preceptor conversa con cada uno de sus subordinados y les explica lo que la organización espera de ellos. Además, apela a la buena voluntad de cada uno de los componentes y ayudantes, pidiéndoles su cooperación para con el trabajo. Los integrantes sienten que este tipo de dirección se caracteriza por tener *“una psicología especial para el trato con el grupo”*, *“para mantener al conjunto unido y con las mismas expectativas desde que empiezan hasta que terminan de trabajar”*.

Este tipo de conductor se encuadra en la imagen del “buen empresario” en cuanto a que conduce y equilibra las diversas tensiones que generan la circulación de bienes y servicios en distintos momentos y circuitos. De esta forma, la comparsa se transforma en una organización y no en un dispositivo mecánico en el que las distintas partes están gobernadas por un fin único: el de sus dirigentes. En suma, la comparsa no es la expresión de un propósito único (la de su nivel directriz) que acomoda los medios disponibles (económicos y humanos) del mejor modo posible para alcanzar las metas fijadas para los concursos de carnaval. Al contrario, su organización es un punto de llegada de una serie de amalgamas, conexiones y acuerdos entre disposiciones distintas de todos los integrantes, para llevar a cabo el espectáculo programado.

Los miembros subalternos confirman que uno de los puntos *“para ser un buen conductor no hay que decir una cosa hoy y mañana cambiar de opinión. Debe ser un líder que sabe lo que quiere y es coherente; manteniendo siempre la misma actitud hacia la gente y la organización; eso a vos se te contagia”*, así lo percibe Hugo Santos. Todo aquel que se precie de ser buen conductor debe mantener ante los componentes una coherencia entre sus propósitos y las exigencias; de este modo el comportamiento de los integrantes se estructura mediante la especificación de sus roles y de los procedimientos que tienen que seguir al desempeñarlos. Así se genera certidumbre en sus actividades y no hay confusión en la organización, puesto que todos saben exactamente qué tienen que hacer en cada ensayo. Estas interacciones recurrentes generan valores y conductas estables en el grupo.

Igualmente, hay que destacar la actitud renovadora de este tipo de conductor, que se opone a la de aquellos dirigentes que son agresivos y desvalorizan el trabajo de los componentes. Por eso sus subalternos cuando los comparan dicen que *“algunos dueños dejan mucho que desear”; “no valoran lo que tu hacés”; “el conductor tiene que respetar y saber tratar a los componentes, para después recibir lo mismo. Kanela con su trato me desvalorizó porque cuando actuamos en el Teatro de Verano nos fue mal y él consideró que los que generamos el problema fuimos las “mamas viejas” y “los gramilleros”. De ahí en adelante fue espantoso el trato que nos dio en los ensayos. Me fui de Kanela porque yo no voy a un grupo a tener problemas”*.

En último término, creo que el verdadero rol del conductor es la creación y la conducción de la cultura organizacional; el talento de los líderes debe apuntar a trabajar con esta cultura de manera que la comparsa sea manejada para alcanzar sus fines, sin perder los valores necesarios para las buenas relaciones (solidaridad, compañerismo y comprensión). Hay que marcar que este tipo de talento no existe en el 90% de los conductores de comparsas y las grandes dificultades reales que tienen estas agrupaciones en materia de su funcionamiento, proporciona la mejor prueba de este alegato.

## **(VII.2) Estudio de las formas de integrar y de socializar de las comparsas:**

### **- (VII.2.1) Formas de ingresar a un conjunto lubolo:**

Los propietarios utilizan distintas formas de reclutamiento, así encontrar los componentes que se ajusten a los requisitos para ocupar determinadas funciones y roles. Las diversas modalidades de selección dependen de que las comparsas posean un semillero en el barrio en el cual puedan conseguir los integrantes para completar el plantel, por un lado y por otro lado, se supeditan al tipo de espectáculo que desarrolla, o sea, si es moderno o tradicional; del mismo modo, se subordinan a sí los conductores llevan adelante una organización planificada, una tradicional o una caótica. Estos tres factores condicionan las estrategias que deben utilizar los dueños para reclutar los componentes. Para presentarse en el Concurso Oficial, he detectado que los conductores tienen distintas maneras de conformar su equipo, las principales son: en primer lugar, el estilo que utilizan los conductores de las agrupaciones que provienen de los barrios con tradición candombera (Cordón, Sur y Palermo); en segundo lugar, la modalidad utilizada por los dueños de conjuntos que están mejor organizados y poseen una mayor cantidad de dinero para afrontar los gastos que acarrea presentar la preparación de un conjunto para intervenir en dicho certamen. A cada una de estas modalidades las voy a considerar como un «tipo ideal», utilizando el adjetivo «ideal» con referencia a la pureza, no a su perfección; ya que no se presenta de forma pura en el resto de las agrupaciones; si bien en la mayoría de ellas se desarrolla una combinación de ambas.

**- (i) En las comparsas de tradición candombera el proceso de conformación de su plantel para presentarse en el Concurso Oficial se desarrolla del siguiente modo:** comienza el proceso preparatorio con los componentes que viven en el barrio y en la medida que transcurren los ensayos se integran nuevos integrantes, de acuerdo a las necesidades que tiene el conjunto en las diferentes áreas. Además, siempre esta la posibilidad que se vaya algún miembro ya sea porque no le interese salir en esa comparsa; o porque no le gusta el entorno que se vive en los ensayos; o porque tuvo algún problema con el director y/o los dueños; o porque se va para otra agrupación que le paga más dinero. También, a través de amigos vinculados a “la movida del candombe” consigue los componentes que necesitan con urgencia para completar el

plantel. Esta instancia se caracteriza porque tanto se integran nuevos como se alejan otros; en suma, de forma gradual e inestable van forjando el grupo definitivo.

El proceso es diferente si se trata de la conformación del plantel que saldrá en los desfiles (Inaugural de Carnaval, Las Llamadas y los corsos barriales) y el que actuará en los escenarios (en el Concurso Oficial y en los tablados). Puesto que para configurar el grupo selecto que intervendrá en los escenarios se seleccionan los componentes necesarios para cumplir determinados papeles directamente relacionados con el espectáculo que presenta el conjunto en los tablados. Sin embargo, para los desfiles participan los que están ensayando, además, se le integran todos aquellos vecinos del barrio que históricamente salieron con la comparsa.

Las comparsas que provienen de los barrios del Cordón, Sur y Palermo son constituidas por distintos tipos de componentes, en ellas hay: candomberos de cuna, familiares de los conductores y vecinos de los alrededores; lo que las distingue de los integrantes de otras agrupaciones es que la mayoría de sus miembros tienen una fuerte "raigambre candombera".

El candombero de cuna siempre sale en la comparsa de su barrio, por ejemplo, Edison Oviedo explica que esto ocurre porque: *"nací en Ansina y por eso ya de gurí empecé a tocar el tambor en Fantasía Negra. Así fue que estuve vinculado desde niño, viendo salir grandes conjuntos de mi cuadra. En esa misma calle, Isla de Flores, se dividía todo el entorno del carnaval, porque todos los vecinos que vivían ahí salían en las comparsas de su barrio."* Aquellos candomberos que se criaron en estos lugares y que después se mudaron, *"en carnaval se arriman para salir en el conjunto de sus amores"*, explica su hermano Gustavo.

Los vecinos de estos barrios explican que salen en el conjunto por la amistad que los une a los dueños; ellos afirman que *"lo que me lleva a salir en esta comparsa es que me llamó el dueño y me dijo: «¿podés salir con nosotros?» Le contesté: «me gustaría mucho y que no habría problemas en la faz económica». Porque es realmente lindo salir con el grupo de tu barrio; con quienes tenés mucha amistad"*, explica Carlos Robes, director musical de Sinfonía de Ansina. Otros residentes que asistieron al desarrollo de los ensayos, al gustarle la actividad que se desarrollaba, solicitaron si los dejaban entremeterse. Este es el caso de Humberto Álvarez vecino de Gustavo Oviedo, quien cuenta que: *"me empezó a entusiasmar el hecho de integrar una comparsa porque todos los días miraba su preparación, por eso ahora quiero probar cómo es de adentro"*. Hay que marcar que los nuevos integrantes, como Humberto, a veces no están capacitados para desempeñar las funciones que se les asignan.

A veces los propietarios de estos conjuntos descubren nuevos componentes en las reuniones y fiestas que se realizan en el barrio. Gustavo Oviedo explica que esto sucede *"cuando vas a una fiesta o cumpleaños y se tocan los tambores, siempre hay uno que canta, lo escuchás y te decís: «mirá que voz que tiene éste me puede servir para el coro»; lo mismo pasa en las salidas de tambores ves cómo tocan los tamborileros y a los mejores los invitás a que salgan con nosotros en carnaval."*

Siempre hay quienes vienen a realizar una prueba para mostrar sus aptitudes para desempeñar determinada función; si lo hacen bien los aceptan y pasan a integrar el plantel. Estos casos, generalmente, son recomendados por directores amigos de los dueños; también, hay personas que simplemente van a mirar el ensayo, les gustó la actividad que se estaba desarrollando y solicitaron que se les tomara una prueba. Julio di Bartolomeo cuenta que su vinculación al candombe fue una casualidad porque *"fui a un ensayo de Morenada en el año 1979 y me alegró ver a tantos negros juntos, ya que nos veíamos de vez en cuando en algún boliche o en carnaval. Pero el hecho de ver tanta cantidad de gente negra y conocida me llamó la atención. Me sentí dentro de mi familia o en mi tribu, me gustó la actividad de la comparsa y pedí si podía participar en el coro, me probaron en el tono y me dijeron que: «sí». Ese mismo día pasé a integrar el coro de Morenada, participé con ellos por primera vez en carnaval y disfruté muchísimo."* Cabe señalar que algunos nunca habían integrado un conjunto de este tipo e ingresaron *"para probar cómo era la cosa"*, después continuaron saliendo en carnaval por mucho tiempo.

Las comparsas tradicionales poseen un plantel estable que vive en su entorno cercano; que siempre está dispuesto a salir y a colaborar con el conjunto del barrio y esto constituye una ventaja. Su debilidad en cambio, reposa en el hecho de que algunos no están capacitados para cumplir las funciones para las que se los reclutan. Como bien lo indica Eduardo da Luz que fue director musical de Sinfonía de Ansina en 1999, decía que *“el coro estaba integrado por muchachos del barrio que querían salir, pero muchos de ellos no deberían hacerlo. Salía esa gente para darle una mano a la comparsa, pero ellos no tenían las condiciones, ni los atributos de los coristas de otros conjuntos”*. Esos coristas en su gran mayoría no ejercían esta actividad profesionalmente, ese año de los seis solistas apenas dos eran vocalistas de bandas populares, los otros restantes no sólo no eran profesionales sino que tampoco tenían experiencia en carnaval cumpliendo esta función.

En estas agrupaciones para conformar el equipo de tamborileros se recurre a quienes tocan el tambor durante todo el año, en las salidas barriales. También participan tamborileros novatos que son amigos de los dueños o que les hicieron algún favor de tipo económico o referido a algo que necesitaba la comparsa. Lo que distingue la modalidad de integrar a los miembros de las cuerdas de tambores de los barrios candomberos de otras comparsas, es que en los barrios Sur y Palermo *“la cuerda de tambores está organizada de antemano porque sale todos los fines de semana, en ella toca la misma gente y al mismo ritmo. Salen como mínimo cincuenta a tocar en las fiestas tradicionales”*. A estos *“se les agregan treinta de nuestros tamborileros que se mudaron para otros barrios que tocan nuestro ritmo; también, se les suman algunos llegados de países limítrofes”*, detalla Héctor Acuña de Sinfonía de Ansina.

Las comparsas tradicionales poseen un productivo “semillero” de componentes en el barrio del que salen y conforman su equipo con gente del lugar y con noveles comparseros que vienen de otras partes. Héctor Acuña atestigua que una de las características particulares de esta agrupación es que *“le abrimos las puertas a todo el mundo y todos los jóvenes tienen la oportunidad de probar sus aptitudes”*. Aparte alega que *“no puedo cortarles la posibilidad a la gente joven, que pueda aparecer en carnaval como estrellas. Actúo así para que no muera nuestra comparsa, ya que no puedo contratar a grandes figuras.”* Estos conductores, también, seleccionan a los que aprecian a la comparsa del barrio y *“llevan su camiseta puesta”*. A todos se los suele contactar en las fiestas con tambores por las calles del vecindario. En estos momentos los dueños hablan con ellos y los invitan a participar en su comparsa. Esta forma de reclutar los miembros necesarios para armar su equipo tiene como resultado el ahorro de dinero; de esta manera, los dueños no se endeudan con los candomberos que sumen y trabajan con personas de su confianza. La contra es que no pueden contar con los mejores directores técnicos y las figuras de renombre, lo que repercute en la calidad del espectáculo que hayan de presentar, que sea tradicional y no es innovador ni creativo. Desde otro punto de vista, hay que destacar que excepto los tamborileros, en estas comparsas el resto de los componentes no rinden en todo su potencial porque sus áreas no son dirigidas por especialistas en canto, danza y puesta en escena.

**(ii) En las agrupaciones profesionales que están mejor organizadas y poseen recursos dinerarios, el proceso de conformación de su plantel para presentarse en el Concurso Oficial se desarrolla del siguiente modo:** en primera instancia, los dueños y directores técnicos se reúnen y definen la propuesta general del espectáculo. Luego, los técnicos evalúan los componentes existentes y los necesarios para llevar a cabo tal proyecto; en caso de ser necesario le sugieren a los dueños que se contrate a determinadas personas para cumplir funciones específicas. Estas comparsas contratan a las mejores figuras del candombe, por eso los miembros de “agrupaciones menores” las definen *“como una selección del candombe o una comparsa: V.I.P.; porque el dueño elige los mejores componentes de otras comparsas, les paga más y se los lleva para la suya”*, asegura William Figuerón. La táctica del dueño para conformar su plantel es diferente a la utilizada en las comparsas tradicionales, porque *“si necesita una figura no espera a encontrarse con ella en una salida de tambores o en un*

*boliche, para traerlo a la comparsa; lo va a buscar a su casa con mucho tiempo de antelación*", señala Pedro Ferreira. Y cuando se aproxima el Desfile de Llamadas este tipo de comparsa integra tamborileros cuyo origen importa poco porque en este momento los criterios de reclutamiento son más flexibles; ya que se necesita reunir una cantidad imponente de tambores para hacerse notar en esta circunstancia.

Sus integrantes suelen estar satisfechos puesto que el dueño les paga el dinero acordado en tiempo y forma; esto posibilita conformar un plantel estable para la realización del espectáculo durante todo el año. Asimismo, como este tipo de conjunto consigue generalmente tener éxito en el Concurso Oficial es valioso para el grupo porque sus miembros reciben entonces una recompensa simbólica mayor, aumentando su prestigio al pertenecer a una agrupación seleccionada que aspira a conquistar los primeros premios. Esto confiere una dimensión distinta a su preparación y apareaja otra disposición para el trabajo. Los directores técnicos consideran que *"esto te da ventajas sobre las otras comparsas, porque vos no tenés que estar buscando la gente que vas a integrar al conjunto; si ya tenés la columna vertebral estructurada, es más fácil la preparación"*, indica Eduardo da Luz. Lógicamente, los resultados de esta forma de conformar el equipo están a la vista en el caso de Yambo Kenia, que se organiza de este modo y ha ganado el primer premio del Concurso Oficial en los últimos cinco años; sus más próximos rivales, Serenata Africana y Cuareim-1080, también, utilizan las mismas estrategias organizativas.

### **- (VII.2.2) Proceso de iniciación de los principiantes al trabajo en la comparsa:**

En esta instancia se les comunican los principales valores y normas que caracterizan a la organización de la comparsa. Un miembro nuevo para poder integrarse necesita conocer y plegarse a estos atributos organizacionales. Tradicionalmente, los ritos iniciativos cumplían la tarea de enculturar a los nuevos miembros, generalmente adolescentes, que se integraban en la comunidad tribal adulta. En el caso de las agrupaciones lubolas, su propietario es el que dispensa el primer "estímulo a la tarea" a los recién llegados, informándoles de forma individual las características de la organización; este paso tiene por objeto introducirlos en el contexto de la actuación del grupo. Por lo general, se les dice que *"esta comparsa es una familia"*. Luego se les explica la metodología general de trabajo y las características del funcionamiento de las áreas en las que van a trabajar.

La mayoría de los principiantes destaca que *"el tener una charla previa donde el dueño explica a cada componente el funcionamiento general; de qué manera se trabaja y por qué se trabaja así; es algo que debería ser obvio pero que no ocurre en todas las comparsas. Digo que es bueno porque esta es la primera forma de integrarte al grupo"*, estima Pedro Ferreira. Al mismo tiempo, caracterizan a esta fase diciendo que *"no es una cosa que se te enseña curricularmente, sino que vos lo vas experimentando, vas agarrando los códigos poco a poco. Así vas entendiendo la forma de trabajar de cada técnico y el funcionamiento general del conjunto. Aunque, también, existe una colaboración de parte de los compañeros para integrarte"*, certifica Hugo Odair.

La integración a la comparsa de los nuevos miembros es un proceso de socialización secundario, que implica el pasaje por una etapa en la cual el novel integrante aprende las normas, las pautas de comportamientos, "los códigos" y los criterios con los que se trabaja en su sector. La formación inicial y después la formación permanente, contribuyen a transmitir la cultura de la organización y son eficaces en la resolución de problemas. Por ello el adiestramiento es ante todo una responsabilidad de la misma organización.

- En las agrupaciones profesionales, también, se enseñan las condiciones psicológicas y los reparos con que se deben desempeñar. Con el transcurso del tiempo el recién llegado aprende el lenguaje del área y las normas aceptadas; así puede desarrollar las conductas esperadas para su labor. En suma, el aprendizaje del componente se da en instancias anteriores y simultáneas a la realización de su función.
- En las comparsas tradicionales, igualmente se les inculca a los nuevos que la comparsa es “su casa”, insistiéndoles que *“se deben integrar a la familia y acá vamos a trabajar en serio y vamos a tener nuestro momento de distracción y para amenizar. Pero, todos tienen que mantener buen comportamiento, trabajar en serio y para ello tienen que concentrarse en los ensayos”*, así Gustavo Oviedo trata de convencer a los principiantes. Aparte les solicita que pongan lo máximo de sí en el desempeño de su tarea, para que todo ande bien en la preparación. Por ejemplo, en el caso de Sinfonía de Ansina, sus componentes confirman lo dicho por el dueño y sostienen que en la exhortación a trabajar *“no hay ninguna rigidez mecánica ni militar”*, según lo percibido por Libertad Martínez.

En cualquiera de los dos casos la intención es la misma: asegurar que el integrante interiorice los comportamientos necesarios para empezar a trabajar en los ensayos de forma idónea. Estas formas de estimular al recién llegado, igualmente, coinciden en darle una connotación familiar al entorno que se va a desenvolver. En este contexto los conductores inculcan, desde un principio que se debe mantener la lealtad hacia el grupo y la adhesión al “ideal común”, con el fin de que se integren al máximo a los objetivos de la organización. En este sentido, lo que la ideología del consenso es en el ámbito de la sociedad global, el “espíritu familiar” lo es en el ámbito de la integración a la micro-sociedad que se desarrolla en la comparsa.

Las diferencias en la integración de nuevos miembros que se presentan entre las agrupaciones que proceden de barrios tradicionalmente candomberos y las profesionales “V.I.P.”, están determinadas por el modo de organización del trabajo reinante en cada una, es decir, si el proceso se funda en la tradicionalidad y en las costumbres antiguas de preparar un conjunto lubolo; o si tiene una organización caótica; o desarrolla una planificación cuidadosa. En las agrupaciones que planifican su preparación y tienen una división del trabajo por áreas técnicas, cada director le explica al miembro nuevo la propuesta en su sector. En las agrupaciones más tradicionalistas y las que son más desordenadas, la inducción es de tipo general, referida a las características del espectáculo que usualmente desarrollan y la adaptación al puesto de trabajo se va desarrollando con el transcurso de los ensayos.

### **(VII.3) Estudio de las relaciones económicas que desarrolla la comparsa**

Como hemos observado Las Llamadas y la participación en las comparsas están cargadas de significaciones culturales, de reglas organizacionales u ostentatorias, de normas particularistas, pero ellas también son hechos sociales de naturaleza económica. Por eso me parece legítimo examinar **las relaciones económicas que desarrollan a su interior y con diferentes organizaciones públicas y privadas que se vinculan al carnaval**. Para ello se llevará a cabo el estudio de los siguientes temas relacionados a la comparsa:

- (VII.3.1) La estimación del costo de su organización.
- (VII.3.2) Los medios que utiliza para financiarse.
- (VII.3.3) La incidencia del factor económico sobre su preparación y presentación.
- (VII.3.4) El sistema de remuneraciones que utilizan.
- (VII.3.5) Los agentes y las situaciones que causan problemas económicos en la comparsa.
- (VII.3.6) Las secuelas que dejan estos inconvenientes económicos.
- (VII.3.7) Sugerencias para posibilitar un mejor desarrollo económico de estas agrupaciones.

#### **- (VII.3.1) Estimación del costo de la organización:**

Los directores responsables de los conjuntos lubolos estiman que la organización de una comparsa es, en términos económicos, la más costosa del carnaval; en comparación al gasto en preparación que tiene el resto de las categorías carnavalescas (murgas, parodistas, humoristas y revistas). Puesto que debe hacer frente a una mayor cantidad de gastos, porque tiene que pagar: más remuneraciones de sus miembros (de un mínimo de cuarenta y cinco); los viáticos diarios para los cincuenta integrantes que participan de los ensayos; el costo de confeccionar la vestimenta para cada uno de ellos; y la compra y el arreglo de los instrumentos musicales.

Cabe preguntarse ¿cómo sobreviene esta situación? El Reglamento General del Carnaval - realizado por la I.M.M. y la D.A.E.C.P.U.- tiene una ingerencia fundamental para que suceda esto; y lo es desde dos puntos de vista: uno de ellos es que ese reglamento establece la cantidad de componentes de las agrupaciones. Este estatuto dispone que la comparsa deba estar integrada por una mayor cantidad de integrantes que las otras categorías. He constatado que **en promedio todo conjunto lubolo es tres veces mayor que las agrupaciones pertenecientes a las otras categorías que participan en el Concurso Oficial**. Lógicamente, para el Desfile Inaugural de Carnaval y Las Llamadas esta relación se incrementa, a siete veces, puesto que la cantidad se duplica; en tanto que en estas instancias cada comparsa está integrada por una cantidad cercana a los ciento veinticinco a ciento cincuenta miembros.

El Reglamento estipula que la cantidad de componentes que debe integrar las distintas agrupaciones de carnaval:<sup>1</sup>

Cantidades / Categoría	Mínimo	Máximo	Promedio	Veces que es mayor una comparsa que una agrupación de otra categoría
Comparsas	45	60	53	—
Humoristas	12	16	14	3,75
Murgas	14	17	15	3,4
Parodistas	15	20	17	3
Revistas	18	22	20	2,6

Las autoridades municipales de la División de Turismo y Recreación, que junto a la D.A.E.C.P.U. se abocan a la organización de los desfiles y concursos de carnaval, reconocen que una de *“las características especiales que tienen Las Llamadas son que desfila una mayor cantidad de componentes que en cualquier desfile de carnaval en el Uruguay; inclusive, participan más que en el Concurso Oficial”*, garantiza la funcionaria Silvia Altmark.

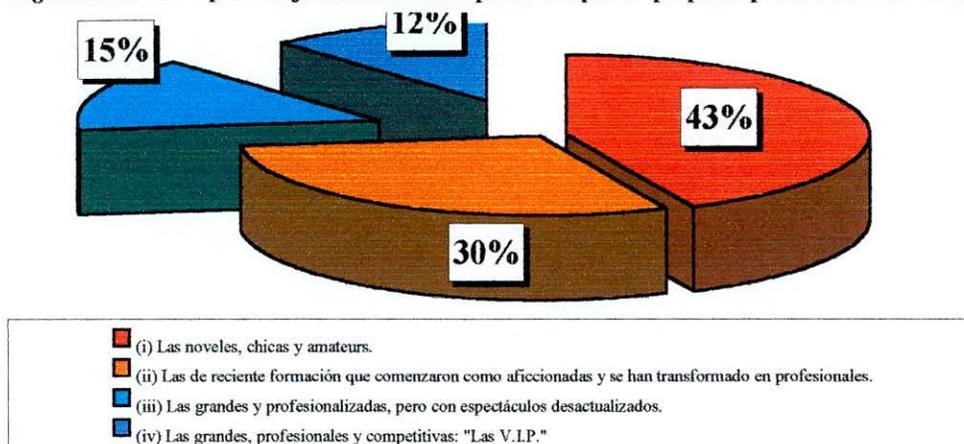
El reglamento de carnaval, también, influye en que la categoría “comparsa lubola” sea la más costosa del carnaval puesto que exige que aquellas agrupaciones que anhelan acceder a los primeros premios de los certámenes deben brindar un buen espectáculo, para lo cual es preciso que: *“cada conjunto debe incluir en su desfile, hasta ciento cincuenta componentes, con una vestimenta específica e identificatoria que aporte al brillo de su participación. Este aspecto se tendrá en cuenta, por parte del jurado, a los efectos de la puntuación de cada conjunto, tanto por su presentación como en la coreografía que desarrollen”*, así lo indica el Reglamento General de Las Llamadas en su artículo quinto.<sup>127</sup> Como si esto fuera poco, las comparsas cobran una menor cantidad de dinero –lo que se denomina “cachet”- por presentar su espectáculo en los escenarios barriales y se las contrata menos veces para actuar, como veremos más adelante esta situación no está regulada por la municipalidad. Este conglomerado de factores hace que una comparsa tenga un mayor gasto pero un menor ingreso de dinero que cualquiera de las agrupaciones pertenecientes a las otras categorías del carnaval.

Los diversos conjuntos lubolos tienen distintos niveles de gastos, ello depende de cuatro variables básicas: (i) su tamaño; (ii) la experiencia e historial en estas fiestas; (iii) el nivel de sus aspiraciones en los concursos de carnaval; y (iv) el tipo de instancias en que participa (Desfile Inaugural de Carnaval, Las Llamadas, desfiles en otras ciudades del país, Concurso Oficial, tablados barriales y corsos vecinales). De acuerdo con estos rasgos se pueden definir **cuatro tipos de comparsas:**

- (i) Las noveles, chicas y “amateurs”.
- (ii) Las de reciente formación que comenzaron como aficionadas y se han ido transformando en profesionales y bien organizadas.
- (iii) Las grandes y profesionalizadas, pero con espectáculos desactualizados.
- (iv) Las grandes, profesionales y competitivas: Las “V.I.P.”

<sup>1</sup> Cantidades exigidas para participar en las distintas categorías por el Reglamento del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas del 2003, establecidas en los artículos N°40 al 44.

El gráfico muestra el porcentaje de los distintos tipos de comparsas que participaron del Desfile de Llamadas del 2003:



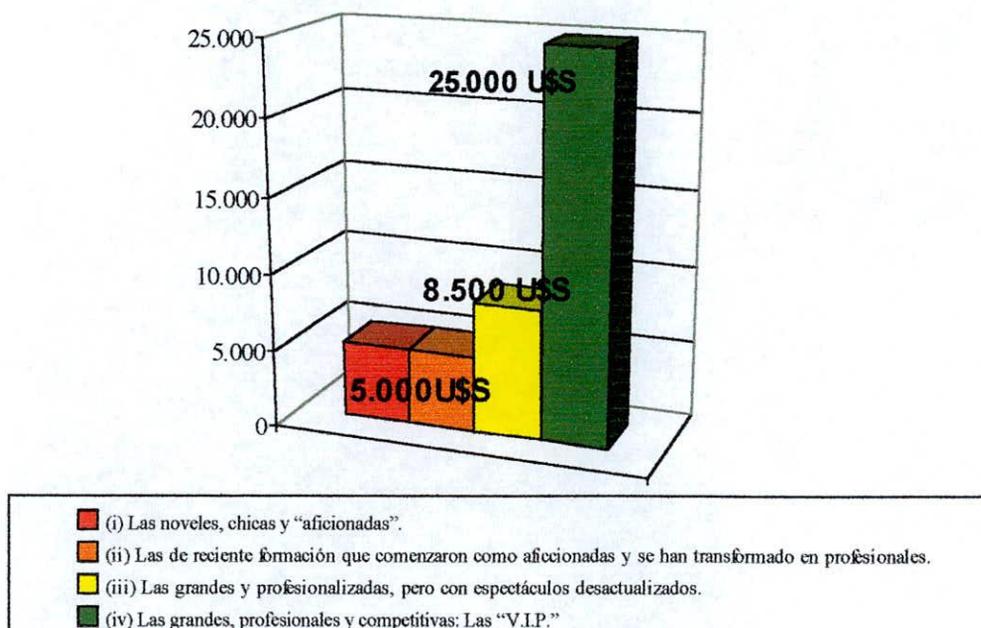
- (i) **Las comparsas de naturaleza novel, chica y “amateurs”** son agrupaciones de reciente fundación, que están conformadas por una cantidad menor de miembros que los otros tipos; las integran una cantidad aproximada de cincuenta a ochenta. Por lo general, sus componentes y dueños salen sin fines de lucro y participan sólo en Las Llamadas. Las agrupaciones de este tipo fueron el 43% de los conjuntos que participaron en el Desfile de Llamadas del 2003, entre ellas estaban: Las Alas de Atenas, Pasión Candombera, Fiestambor, Furia en Llamas, Afro Cerro, Candombe Aduana, Africanísima Negranza, Zona Sur-Kambé, Cueros de Casavalle, La Zabala, Madagascar, Camerún, Lulonga, La Zumbadora del Cerrito, La Roma, Kalumba Cerrense, La Fuerza y Somalia.
- (ii) **Luego están las agrupaciones de reciente formación que comenzaron como aficionadas y se han ido transformando en profesionales y bien organizadas.** Generalmente tienen una actividad continúa durante todo el año ya que tienen una institución cultural en la que sus directores enseñan las distintas artes vinculadas al candombe. La directora de espectáculos públicos de la I.M.M., reconoce que *“existen comparsas nuevas que tienen una actividad que permanece luego de finalizado el carnaval. Esta actividad es de tipo social y económica. Su actividad social se desarrolla en sus escuelas de candombe y las salidas de tambores por el barrio. Ellas han producido un fenómeno muy importante en los barrios montevideanos porque su práctica caló hondo en los habitantes y es un fenómeno de socialización barrial muy grande. Desde el punto de vista económico estas comparsas son contratadas todo el año por particulares e instituciones no gubernamentales”*, señala Lilián Kechichián. Las comparsas de este tipo son el 30% de las que salieron en Las Llamadas del corriente año, entre ellas estaban: Candombe Zambo, La Gozadera, La Carolina, Afrocan, Elumbé, La Dominguera, Candombería, Mi Morena, Los Chin-chín, Ruanda, Candonga Africana, Corazón Lubolo y Tamborilearte.
- (iii) **Las comparsas que se distinguen por que son grandes y profesionalizadas, pero con espectáculos desactualizados;** poseen un largo historial candombero y una gran cantidad de componentes; generalmente tienen más de cien y llegan a tener hasta ciento treinta. Ellas participan del carnaval para lograr ganancias económicas, pero salen sólo en los desfiles y no acceden a los primeros lugares. Por ello se ven frustradas sus metas económicas. Las comparsas de este tipo son el 15% de las que salieron en Las Llamadas del corriente año, entre ellas estaban: Sarabanda, Morenada, Biafra, Cambia, Llamada Colonial y Sinfonía de Ansina.

(iv) **En último término, están las agrupaciones que son grandes, profesionales y competitivas**, son denominadas por los componentes como las comparsas “V.I.P.”<sup>i</sup>, porque realizan una importante inversión económica y participan con grandes aspiraciones de ganar los concursos del carnaval. Ellas están conformadas por muchos integrantes y tienen una experiencia no menor de cinco años en su participación en carnaval. Las “V.I.P.” son el 12% de los conjuntos que salieron en Las Llamadas, entre ellas estaban: Yambo Kenia, Serenata Africana, Tronar de Tambores, Cuareim 1080 y Senegal.

En Las Llamadas del 2003 predominaron las agrupaciones noveles, chicas y “aficionadas”, siete de cada diez eran de este tipo. Sin embargo, en el Concurso Oficial preponderan las V.I.P.; cinco de las ocho tenían estas características. Finalmente, destacar que del total de los conjuntos inscriptos para participar en Las Llamadas sólo el 20% intervino en el Concurso Oficial.

Los dueños de las comparsas no brindan información sobre su actividad económica, y en particular, sobre el monto de las remuneraciones de los componentes y los ingresos genuinos que ellos obtienen por participar en carnaval. Por otra parte, el monto de dinero con que opera, principalmente el tipo de comparsa V.I.P., es un asunto que manejan exclusivamente sus dueños, quienes son reticentes a hablar de estos tópicos. Es más, los contratos que realizan con los componentes, muchas veces, son puramente verbales y los términos de lo acordado son por eso casi secretos. Por todo esto los datos económicos que volcaremos aquí son valoraciones fundadas en el método de los dígitos oscilantes. Utilicé como base de datos la información brindada por las autoridades municipales, los dirigentes de organizaciones no gubernamentales, los líderes sindicales de las comparsas, los directores técnicos y los componentes, razón por la cual las cantidades que se indican, son estimativas y generales. Los dueños de comparsas estiman que el costo de organizar la agrupación para participar de los desfiles (Inaugural de Carnaval, Las Llamadas, los corsos barriales y en otras ciudades del país) es de unos 5.000 dólares y el monto para presentarla al Concurso Oficial es de cuatro a cinco veces mayor, ya que necesitan como mínimo unos 20.000 a 25.000 dólares.

**Costos estimados para presentar una comparsa en carnaval:**



<sup>i</sup> Los componentes designan con esta sigla como se hace en la jerga habitual con las personas, lugares u organizaciones “muy importantes”: V.I.P.

El costo estimado para presentar una "comparsa chica y/o aficionada", como la gran mayoría de las que desfilan es de unos 5.000 dólares. Para sacar una "comparsa Profesional no exitosa" es necesario contar entre 7.000 a 10.000 dólares, requiriendo por lo tanto en promedio unos 8.500 dólares. Una "comparsa V.I.P." que participa en todas las instancias del carnaval con aspiraciones de estar en los primeros puestos de los concursos, por lo tanto, que requiere de un extenso período de preparación con muchos participantes, tiene un costo de unos 20.000 a 30.000 dólares, requiriendo por lo tanto en promedio unos 25.000 dólares. En suma, el costo de una comparsa "profesional no competitiva" casi duplica el de una aficionada, a su vez, el costo de una agrupación "V.I.P." triplica el de "la no-competitiva".

**El presupuesto de los distintos tipos de comparsas se desagrega por rubros del siguiente modo:**

<b>RUBRO O ACTIVIDAD QUE GENERA GASTO</b>	<b>PORCENTAJE DEL PRESUPUESTO SEGÚN TIPO DE COMPARSA</b>		
	<b>(1) Chicas y Aficionadas</b>	<b>(2) Grande y profesional</b>	<b>(3) V.I.P.</b>
<b>1- Remuneraciones de dirs. técnicos y dueños</b>	10%	40%	60%
<b>2- Realización del vestuario.</b>	20%	20%	20%
<b>3- Equipamiento técnico.</b>	-	-	5%
<b>4- Compra y arreglo de tambores.</b>	40%	5%	1%
<b>5- Pintura y realización del logotipo de tambores</b>	9%	5%	1%
<b>6- Materiales y construcción de emblemas.</b>	6%	4%	1%
<b>7- Medio de transporte.</b>	5%	5%	3%
<b>8- Alquiler del local para ensayar</b>	-	9%	2%
<b>9- Pago de viáticos</b>	-	5%	5%
<b>10- Gastos de mantenimiento del local</b>	10%	5%	1%
<b>11- Gastos varios</b>	-	2%	1%

El cuadro permite observar que en las agrupaciones noveles y aficionadas la gran mayoría de sus componentes no cobra por desfilan, como ellos dicen: "salen por amor al arte". Por consiguiente, sus dueños no afrontan el pago de remuneraciones; desembolso que sí tienen los conjuntos profesionales, puesto que sus dueños costean un monto considerable en la contratación de figuras, como ser: personajes típicos conocidos, vedettes, bailarines, jefes de cuerdas de tambores y directores técnicos. Esta situación se agranda en los conjuntos que tienen mayores aspiraciones de ganar los concursos de carnaval, porque se pagan mayores sueldos y se contratan a figuras de renombre.

Por otra parte, se observa que coinciden los niveles porcentuales de gastos en vestimenta de las distintas comparsas, pero estas cifras representan valores absolutos diferentes: en las comparsas aficionadas se gastan aproximadamente 1.000 dólares para la realización del vestuario; en las grandes se estima que se desembolsa en este rubro 2.000 dólares y en las "V.I.P.", 5.000 dólares. El dinero que gasta una comparsa "V.I.P." en vestimenta es dos veces y media mayor que el de una "profesional anodina" y cinco veces mayor que el de la aficionada. Como se puede observar existen grandes diferencias en el dinero que costean su vestimenta porque las comparsas profesionales utilizan mejores telas y plumas; además, contratan modistos famosos para que realicen diseños de moda llamativos. Esto se refuerza en las agrupaciones más competitivas que participan de varias instancias del carnaval lo que exige una mayor cantidad de trajes para cada uno de los componentes.

Las comparsas que participan del Concurso Oficial tienen gastos adicionales en equipamiento técnico de audio, amplificación, alquiler del local de ensayo<sup>1</sup>; gastos de su mantenimiento (luz, agua, teléfono y artículos de limpieza), todos ellos son dispositivos necesarios para desarrollar la fase de preparación del espectáculo. En cambio, las comparsas

<sup>1</sup> Los conjuntos noveles no poseen sede propia como ocurre con las Escuelas de Samba en el Brasil, lo que les acarrea mayores gastos ya que tienen que alquilar un local para ensayar.

noveles no tienen el gasto de alquiler del local porque frecuentemente consiguen un lugar prestado en un club u institución social del barrio. Los dueños de las agrupaciones nuevas, tampoco gastan dinero en el pago de viáticos porque los componentes viven en el barrio, desde donde se preparan para salir. Las profesionales tienen un pequeño coste de los gastos en viáticos de los integrantes que viven lejos del lugar de ensayo. Un mayor desembolso es el que realizan las “V.I.P.”, porque participan de la preparación más componentes que viven en otros barrios.

El mayor gasto de las comparsas principiantes tiene que ver con la compra de tambores (unos cuarenta); ya que cada instrumento tiene un costo aproximado entre 50 y 80 dólares. Las profesionales no gastan en comprar tambores porque ya los tienen de años anteriores, lo que hacen es repararlos en el caso que estén rotos, pintarlos y diseñarles el logotipo identificador del conjunto. Lo mismo ocurre, con los emblemas y trofeos de la agrupación (banderas, estrellas, medialunas y estandarte), las comparsas noveles tienen un gasto adicional para comprar los materiales y construirlas. Las profesionales ya los tienen y lo que hacen es modificarlos y/o modernizarlos.

Las autoridades municipales vinculadas al carnaval reconocen que no tienen cifras exactas sobre lo que gastan las comparsas. La directora de espectáculos públicos, Lilián Kechichián dice: *“No creo que cueste 20.000 dólares armar una comparsa, es una cifra excesiva. Pero reconozco que las comparsas que se presentan en el Concurso Oficial desarrollan una actividad que se ha ido profesionalizando y requieren de una inversión de dinero muy grande; que no es la misma que se realizaba quince años atrás. Si realmente el gasto fuera de 20.000 dólares para preparar una comparsa para carnaval, entonces, habría que ver la forma que se debe financiar este desembolso. Porque en el carnaval no lo recuperan. Ya que su despliegue principal es en la calle desfilando y en los tablados no se las contrata, excepto los escenarios populares que están obligados a contratar a todos los conjuntos de carnaval”*. En suma, el problema económico está planteado veamos cómo se financia.

### **- (VII.3.2) Dispositivos de financiación de una comparsa:**

Antes dije que la actividad económica de las agrupaciones lubolas es “casi secreta”, es más a veces se transforma en un misterio para los propios componentes. Así como tampoco poseen un área administrativo-contable y no realizan balances, ni declaran ingresos; por ende, no pagan impuestos al Estado. No obstante, pude identificar las principales fuentes de financiación y sus particularidades, pero no conseguí establecer los montos totales exactos de lo recaudado a través de cada una de ellas. Estos conjuntos se financian de diversos modos y por supuesto las formas de acceder a las fuentes de inversión depende del tipo de comparsa, o sea, si es: “novel y aficionada”; “grande pero ineficaz en los concursos”; o “profesional, competitiva y con fuerte capacidad de inversión y exitosa en los concursos, es decir, las «V.I.P.»”.

Las fuentes de subvención de los gastos de las comparsas son de dos clases, a una de ellas denominaré agentes externos; y al otro medio natural o de autofinanciación.

**(I) La primera vía de ingresos es a través de las fuentes externas entre ellas están:** la Intendencia Municipal de Montevideo (I.M.M.), la D.A.E.C.P.U., las empresas comerciales que auspician a los conjuntos y el dinero que les pagan los propietarios de los tablados por sus actuaciones en los escenarios barriales. Veamos cómo es la relación económica que mantienen las comparsas con cada una de ellas:

**- (I.i) La I.M.M. apoya económicamente a las comparsas a través de dos dispositivos,** uno es a través de un monto fijo de dinero a las agrupaciones que concursan hace más de tres años en el Concurso Oficial. Esto ha quedado establecido en el reglamento de carnaval del siguiente modo: *“todas aquellas comparsas que intervengan en el Concurso Oficial de agrupaciones carnavalescas con una continuidad de dos años sin interferencia recibirán al tercer año de participación en Las Llamadas una partida especial por su presentación, cuyo*

monto se establecerá en cada oportunidad".<sup>128</sup> En los últimos años, esta suma ascendió a 5.000 dólares. Este apoyo económico lo reciben, aproximadamente el 20% del total de agrupaciones existentes. La forma que se alcanzó esta ayuda fue a través de una reunión entre los directores de los conjuntos con sus homónimos de la División de Turismo, en la cual los primeros les solicitaron a las autoridades municipales colaboración económica. Según Gustavo Oviedo esto se desarrolló a través de un mecanismo de presión donde los comparseros les dijeron a los funcionarios que "si no nos daban una suma de dinero importante antes de empezar el carnaval, las comparsas no salíamos en Las Llamadas".

- El segundo tipo de apoyo que concede la I.M.M. es a través de **los premios en metálico que confiere a las agrupaciones que obtienen los primeros lugares de los certámenes de carnaval y a las que ganan menciones especiales;**<sup>i</sup> cabe agregar que para esta adjudicación se contó con la colaboración del Ministerio de Turismo. Los valores de los premios oscilan las siguientes cantidades:

**- En el desfile Inaugural de Carnaval<sup>ii</sup>:**

1° premio:	700 dólares
2° premio:	650 dólares
3° premio:	600 dólares
4° premio:	500 dólares

Otorga 6 menciones especiales a las mejores figuras del desfile de 100 dólares c/u.

Estimo que los montos que las comparsas posiblemente podrían ganar si accedieran a algunos de los premios del Desfile Inaugural, se dividen en promedio de la siguiente forma: una "V.I.P." podría ganar entre 800 a 1.000 dólares; una "profesional pero poco competitiva" unos 600 dólares; y una "comparsa chica" a 500 dólares.

- **En el Desfile de Llamadas** la I.M.M. otorga premios de acuerdo a una escala en la que distingue a las diferentes comparsas que participan; por un lado, se otorgan retribuciones a los conjuntos que participan del Concurso Oficial; por otro lado, a las comparsas del resto del país que ocuparan los tres primeros lugares en el Desfile de Llamadas organizado por la Intendencia Municipal de Durazno en el año anterior:

1° premio:	1.600 dólares
2° premio:	1.520 dólares
3° premio:	1.320 dólares
4° premio:	1.240 dólares
5° premio:	1.000 dólares
6° premio:	920 dólares
7° premio:	920 dólares
8° premio:	880 dólares
9° premio:	840 dólares
10° premio:	760 dólares

Además, se otorgan treinta y dos menciones especiales a las comparsas de 290 dólares cada una; y en vistas a realzar aún más la brillantez del Desfile de Llamadas y compensar el esfuerzo artístico de las figuras individuales entregan los siguientes premios individuales:

<sup>i</sup> En la década del '30 del siglo XX, los premios concedidos por el municipio a las comparsas ganadoras de los certámenes de carnaval eran medallas, plaquetas y trofeos; y en la década del '50 pasan a ser sumas de dinero. Según Paulo Carvalho, "constituye otra prueba de la comercialización progresiva del carnaval, si bien nunca se deseó tal cosa." (Carvalho, P., 1964, p.121).

<sup>ii</sup> Los valores de los premios detallados en moneda uruguaya en el Reglamento General del Carnaval (Anexo 1, Art.9) los pasé a su monto equivalente en dólares norteamericanos, según el valor de la cotización de ese momento.

A la mejor Mama Vieja	100 dólares
Al mejor Gramillero	100 dólares
Al mejor Gramillero	100 dólares
Al mejor Escobero	100 dólares
A la mejor Vedette	100 dólares
Al mejor Bailarín	100 dólares
Al mejor Portaestandarte	100 dólares
Al mejor Portabandera	100 dólares
Al mejor Cuerpo de Baile	300 dólares
A la mejor Cuerda de Tambores	600 dólares

- Por otra parte, **a todo conjunto que desfila se le otorga una “prima por presentismo”** de 320 dólares. Estimo que los montos que las comparsas que ganan al acceder a algunos de los premios y menciones de Las Llamadas, se dividen en promedio de la siguiente forma: una “V.I.P.” puede acceder entre 1.800 y 2.000 dólares; una “profesional pero poco competitiva” y la “aficionada” entre 1.000 y 1.500 dólares.

Hay que puntualizar que si sumamos la totalidad de los premios que se otorgan en los dos principales desfiles del carnaval uruguayo (Inaugural y de Las Llamadas) a la comparsa ganadora, el monto en dinero totaliza unos 2.900 dólares. A su vez, si comparamos este monto con el que gasta en promedio una comparsa (9.000 dólares aproximadamente), el dinero que se recibe por ganar estos desfiles no cubre los gastos que realizan los dueños para presentar la comparsa. La salvación económica para una comparsa es ganar todos los certámenes de carnaval, ya que obtiene 9.000 dólares en premios. Waldemar Silva director de Cuareim-1080 confirma esto ya que indica que *“como este año gané todos los premios de las competencias voy a empatar con los costos”*. No obstante, para algunos conjuntos quedan otras instancias en las que pueden recaudar dinero (en los desfiles barriales y otras ciudades del país y los tablados).

Asimismo, las autoridades municipales agregan que ellos realizan otro tipo de cooperación con los conjuntos lubolos, *“en algunos casos se les han facilitado locales que pertenecen a la I.M.M. y se han hecho convenios con estas comparsas. A través de ellos estas agrupaciones pueden usar determinados salones que son de la I.M.M. para prepararse para carnaval y desarrollar su actividad durante el resto del año. Además, damos apoyo en términos organizativos porque la comparsa que participa de Las Llamadas tiene garantido todo lo administrativo y organizativo. Por eso, de lo único que tiene que preocuparse es de organizarse y salir”*, afirma la funcionaria municipal Silvia Altmark.

La estrategia utilizada por las autoridades de la I.M.M. en materia de premios es que el menguado monto de dinero que asigna el presupuesto municipal para este rubro se distribuya entre la mayor cantidad de conjuntos, con el objetivo de que este dinero sirva de estímulo al esfuerzo realizado por los conjuntos y continúen participando en carnaval.

- (I.ii) **El segundo tipo de fuente de financiación externa son los premios en efectivo que otorga la D.A.E.C.P.U. a los conjuntos que acceden a los primeros lugares del Concurso Oficial.**<sup>1</sup> Es el certamen de carnaval que otorga mayores beneficios económicos, a ellos tienen acceso las comparsas mayores, profesionales y competitivas: las V.I.P. Hoy los montos de los premios que se otorgan los fija la D.A.E.C.P.U., después de terminar el carnaval porque estos premios se originan a partir de lo recaudado en los espectáculos de la competencia en el Teatro de Verano; luego de deducidos los gastos, las ganancias quedan para los premios de todas las categorías de carnaval. El premio en dinero que recibió Cuareim-1080 por ganar el Concurso Oficial del 2003 rondó los 6.000 dólares, Yambo Kenia ganó 5.800 dólares y Serenata Africana embolsó 5.400 dólares. Otro medio de

<sup>1</sup> A partir del año 1966, la I.M.M. se desentiende del aspecto económico del Concurso Oficial, o sea, no solventa más sus premios; quien pasa a cumplir esa función es la D.A.E.C.P.U.

financiación externo es a través de un préstamo de la D.A.E.C.P.U. a las comparsas que en el Concurso Oficial del año pasado entraron a La Liguilla. Las autoridades de la D.A.E.C.P.U. explican que *“los dueños de los conjuntos lubolos le piden al gremio, un adelanto de dinero a cuenta de lo que ellos puedan ganar en el Concurso Oficial. Puesto que los que pasan a la segunda ronda ya tienen participación en el dinero recaudado. Como la D.A.E.C.P.U. vende en diciembre seiscientos abonos para ver los espectáculos del Concurso Oficial, esto hace que cuente con un caudal de dinero antes de empezar carnaval. De ese fondo se genera el dinero para prestarle a estas comparsas”*, así lo explica Marita Iglesias, funcionaria de la D.A.E.C.P.U.

- **(I.iii) El tercer tipo de fuente de financiación externa es a través de empresas o comerciantes que auspician a las comparsas.** Así, una de las actividades principales de los dueños, es conseguir patrocinadores, que les aporten sumas a cambio de que las comparsas expongan sus marcas y publicidades en sus camisetas, banderas y pasacalles, tanto en los desfiles como en sus actuaciones en los escenarios barriales. Este tipo de financiación la reciben las comparsas profesionales que tienen cierta antigüedad y mayor renombre. Hugo Santos explica que *“las comparsas profesionales son las que pasan a las finales del concurso, lo que se llama “La Liguilla”. Cuando acceden a este ámbito consiguen empresas que las respalden y son las que salvan la situación económica del conjunto”*. En efecto, las agrupaciones que obtienen un mayor apoyo económico son las que tienen importantes antecedentes y un prestigio ganado por sus éxitos en los concursos. Los dueños cuando se presentan a una empresa a solicitar colaboración económica tienen que exhibir *“el currículum de la agrupación”*. Asimismo, consiguen que los auspicien porque realizan buenas relaciones públicas con los empresarios, para ello es necesario que la comparsa tenga un área especializada y aplicada a este cometido. Esto en el ambiente comparsero se lo denomina *“tener buen trabajo abajo del escenario”*. Pedro Ferreira especifica que esto se alcanza si se tienen *“personas capacitadas que hagan relaciones públicas”*; *“que posean ductilidad en el manejo de la palabra”*; de este modo son imprescindibles *“los contactos empresariales y relaciones con gente que se haga hinchá de la comparsa”*. Al mismo tiempo, en el ámbito organizativo deben diseñar estrategias para proponer un intercambio de cooperación económica, entre la empresa y la comparsa, a través del cual se acuerde la exposición de la marca de la compañía en todos aquellos eventos carnavales en que ella participe. Carlos Larraúra director responsable de Yambo Kenia explica que en este proceso *“se diagrama el trabajo para abordar a los empresarios, después, las empresas ven que los carteles con su propaganda pasan por la televisión, entonces, siguen «esponsorizando» a la comparsa, porque le sirve como publicidad masiva”*. La directora de Turismo de la I.M.M., Lilián Kechichán indica que *“las empresas, en general, se han dado cuenta que Las Llamadas les permite tener una visibilidad mayor a sus productos y servicios por eso esponsorizan a las comparsas”*.

El dinero que una empresa le concede a una comparsa ronda los 1.000 a 2.500 dólares, dependiendo de la capacidad de inversión y magnitud de la compañía, así como del tipo y tamaño de la publicidad. Una comparsa grande y competitiva puede acceder a la contribución de cuatro a seis grandes auspiciantes. A título de ejemplo, a Yambo Kenia en el año 2003 la patrocinaron: la fábrica de cervezas “Pilsen”, la cooperativa de ahorro y crédito “C.O.S.A.C.”, la principal línea de transporte aéreo del país “P.L.U.N.A.”, la financiera “ABITAB”, la importadora y procesadora de yerba “Canarias”, la fábrica de agua mineral “Cascada”. Una agrupación que en los últimos años no ha accedido a los primeros premios de los concursos, conseguirá uno o dos empresas auspiciantes, con mucha suerte. Ejemplo de ello es Serenata Africana que solamente la patrocinaron: la fábrica de cervezas “Pilsen” y la empresa de alimentos “La Constancia”. Por consiguiente, estimo que una comparsa V.I.P. exitosa puede acceder a 9.000 dólares a través de esta vía de financiación, una profesional pero poco competitiva a unos 4.000 dólares; por lo general, una comparsa chica no logra que la financien las empresas principales del país.

Las agrupaciones nuevas y/o aficionadas *“las denominadas «chicas» porque no son de arraigo popular, no tienen una tradición candombera, ni tienen un buen plantel de componentes... no acceden a la «sponsorización» recibida de las empresas más poderosas”,* afirma Hugo Santos. Eduardo Pérez indica que *“esto es un problema que tiene la comparsa chica para salir en Las Llamadas, porque no tiene una empresa grande que la sostenga, porque no tiene un currículum para mostrar a fin de que alguna empresa las costee. Fijate que no puedo ir y decirle a un empresario «tengo una comparsa Lonjas del Paraíso ¿me das dinero para sacarla?»; él me va a contestar: «Y ustedes ¿quiénes son? ¿Quién los conoce?»”.* El tipo de auspiciantes que pueden conseguir “las comparsas chicas” son los pequeños comerciantes de su barrio (como almacenes “chicos”, tiendas de ropa, ferreterías, barracas y bares) con quienes intercambian publicidad de su marca por mercaderías o materia prima (tela, hilos, agujas, pinturas, pinceles, palos, refrescos). Gustavo Oviedo caracteriza a este intercambio como *“un canje porque cambiamos tela por propaganda” y “la pintura para pintar los tambores, la fuimos a pedir a la fabrica de pinturas, también por difusión de su marca en carnaval”;* algo similar testimonia Eduardo Pérez que ocurre en Lonjas del Paraíso: *“el comerciante ponía el dinero para la ropa y nosotros le sacamos un pasacalle delante de la comparsa en Las Llamadas exhibiendo el nombre de su comercio”.* De este modo, pueden acceder a materiales directos que en promedio suman unos 500 a 600 dólares.

**- (I.iv) La cuarta fuente de financiación externa son los recursos económicos que una comparsa obtiene por sus actuaciones en los tablados, en cursos barriales y desfiles en otras ciudades del país.** En el carnaval del año 2003, una agrupación recibía por su presentación en un escenario popular organizado por la I.M.M., alrededor de 170 dólares por cada actuación. En los tablados organizados por instituciones particulares o empresarios, las comparsas “V.I.P.” pueden llegar a recibir entre 200 y 220 dólares por presentación. Recordemos que en la actuación de una comparsa en los tablados participan alrededor de treinta a cuarenta componentes, si dividimos lo que se gana entre la cantidad de integrantes del conjunto, resulta que cada uno recibiría por su participación unos 5 dólares, esto sucedería en el caso que todos los miembros ganaran igual, lo que no acontece, como observaremos más adelante.

Las comparsas que más trabajan en los tablados son las profesionales y principalmente las que ganaron los primeros premios del Concurso Oficial, o sea, las “V.I.P.” que poseen una mejor actuación, mayor capital invertido, más visibilidad en los medios masivos y buenos agentes que vendan su espectáculo. Gustavo Oviedo realiza una comparación entre las comparsas V.I.P.: *“Yambo Kenia y Serenata Africana pueden llegar a cobrar por presentación en un tablado particular unos 250 dólares, Cuareim-1080 unos 200 y Sinfonía de Ansina con suerte puede alcanzar los 150 dólares”* Los conjuntos grandes realizan estimativamente entre cincuenta y sesenta presentaciones en los tablados durante todo el período de carnaval. Por consiguiente, estimo que una comparsa V.I.P. puede acceder a 11.000 dólares durante su actividad en toda la temporada de carnaval. Si se dividiese este monto en partes iguales entre todos los componentes cada uno podría ganar un promedio de 250 a 300 dólares en carnaval.

Las comparsas profesionales no competitivas y las aficionadas y/o de menor renombre realizan un promedio de quince a veinte presentaciones en el mismo lapso, generalmente, son contratadas por los tablados organizados por la municipalidad. Efectivamente, presumo que las agrupaciones de este tipo acceden a 3.500 dólares durante su actividad en toda la temporada. Si se dividiese este monto en partes iguales entre todos los componentes cada uno de ellos ganaría un promedio de 80 a 100 dólares. Esto genera que estos comparseros cuestionen si vale la pena realizar el esfuerzo de ensayar intensamente durante tres o cuatro meses para obtener este irrisorio monto de dinero, al cual hay que descontarle los gastos en manutención.

Como se puede observar la actividad laboral de las comparsas en los tablados es muy escasa, siendo aún más limitada para las agrupaciones que no ganaron los primeros premios de

los concursos. Esto es así al punto tal que las autoridades municipales reconocen que *“no hay relación entre la inversión que hacen sus propietarios para preparar los conjuntos para intervenir en carnaval con las contrataciones que reciben por parte de los tablados privados. El año pasado, las comparsas fueron contratadas casi exclusivamente por los escenarios populares, nada más. Esto es un problema para nosotros”*, destaca Lilián Kechichián. Frente a esta situación las funcionarias de la municipalidad expresan que *“la I.M.M. ha reglamentado los escenarios populares que organiza. Allí se ha establecido en su primer punto que hay que contratar a todos los conjuntos que participan de carnaval, para que todos los conjuntos trabajen por igual”*, explica la asesora de la División de Turismo, Silvia Altmark. Por otro lado, consideran que *“la actividad de los tablados privados no se puede reglamentar porque es una actividad económica privada. El municipio no puede obligar a un empresario a contratar a determinado tipo de conjuntos, el es libre de llevar sólo a las murgas. Quizá la D.A.E.C.P.U. debería reglamentar esta actividad porque los dueños de los tablados integran este gremio”*, señala Lilián Kechichián.

## **(II) La segunda vía de ingresos dinerarios es a través de algunos mecanismos de “autofinanciación”:**

**(II.i)** Algunos conjuntos obtienen recursos materiales por intermedio de **la realización de festivales de candombe**, organizados de forma conjunta por varias *“comparsas profesionales y amigas”*. También, las agrupaciones “chicas” realizan este tipo de espectáculos pero solas, a ellos invitan a la participación de los vecinos del barrio y allí sus componentes aprovechan para vender comida, refrescos y bonos de colaboración. El objetivo es el mismo: recaudar fondos para costear los gastos del conjunto.

**(II.ii)** Para autofinanciarse algunas comparsas **venden una publicación** donde aparecen impresas las letras de las canciones que integran el repertorio que van a cantar ese año; entre ellas se intercala publicidad de los auspiciantes así como el nombre de los colaboradores.

**(II.iii)** En algunos casos **hay dueños que invierten directamente, “poniendo dinero de su bolsillo”**, para financiar su comparsa. Los componentes de Kanela y su Barakutanga cuentan que su conductor *“siempre financió al conjunto de su bolsillo. Porque Kanela es un caso muy especial dentro del carnaval: es un hombre que vive y sueña con el carnaval. Va a morir arriba del escenario del Teatro de Verano y ojalá lo logre, así se va a sentir realizado.”* Otra es la situación de los dueños de Sinfonía de Ansina, los hermanos Oviedo, no pueden financiar su comparsa con “dinero de su bolsillo” porque generalmente están desempleados, a veces su actividad económica se remite a trabajos temporarios como “profesor de tambor”, o circunstancialmente integran bandas de candombe cuando son contratados para tocar en fiestas privadas. Por ello su situación económica no es estable como para financiar su conjunto.

**(II.iv)** En otros casos, hay grupos de **amigos del barrio que colaboran económicamente** para que la comparsa se presente en carnaval. Este si es el caso de Sinfonía de Ansina ya que *“nunca apareció una empresa que diga «voy a mantener a Sinfonía de Ansina»; esta comparsa siempre se financió a través de un grupo unido de amigos del barrio”*, aclara Héctor Acuña. Esta unión está integrada por pequeños comerciantes del lugar que son hinchas y/o salen en la agrupación; hay quienes colaboran trabajando en su oficio para la comparsa, diseñando y realizando el vestuario, pintando y creando el logotipo de los tambores; brindando un servicio, como ser: el transporte de los componentes, el lavado y el planchado de los trajes; y la elaboración de comida para vender en los ensayos. Sus componentes explican que *“aquí sentís*

*la humildad y el sacrificio con el que armamos una agrupación para participar de carnaval, porque no hay poderío económico, como lo tienen otros conjuntos”, puntualiza Edison Oviedo.*

**(II.v)** La comparsa que no accede a mecanismos externos de subvención, ni tienen colaboradores que puedan solventar los gastos de la preparación, utiliza **dispositivos alternativos de autofinanciación**. Para ello sus componentes realizan ingeniosas tácticas para acceder al dinero necesario; entre ellas, los tamborileros tocan los tambores en los semáforos y en las ferias de la ciudad, al mismo tiempo que otros de sus compañeros solicitan dinero a quienes circulan por esos lugares; lo que sería la financiación “a la gorra”. También, realizan rifas y bonos de colaboración que son distribuidos entre los vecinos del barrio. Preferentemente quienes hacen esto son: *“las comparsas del interior del país y las chicas que se financian a través de la colaboración de los vecinos de su ciudad, porque piden casa por casa colaboración económica, porque no tienen esponsors que las financien. Ellas gastan en todo y no se llevan un solo peso por participar del carnaval”,* asegura Eduardo Pérez.

**(II.vi)** Se ha percibido un fenómeno muy particular que aquellos dueños que están vinculados a religiones brasileñas, como la umbanda, el batuque y sus derivados: **los componentes que son «hijos de religión» colaboran con el financiamiento** de la agrupación. *“Como va mucha gente a la terrera de Julio y los fieles contribuyen para que este señor saque su comparsa, entonces, él consigue un importante poderío económico, porque mezcla las dos actividades que hace: religión y carnaval”,* explica Perico Gularte.

Recogiendo lo más importante de este apartado quisiera finalizar con dos conclusiones; la primera, existen cuatro grandes fuentes de financiación externas, que son la cooperación y los premios en dinero que otorga la I.M.M.; el monto de dinero que reciben de las empresas auspiciantes, de las presentaciones en los tablados y en los corsos barriales; y la colaboración de la D.A.E.C.P.U. Se utilizan, además, medios de autofinanciación y dispositivos alternativos, adoptados por las agrupaciones noveles, las más chicas y las que tienen menor prestigio. Las fuentes de ingresos permiten que las comparsas recauden importantes sumas de dinero en la temporada de carnaval; ellas se distribuyen de la siguiente forma:

- Una “V.I.P.” percibe entre 25.000 y 35.000 dólares, recordemos que sus dueños habían invertido en la preparación del conjunto de 15.000 a 30.000 dólares; efectivamente acceden a una ganancia neta de 5.000 a 10.000 dólares.
- Una “profesional pero poco competitiva” reembolsa una media de 7.000 a 11.000 dólares, sus conductores invirtieron en su organización aproximadamente unos 7.000 a 8.000 dólares; por consiguiente, alcanzan una ganancia cercana a los 1.000 a 2.000 dólares. En suma, el 27% de las comparsas lubolas logran ganancias por su participación en carnaval.
- Una “aficionada” o la denominada “chica” recauda estimativamente unos 5.000 dólares, sus dueños gastaron para su formación una media de 5.000 dólares. O sea que el 73% de este tipo de agrupaciones no logra dividendos económicos.

Respecto a estos valores quiero precisar que ellos están estrechamente relacionados al éxito que tenga la comparsa en los concursos, porque de esto depende que las empresas la patrocinen y los dueños de tablados la contraten. En definitiva, si la comparsa tiene mayor prestigio y ganó primeros premios de carnaval, también, va a conseguir mayores recursos económicos; si la comparsa es novel o aficionada y no tiene prestigio no va a acceder ni a los primeros premios ni a grandes fuentes de financiación; va a tener que buscar mecanismos alternativos para costear sus gastos. En suma, las empresas auspiciantes y los dueños de tablados realizan una distribución desigual de sus recursos dinerarios, reproduciendo un predominio competitivo de unas comparsas sobre otras. Frente a esta situación, la División de Turismo de la I.M.M., que debería ser el ente regulador del carnaval, reconoce que *“es fundamental el sustento económico dentro de la actividad de la cultura popular; este es el gran problema que han tenido las comparsas”*. En cambio, juzgan que *“no hay alternativas para cambiar esta situación de apoyo puntual a las comparsas. En el 2003 el municipio invirtió unos 160.000 dólares en la organización del carnaval; comprendiendo este gasto: Elección de Reinas, Carnaval de las Promesas, Desfiles de Carnaval y Llamadas, Jurados y Menciones del Concurso Oficial de Agrupaciones, Escenarios móviles y populares. No obstante, esta inversión el dinero no da para todo lo que se quisiera hacer”*, puntualiza la funcionaria municipal Silvia Altmark.

Por otra parte, la participación de distintos agentes económicos revela la evolución de estas fiestas tradicionales del carnaval uruguayo, en el que participan no sólo grupos de candomberos de cuna y el gremio de directores de agrupaciones de carnaval. También, intervienen para su realización y financiación, la Dirección de Cultura y de Turismo de la I.M.M., las empresas privadas nacionales y transnacionales, los medios masivos de comunicación local y de países extranjeros, en suma, Las Llamadas están atravesadas por distintos intereses socioeconómicos y culturales. Esta situación hace pensar que el desarrollo de una actividad folklórica, como el desfile de comparsas, está influida por relaciones mercantiles. Eso no significa la desaparición de las comparsas “aficionadas” porque no puedan acceder a los recursos materiales necesarios para salir: ellas remedian sus problemas económicos buscando financiaciones alternativas para desenvolverse en un carnaval mercantilizado y concediendo recompensas simbólicas a sus componentes, como la oportunidad de participar de un evento único en el mundo e interactuar en el entorno candombero.

### - (VII.3.3) Precisiones sobre la incidencia del factor económico en la comparsa.

El factor económico incide en la presentación de estas agrupaciones en carnaval de forma superlativa, puesto que afecta tanto la preparación y organización, como su capacidad de gasto. A mediados del siglo XX, Paulo Carvalho decía que “**sin dinero no hay comparsas**, porque se torna imposible apalabrar a los integrantes, que reciben su paga según el contrato que acuerdan.”<sup>129</sup> Veamos cómo se presenta hoy esto en los distintos tipos de conjuntos lubolos:

- Las comparsas V.I.P. que consiguen los recursos necesarios, pueden contratar a los comparseros más capacitados para actuar y dirigir las distintas áreas. Además, los directores técnicos pueden trabajar de manera planificada y con cierto nivel de certeza a nivel organizativo. Se benefician, igualmente, de la contratación de buenos modistos para que realicen un vestuario distinguido, a través de diseños modernos y originales, utilizando telas de buena calidad. Hay comparsas como Serenata Africana y Yambo Kenia que han impuesto una nueva estética para poder competir mejor en los concursos de carnaval; ellas exhiben un vestuario esplendoroso montado en el lujo de las fantasías, las plumas de colores y los adornos sofisticados.

Por otra parte pueden alquilar un local adecuado para ensayar, consiguen el equipamiento técnico necesario y los medios de transporte confortables para trasladar a sus componentes. Todos estos factores operan simultáneamente para que la comparsa compita ventajosamente por los primeros premios de los certámenes de carnaval. Uno de los dueños de este tipo de conjunto explica que “*como mi comparsa está dentro de los conjuntos que va a competir por los primeros premios de la categoría; necesítas más dinero para invertir, porque tenés que contratar buenos directores técnicos y figuras con buena trayectoria. Todos ellos consideran al carnaval como un trabajo zafral y cada uno quiere cobrar su cachet. Aparte te exige un vestuario acorde a tus pretensiones de concurso. Sumás todo esto y verás que necesitas una suma de dinero muy grande*”, asegura Carlos Larraúra.

- Las agrupaciones “profesionales pero poco competitivas” y “las chicas y amateurs” como no logran el respaldo económico necesario presentan un espectáculo deslucido y opaco porque no pueden contratar a diseñadores experimentados para que realicen una vestimenta moderna y llamativa; por eso el vestuario sofisticado de las comparsas V.I.P. contrasta con la simplicidad y la sobriedad de los trajes tradicionales que utilizan “las comparsas candomberas”, como se autodenominan los miembros de Sinfonía de Ansina y Morenada.

Por otra parte, los dueños no pueden trabajar de forma planificada y empiezan a prepararse de forma tardía. Además, no pueden contratar a directores técnicos y figuras de relevancia, según ellos porque “*nos manejamos con un presupuesto reducido y como tenemos que cumplir con todos los componentes, si contratamos a figuras de renombre sólo podríamos cumplir con sus remuneraciones*”, aclara Gustavo Oviedo. Incluso, los componentes y técnicos más capacitados que tienen, se les van a otras agrupaciones porque les pagan más. La posibilidad que les queda a los dueños es recurrir a comparseros del barrio y a jóvenes que tienen menor experiencia y prestigio, por eso están en la encrucijada de “*darle posibilidades a la gente joven y a principiantes que en un futuro puedan aparecer como estrellas en el carnaval*”, explica Acuña. Por supuesto, no tienen el equipamiento técnico indispensable, ni un local adecuado para ensayar ya que no pueden alquilarlo; es más, algunas como Sinfonía de Ansina ensayan en la calle. Hay que precisar que la vía pública no es el lugar más conveniente para realizar esta actividad, porque los componentes no se concentran en su labor, así cada vez que pasa un auto tienen que interrumpir el ensayo y los días que llueve se suspende la actividad indicada para ese día. Los protagonistas explican esta situación del siguiente modo: “*esto que pasa acá de ensayar en la calle es raro que pase en otras partes del mundo, porque siempre se prepara un espectáculo a puertas cerradas. Lo que pasa es que acá no hay dinero para invertir en el alquiler de un local*”, juzga Hugo Odair.

Lugar de ensayo de Yambo Kenia, club de basketball "Miramar", barrio Buceo, enero del 2002:



Lugar de ensayo de Sinfonía de Ansina calle Isla de Flores, frente al domicilio de Gustavo Oviedo, enero de 1998:



Los autos y la falta de iluminación son algunas de las dificultades para el desarrollo de los ensayos en Sinfonía de Ansina, calle Isla de Flores, enero de 1998:



### **(VII.3.4) El sistema de remuneraciones:**

En las comparsas lubolas conviven distintos tipos de relaciones laborales determinadas por dos tipos de factores, uno vinculado a la organización, que a su vez está determinado por el tamaño de la comparsa y las aspiraciones que tienen respecto del carnaval (alcanzar los primeros premios de los concursos o simplemente intervenir en ellos). El otro factor es privativo del componente ya que su remuneración se supedita a la función que desempeña y a su participación en las distintas instancias del carnaval: Desfile Inaugural, Llamadas, Concurso Oficial, tablados y corsos barriales.

Las situaciones que imperan en las comparsas son las siguientes, anteriormente adelanté que no todas las comparsas remuneran a sus componentes. En el caso de las "chicas y aficionadas" no les pagan e invierten lo que recaudan en sustentar el equipamiento, los instrumentos y los viáticos. Las agrupaciones "profesionales de tamaño mediano" y con módicas aspiraciones a entrar en "La Liguilla", retribuyen monetariamente los servicios de algunos artistas; como a las figuras de renombre y a los directores técnicos. Las que remuneran a todos sus componentes son principalmente "las V.I.P." que participan con superlativas aspiraciones de ganar el Concurso Oficial; sus miembros participan del período de ensayos desempeñando una o varias funciones, ya sea como: corista, bailarina, tamborilero, músico, representante de personaje típico, directores técnicos, ayudante técnico y cantinero. Es en este último tipo de agrupación que se desarrollan múltiples relaciones económico-laborales. El dueño contrata a los componentes y a los directores técnicos para que desarrollen una función específica en la comparsa. El arreglo se hace a través de un acuerdo individual en el que se estipula el monto de dinero que le debe pagar el propietario del conjunto al componente y la función que deberá cumplir en las distintas instancias que participa la comparsa.

Los acuerdos pueden ser "de palabra" o escritos; los primeros se caracterizan porque el dueño se compromete verbalmente a pagar determinada cantidad de dinero; el componente confía en ese acuerdo. Las funciones y las tareas prescriptas constituyen en cierta forma un umbral mínimo de articulación por debajo del cual la existencia misma del conjunto está amenazada si alguna de las partes incumple con la palabra dada. Para que este convenio opere se supone implícitamente que los dueños, los técnicos y los componentes deben colaborar y cumplir con lo dispuesto. Por lo general, los que realizan este tipo de convenios son los coristas, las bailarinas, los representantes de los personajes típicos y los tamborileros de la cuerda de tambores principal.

Asimismo, hay contratos que son escritos que se realizan cuando el dueño y los directores técnicos llegan a un acuerdo económico; estas decisiones se formalizan porque involucran montos importantes de dinero, por ello firman un convenio que estipula las obligaciones y los derechos que asume cada una de las partes. Este documento es avalado por la D.A.E.C.P.U., utilizándose como resguardo al gremio de los directores de carnaval porque brinda mayores garantías para que los técnicos cobren lo convenido, ya que si la comparsa accede a montos de dinero por participar en los desfiles y/o por ganar algún premio en los concursos, se le descuenta el dinero acordado. Por su lado, los dueños se aseguran que el componente no se les vaya para otra comparsa. De todas maneras, la D.A.E.C.P.U. no avala contratos que realicen los dueños con otros integrantes que no sean directores técnicos, puesto que hace tres años algunos propietarios llevaban a todos los componentes de sus comparsas a firmar contratos al gremio y después no cumplían con lo pactado. Cada integrante demandó judicialmente al dueño y ella involucraba a la garantía otorgada por la D.A.E.C.P.U., obviamente, los jueces fallaron obligando al gremio a pagar lo acordado por el dueño con cada componente.

Los contratos, además de ser individuales, los términos de lo acordado no son de público conocimiento. Un indicador de esto es que los integrantes de una agrupación no saben el dinero que ganan sus compañeros. Cuando se les preguntó sobre esto, ellos respondían normalmente que *"el arreglo económico que hace cada componente no lo sabemos el resto de los integrantes, además, no andamos preguntándonos «¿a vos cuánto te paga o cuánto te dio por Las Llamadas?»"*, afirma Maximiliano Petrone de Yambo Kenia.

- **Los sistemas de remuneraciones que se utilizan son de dos tipos:**

- (i) **La comparsa grande que no es competitiva y tiene una estrecha identificación con su lugar de origen, utiliza un sistema de distribución económico de tipo cooperativo.**

En esta modalidad todos los componentes ganan el mismo monto de dinero. El dispositivo es el siguiente: el dueño descuenta los gastos realizados (en transporte, equipamiento, materiales básicos y vestimenta) de lo recaudado por todo concepto (desfiles, concursos y presentaciones en tablados); la ganancia restante se la divide por partes iguales entre todos los integrantes. Uno de los propietarios que utiliza este sistema de remuneración, Fernando Núñez de "La Calenda" asevera que: *"yo no exploto a nadie porque en nuestro grupo descontamos los costos de la presentación y si quedan diez pesos de ganancia y somos diez, entonces nos corresponde un peso para cada uno"*. Esto se hace así porque se parte de la consideración de que no hay componentes que sean figuras, es decir, no hay unos integrantes más importantes que los otros. Por otra parte, como son comparsas que están identificadas con el lugar del que provienen y su lema es que *"el que salga con nosotros se tiene que poner la camiseta de la comparsa del barrio, eso significa que intervenga en el conjunto defendiendo a su barrio sin un interés material descomunal. Puesto que acá no se le puede ofrecer nada material, porque no hay un capital tan grande como para decirle: «salgan con nosotros que les vamos a dar una gran suma de dinero»"*, dice Héctor Acuña.

Ellos han percibido que esta forma de organización económica tiene tres tipos de efectos provechosos, uno de ellos es que genera un mayor compañerismo entre los miembros, porque no hay competencia entre ellos para demostrar cuál es el mejor en su área para que le paguen más. Otra secuela fructífera es que *"no hay figuras de renombre pidiendo un dinero que el dueño no recauda"*, puntualiza Miguel García. La última derivación efectiva es que este sistema no genera controversias entre los componentes y los dueños ya que los últimos cumplen con el dinero prometido. Los primeros ratifican esto diciendo que *"en nuestra comparsa no existe trampa con el dinero convenido porque aquí se te paga lo acordado; no es como en otras agrupaciones que te dicen que te van a pagar tanto y al final no te pagan nada"*.

- (ii) **La comparsa "grande", competitiva y con capacidad de inversión económica, utiliza un sistema diferencial de remuneraciones;** que se determina por la función que cumple el miembro y la prioridad que le otorga el dueño a su contratación. Sobre esta base se diferencian cuatro niveles en los pagos:

□ **La primera franja** del sistema de remuneraciones corresponde a la de los técnicos y expertos que dirigen los distintos sectores de la comparsa. Ellos son los que **ganan el monto mayor de dinero y su contratación es una prioridad para la organización**. La preponderancia de su labor se funda en el reconocimiento dentro del ambiente comparsero de su idoneidad y potencial técnico profesional. El dueño es quien define la pertinencia de la remuneración y el poder que ellos van a ostentar; dándoles derechos como el disponer de mayor preponderancia que el resto de los integrantes en las negociaciones de sus retribuciones, es más a veces ellos son los que imponen posibles soluciones económicas y organizativas para la preparación de la comparsa. Igualmente, les conceden deberes asociados a su capacidad técnica que determinarán el funcionamiento, el desempeño y los comportamientos en el interior del área que dirigen.

Los componentes de las agrupaciones V.I.P. que están comprendidos en este nivel ganan durante carnaval un monto de dinero estimado entre 2.000 a 5.000 dólares. Los que se ubican en estos términos son los directores técnicos que dirigen su área. Entre ellos, también, existen distintos remuneraciones, generalmente, quien gana más es el creador y director del espectáculo

y el director musical. Luego le siguen, el director coral y el coreógrafo; también pertenecen a esta condición los profesionales que desempeñan una labor externa pero especializada como: los modistos, los compositores, los letristas y el escenógrafo. De igual forma, son una prioridad la contratación de “las figuras” de renombre en el ambiente, como lo son: los buenos solistas, las vedettes afamadas y los jefes de las cuerdas de tambores. Veamos en que se funda la priorización de cada labor.

Los directores técnicos realizan un contrato para trabajar en la comparsa durante todo el carnaval. Esto comprende el diseño y la programación de la etapa de preparación de su sector, así como la obligación de desarrollar su función en el área que tienen a cargo, hasta que finaliza la temporada. En suma, su contratación es prioritaria porque tienen a su cargo una labor técnica;<sup>1</sup> para ello comienzan a planificar su actividad con varios meses de anticipación al comienzo del carnaval. Ellos tienen distintas formas de cobrar lo acordado, algunos arreglan con el dueño para que le pague “una prima”, adelantándole parte del dinero convenido antes de comenzar a ensayar; el resto del dinero se les paga al final de la temporada. Otros acuerdan que se le pague un porcentaje del monto de dinero que le corresponde al conjunto si gana algunos de los premios de los concursos; por lo general su valor relativo ronda entre el 10% y el 20% de lo reintegrado por estos motivos.

También se ubican en esta franja “las figuras de renombre”, quienes tienen experiencia comparsera y fama ganada a través de la obtención de menciones especiales y primeros premios en los concursos, como ciertos compositores, músicos, solistas, vedettes y personajes típicos. Esther Arrascaeta cuenta la forma que “una figura” alcanza mayores remuneraciones: *“un año salí en Yambo Kenia y me ofrecieron 1.000 dólares y como ese año gané una mención especial, al otro año todos los directores de comparsas querían que saliera con ellos; vino Serenata Africana y me ofreció 1.200 dólares y vino Kanela y me prometió 1.500. Y salí en Kanela ese año porque me pagó más dinero”*. Del mismo modo, los comparseros de renombre que salen en televisión son figuras públicas por eso para integrar un conjunto piden importantes sumas de dinero. Los dueños priorizan su contratación porque son famosos y mejoran la imagen y actuación de la comparsa. Los afamados junto a los directores técnicos son los que cobran más en la comparsa. En el caso de la “figura”, ella acuerda el cobro de su “cachet” de acuerdo a las instancias del carnaval en la que participe, cobrando una suma de dinero por participar en los desfiles, otra por el Concurso Oficial y otra por sus presentaciones en los tablados.

Las bailarinas que salen como vedettes, de igual forma, cobran importantes sumas de dinero. La vedette Tina Ferreira cobraba desde hace varios años 3.000 dólares para bailar en el Desfile Inaugural del Carnaval, en Las Llamadas y en el Teatro de Verano, o sea, por cinco presentaciones recibe esa remuneración. Pero este año no pudo cerrar un contrato porque su conjunto, Yambo Kenia no consiguió un patrocinador dispuesto a invertir ese dinero. Tina Ferreira fue contratada por TV Ciudad para hacer entrevistas en el Teatro de Verano. Por ello, igualmente, aceptó participar en los dos principales desfiles con su conjunto. Otra importante vedette, “Lola” Acosta, que en el 2003 fue distinguida como la “figura del Carnaval”, que es el mayor galardón individual del Concurso Oficial; ella le cobró 1.000 dólares a Serenata Africana, por bailar en los dos desfiles y en el Teatro de Verano. Acosta, que tiene 33 años y baila en Carnaval desde los 17, llegó a cobrar 3.000 dólares en sus presentaciones en carnaval en la década del ‘90. En referencia al descenso de su paga ella arguye que *“mi arreglo de hoy puede ser chico, pero lo cobro. Otros se llenan la boca con cifras tremendas en dólares pero nunca cobran nada”*.

---

<sup>1</sup> Los expertos son aquellos profesionales que tienen idoneidad técnica para componer una de sus actividades (arreglo del coro, arreglos y composiciones musicales, creadores de la idea original del espectáculo, directores de puesta en escena y coreógrafos) y ser capaces de aportar –en estas áreas– una solución adecuada ante un problema técnico específico. Puesto que son los únicos que disponen de la información, las herramientas conceptuales y la habilidad artística necesaria para la comprensión y la preparación de su área. Si estos directores técnicos se encuentran en la posición de ser los únicos que dominan un área artística crucial o una idea original para armar un buen espectáculo de candombe, entonces, dispondrán de un poder considerable.

La mayoría de estas bailarinas considera que el nivel de su remuneración está relacionado a que *“la vedette en los últimos tiempos pasó a ser lo más importante de la comparsa. Porque la gente cuando nos va a ver pregunta: «¿quién es la vedette?» Si el conjunto no trae una vedette buena, dicen: «esta comparsa no está bien, porque no tiene nada de bueno»*”, así lo cree Florencia Gularte. La gran mayoría de los tamborileros no están de acuerdo con que ellas cobren más que ellos porque *“si una vedette pide un gran monto, entonces el personaje más valioso de la comparsa que es el tamborilero tiene que pedir el doble; porque sin música no baila el conjunto”*, arguye Leonel Abelino, tamborilero de Sinfonía de Ansina. Es más, algunos cuentan que *“se ha llegado al ridículo de que las comparsas han cotizado su participación en los tablados de acuerdo a la vedette que tenían. Una vedette ha pedido por salir durante un mes de trabajo: 3.000 dólares. Esto no está de acuerdo con los ingresos en el carnaval, ni con la realidad uruguaya”*, dice Tomás Olivera.

Del mismo modo, se le da preponderancia a la contratación de los modistos porque en la actualidad su rol es fundamental en la comparsa, ya que diseñan y confeccionan la vestimenta de todos los componentes. En algunos conjuntos los modistos tienen que realizar más de cien trajes, lo que los obliga a comenzar su labor con muchos meses de antelación. Por otra parte, el vestuario es el principal medio de comunicación de la imagen del conjunto; siendo el primer elemento que impresiona a los espectadores y conlleva una sensación visual de profunda significación. Por ello, en la actualidad, es uno de los factores para el éxito en los concursos, porque *“si la comparsa está bien vestida con buenas telas, lindos diseños y trajes elegantes, el jurado le concede un valor considerable”*, explica José de Lima, propietario y modisto de Serenata Africana.

□ **La segunda franja de remuneraciones corresponde a los componentes que tienen una “prioridad intermedia”**; o sea, que no tienen la primacía de los técnicos y las figuras de renombre, aunque su función sea imprescindible para el espectáculo de la comparsa. Los que se ubican en este sitio son los que representan a los personajes típicos (como la “mama vieja”, el “gramillero” y el “escobero”), las integrantes del cuerpo de baile principal, los músicos de la orquesta (guitarra, bajo, teclados u órgano eléctrico) y los coristas. Igualmente, siempre son una prioridad las contrataciones del jefe de la cuerda de tambores y los tamborileros que integran la cuerda de tambores principal (dos de ellos tocan «repique», uno «chico» y otro «repique»). A ellos se les da preeminencia porque son los responsables musicales y realizan arreglos rítmicos para cada una de las canciones del espectáculo, además, ellos participan de la preparación del conjunto desde el primer ensayo. En las actuaciones en los tablados ganan un promedio entre 8 a 10 dólares. En las comparsas V.I.P. ellos ganan durante toda la temporada entre 1.000 a 2.000 dólares.

Estos componentes cobran de acuerdo a su participación en las distintas instancias del carnaval. Por ejemplo, una bailarina experta cuenta que *“por bailar en Las Llamadas cobré 50 dólares; por cada actuación en el Concurso Oficial: 200 dólares y por actuar en el tablado: 10 dólares.”* Cabe precisar que la mayor parte de sus ingresos en carnaval depende de si la comparsa realiza actuaciones en los tablados, por eso tienen el inconveniente que este tipo de agrupación tiene muy poco trabajo en los escenarios barriales. Lo que los lleva a pensar que *“mis ingresos en carnaval son una gran incógnita, porque cobro de acuerdo a los tablados que hagamos. Todos los días estoy deseando hacer uno o dos escenarios para decir «me esforcé durante cuatro meses ensayando y puedo llegar a cobrar aunque sea 20 dólares por cada día que trabaje en carnaval».* Si hago dos escenarios por noche me llevo 15 dólares para casa, así tengo por lo menos para la comida de mi familia y dejo contento a mi marido. Pero si vos hacés un escenario por noche no te deja ganancia; el problema es que a veces ni siquiera hacés uno, entonces te querés morir. Aparte de esos 15 dólares vos te comés 5, porque tu físico necesita alimentarse y refrescarte con algo. Después para volver a tu casa te tomas un par de ómnibus y cuando llegás no tenés ni 2 dólares y tu familia te quiere matar. Ese es el resultado del carnaval actual para mí”, explica la bailarina Virginia Carrizo.

□ **El tercer nivel de remuneraciones está conformado por aquel que su contratación no es una prioridad para el Concurso Oficial, ni para la actuación en los tablados.** Estos integrantes participan únicamente de los desfiles: Inaugural de Carnaval, Las Llamadas, los corsos barriales y los desfiles que se hacen en otras ciudades del país. Puede tratarse de algunas bailarinas “que van de relleno” y los que representan a los personajes típicos pero que no tienen notoriedad. *“A ellos se le da un dinero fijo por participar de los desfiles y si la comparsa gana se le otorga otra cuota; no es mucho el dinero: son unos 30 dólares por desfile”*, explica Libertad Martínez. En las comparsas “V.I.P.” ganan en la temporada de 150 a 300 dólares.

□ **El cuarto y último nivel está compuesto por los comparseros que salen “por amor al arte”** en los desfiles, entre ellos están la gran mayoría de los tamborileros, las bailarinas y bailarines que salen de relleno. Este tipo representa en “las comparsas V.I.P.” el 70% de sus miembros y en “las agrupaciones no competitivas” alcanzan el 95% de los integrantes del grupo. Teniendo en cuenta las condiciones económicas que habitan estas agrupaciones, se puede afirmar que el hecho que exista esta gran cantidad de componentes que no cobra posibilita que el conjunto participe en carnaval con las características actuales. Puesto que si todos los miembros quisieran cobrar por salir en la comparsa, al dueño le sería imposible costear esta erogación, con el dinero que recauda en la temporada carnavalesca.

Al respecto quiero contar una anécdota que me ocurrió en el Desfile de Llamadas del año 2002, durante una rueda de prensa en la que participaron periodistas nacionales y extranjeros (de la CNN, la BBC de Londres, la RAI, la Dolce Belle, la Radio y televisión Francesa, el Canal 13 de Argentina, la SBT y Red o Globo del Brasil y la TV de Chile) alguno de ellos me preguntó si sabía cuánto cobraba un componente para desfilarse en una comparsa. A lo que le contesté que el 95% de los que protagonizan Las Llamadas no cobraban nada. También, les dije que sus principales motivos para integrar una comparsa eran *“su amor a la comparsa de su barrio le hacía ponerse su camiseta”* o simplemente por tocar el tambor. Estos periodistas creían que les estaba mintiendo, porque no podían entender que casi la totalidad de los participantes no cobraran por protagonizar este espectáculo que se transmitía a muchos países del mundo, a través de las cadenas internacionales e Internet, presumiendo fabulosos ingresos económicos por esas vías.

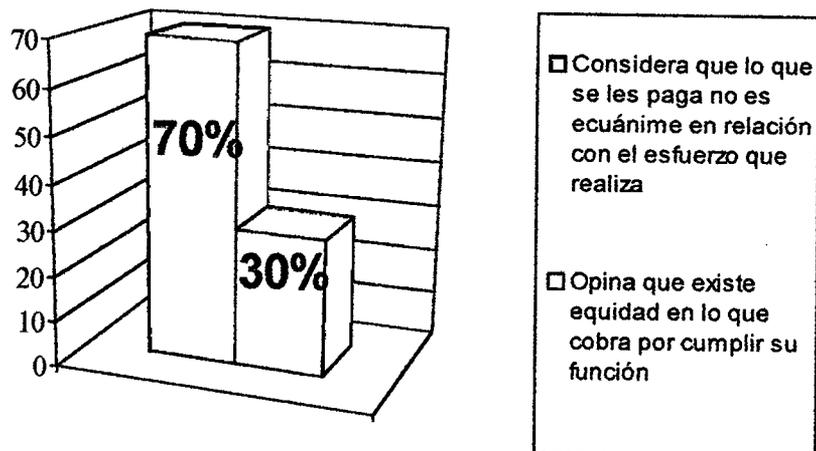
Frente al enigma que los miembros de las cuerdas de tambores conforman el motor que hace bailar a todos los participantes de Las Llamadas y no son remunerados. Exploré la opinión de los tamborileros y encontré diversos tipos de argumentaciones:

- En las comparsas de barrios tradicionalmente candomberos, algunos tamborileros arguyen que participan de Las Llamadas *“porque me gusta tocar el tambor en esta fiesta”*; otros manifiestan *“porque quiero salir con la comparsa del barrio”*. Todos ellos indican que *“no me interesa cobrar nada”*, porque lo hacen por la amistad que los une con los dueños y prefieren que el dinero que les pudiera corresponder lo destinen para cubrir otros gastos que se necesite hacer. Hay terceros que aseguran que no cobran por salir tocando en Las Llamadas *“porque es el día de los tambores y yo ese día no toco el tambor por dinero. A mí 5 dólares no me significan nada y al dueño le significa mucho pagarle eso a cada componente, ya que son más de cien. Por eso salgo de «onda» con mi amigo”*.
- De modo similar al anterior, aquellos que salen en agrupaciones noveles y/o aficionadas argumentan que no cobran por salir porque *“en esta comparsa nos unen otras cosas, como ser la amistad y las relaciones humanas. Por eso no salimos en la comparsa para ganar plata. El que sale con nosotros es porque le gusta tocar y porque está todo bien entre todos. Al final de Las Llamadas nos reunimos para festejar: comemos un asado, tomamos vino y compartimos un rato”*, precisa William Figuerón.

- Desde otra perspectiva, algunos activistas negros sostienen que los tamborileros no son recompensados por su actuación en Las Llamadas como debería ser porque los propietarios de conjuntos no respetan el sentimiento de los tamborileros de tocar el tambor en esa circunstancia, argumentando que: *“los dueños abusan del amor propio de los tamborileros porque saben que les gusta salir en carnaval; se aprovechan y especulan con esto, porque tienen las riendas de este negocio”*, subraya Fernando Núñez. En similar dirección, Pedro Ferreira considera que *“si toda esa cantidad de gente que pasa tocando los tambores frente a las cámaras de televisión fuera consciente de lo que está haciendo y fuera socia del gremio de músicos –S.U.D.A.I- a los canales de televisión no les alcanzaría el dinero para pagar los derechos de autor a cada uno de esos músicos. Por eso considero que desde el arranque Las Llamadas están mal hechas.”*

Que la mayoría de los miembros de las comparsas salgan “por amor al arte” en Las Llamadas abona el concepto de que el desfile de Llamadas es una celebración de enorme raigambre popular. Del mismo modo, hay que valorar la actitud de los uruguayos que todavía hacen cosas por pasión y/o lealtad al grupo del barrio.

- Durante esta investigación, también, se indagó en la **opinión de los componentes sobre la equidad entre el trabajo que realizan en la comparsa y la remuneración que reciben**; se obtuvo que:



- El 70% de los componentes entrevistados considera que lo que se les paga no es ecuánime en relación con el esfuerzo que realiza.** Según ellos esto es así por dos razones: una es que las remuneraciones no cubren el esfuerzo físico y material que hacen durante el período de preparación. En este sentido, argumentan que *“es un sacrificio muy grande ensayar, porque se ensaya de cuatro a cinco horas todos los días, desde noviembre a enero. Prácticamente los componentes lo hacen por amor a lo que hacés y a la comparsa del barrio; no recibís un dinero que compense ese sacrificio”*, explica Eduardo da Luz. Hugo Santos añade que *“la gente sale de trabajar, le saca horas de estar con su familia para venir a ensayar y los ensayos terminan a las doce o una de la noche y al otro día tenés que ir a tu trabajo”*. Luego de tanto empeño, los componentes se encuentran con una actividad laboral menguada en los tablados y que el dinero que se cobra al participar de los concursos de carnaval, es exiguo.

Los miembros de las comparsas profesionales que se ubican en los niveles que se pagan menores cantidades de dinero, perciben que es injusto el sistema diferencial de remuneraciones utilizado. Puesto que los dueños le pagan más a los directores técnicos y a las vedettes que a quienes representan a los personajes originales del candombe: “los tamborileros”, “las bailarinas candomberas” y “los personajes típicos”. La mayoría de los componentes se oponen enfáticamente a ese tratamiento injusto y cuestionan: *“¿cómo puede ganar más un trompetista*

*o un guitarrista que el tamborilero que toca en una comparsa? ¿Sabés por qué pasa esto? Porque los músicos piden la plata que quieren ganar; al tamborilero le dicen «a vos te vamos a dar tanto». Yo me pregunto ¿qué estamos tocando? Candombe ¿no? Entonces ¿qué es lo principal? Si quiero cantar candombe que me acompañen sólo los tambores, si no hay guitarra, canto y bailo igual. Sin embargo, el criterio de los dueños es que un guitarrista estudió solfeo, entonces, tiene que ganar más, pero ¿de dónde sacaron eso?», impugna Fernando Núñez. Las integrantes del cuerpo de baile tradicional, “las molembas”, también consideran que esta diferenciación de los pagos es injusta por el tipo e intensidad de actividad que ellas desarrollan; “ya que la mujer baila todas las canciones durante el espectáculo; por supuesto, arriba del escenario siempre tiene que estar sonriente y debe realizar su actuación con agilidad. El público que va a ver el espectáculo va a ver cuerpos y caras lindas; por eso siempre tenés que estar bien arreglada y linda”, arguye Vilma Carrizo.*

- Sin embargo, **un 30% de los componentes entrevistados opinaron que existe equidad en lo que cobran por cumplir su función.** Por supuesto, dentro de este grupo están los que ganan más y tienen mejores contratos. Consideran, además, que el dinero que se les paga está en relación con su vasta experiencia comparsera y su renombre. En el caso de los directores técnicos ellos entienden que la paga tiene que ver con la actividad especializada que realizan y la pasión que ponen para que la actuación de la comparsa sea la mejor.

Hay que precisar que la realización de contratos, el pago de remuneraciones y viáticos a quienes desempeñan papeles importantes, principalmente en las comparsas profesionales son factores determinantes de la comercialización de la labor comparsera. Por otra parte, el móvil que lleva a integrar una comparsa no es únicamente el de ganar dinero; si se redujera a esto el único interés por participar en carnaval pecaría de excesivo simplismo y de un reduccionismo mecanicista. En suma, no alcanza con pagar más para incitar a la gente a trabajar más y mejor; muchas otras consideraciones deben ser tenidas en cuenta.

Tres son los motivos que llevan a los uruguayos a salir en una agrupación lubola aunque no se les retribuya su trabajo:

- (i) La mayoría de los componentes compensa su escasa o nula remuneración con la realización de sus propias metas y proyectos personales, que intenta concretar a través de su participación en el conjunto.
- (ii) En el caso de aquellos que han salido en otras comparsas y este año se incorporaron a un conjunto más profesionalizado, consideran que es vital el aprendizaje que experimentan a nivel de su experiencia profesional, en este sentido, es elocuente lo que expone Florencia Gularte: *“lo que estoy viviendo en Yambo Kenia es muy importante, porque salí de una comparsa de tipo tradicional y estoy trabajando en una que es más profesional y moderna. Aquí estoy aprendiendo mucho como bailarina y me estoy capacitando para ser una artista más completa; y esto es muy importante a nivel profesional”.*
- (iii) Los principiantes quedan satisfechos por el hecho de poder vivir el entorno comparsero desde adentro y participar de las fiestas de carnaval, porque nunca habían salido en Las Llamadas ni intervenido en la preparación de una comparsa.

### - (VII.3.5) Agentes y situaciones que causan problemas económicos en las comparsas lubolas:

La mayoría de este tipo de agrupaciones tiene una situación económica problemática. Las razones para que se haya desencadenado esta realidad son esencialmente dos: hay un conjunto de factores externos que influyen para que ellas vean disminuidos sus ingresos; el otro conglomerado de causas que afectan en la economía de estas agrupaciones es inherente a una dinámica organizativa y administrativa ineficiente. Veamos cuál es la cuota parte de las responsabilidades de cada uno de los agentes que participa en estas situaciones:

- **(I) Los factores externos están relacionados con el contexto de crisis económica que vive el país, que ha generado enormes dificultades en todas las organizaciones sociales y económicas.** Este inconveniente se traslada a los principales agentes que conforman el contexto con el cual los conjuntos lubolos se relacionan y los financian, como ser: la Intendencia de Montevideo, las empresas auspiciantes, los espectadores y los medios masivos de comunicación. Los comparseros señalan que ellas tienen formas de operar en el carnaval, que incrementan las dificultades económicas de las comparsas, algunas de ellas son:

#### **(I.i) Los comparseros consideran que la contribución que concede la Intendencia de Montevideo a las agrupaciones que desfilan es exigua.**

Para determinar esto se fundan en varias razones, una de ellas es que *“el potencial económico de Las Llamadas es incalculable, pero sus organizadores, la I.M.M. no genera el dinero que debería producir el Desfile de Llamadas”*, señala Néstor Silva. Según algunos esta situación se origina en que el municipio no recauda los impuestos que deberían pagar los comerciantes que trabajan en Las Llamadas y los medios masivos de comunicación que las transmiten (como la prensa, las radios y los canales de aire y cable). Otros añaden que la I.M.M. tiene muchas otras fuentes de ingreso con Las Llamadas, a través de la venta de localidades al público y los impuestos a los comerciantes. Sin embargo, hay quienes como Pedro Ferreira que sienten que *“la I.M.M. reembolsa mucho dinero pero no lo devuelve en beneficio de Las Llamadas, ni de las comparsas, así como tampoco lo redistribuye entre sus protagonistas”*; otros más enérgicos sostienen que *“pese a que la intendencia está gobernada por el Frente Amplio, sus autoridades agarran la plata con la mano izquierda y la guardan con la derecha; como siempre ocurre si hay dinero mediante se acaban los ideales”*, así lo cree Gustavo Oviedo. Es más, postulan que *“si la I.M.M. volcara lo recaudado en la gente que hace Las Llamadas, sería diferente porque sería un incentivo para los participantes; cambiaría muchísimo el carnaval y le daría mucho más prestigio a ese desfile”*, concluye Eduardo Da Luz.

El Desfile de Llamadas, igualmente, crea muchas fuentes de trabajo, según Julio Sosa, *“no sólo para los componentes que integran las comparsas, porque también hay trabajo para choriceros, vendedores de refrescos y otros vendedores ambulantes”*. No obstante esto se enfatiza la inequidad en la distribución de las ganancias que se originan por el desfile, porque no se le paga como corresponde a sus verdaderos protagonistas. A título ilustrativo destaquemos lo que dice Isabel Ramírez: *“si tuviera que explicar qué son las Llamadas, diría que conforman una terrible empresa en la cual los protagonistas no ganan nada”*. Esta situación se exterioriza *“cuando finaliza el Desfile de Llamadas, ves a los componentes pidiendo dinero a otros para pagarse el boleto del ómnibus, para retornar a sus casas; entonces como que no hay una ganancia en sí para los protagonistas”*, protesta Vilma Carrizo.

Los comparseros, por otra parte, estiman que es exigua la contribución de los organizadores porque los premios en metálico que se otorgan a las agrupaciones ganadoras de los concursos son irrisorios, cuando se los compara con la inversión económica y el esfuerzo que significa su preparación y presentación. Algunos componentes ejemplifican con que *“el año*

*pasado Yambo Kenia ganó el primer premio de Las Llamadas y el del Concurso Oficial; igualmente, los dueños se quedaron endeudados con los componentes. Tengo una amiga que salió en esta comparsa y había arreglado una cantidad de dinero y el dueño le vino a pagar recién al otro año porque no tenía la plata y también estaba endeudado con otros integrantes".* El director de Yambo Kenia, Carlos Larraúra, justifica su actitud en que *"los premios que se otorgan en carnaval no dan como para decir saco la comparsa, me endeudo y después recupero el dinero invertido. Porque este año gané todos los torneos en los que participé con la comparsa y no pude recuperar todo el dinero que invertí, al contrario me endeudé. El problema es que durante el resto del año tengo dificultades económicas para mantener a mi familia, porque con mi otro trabajo no puedo pagar la deuda que me genera el carnaval".*

Otra es la situación que sobrellevan los componentes, ya que las comparsas al ser integradas por una gran cantidad de integrantes, cuando se reparte el dinero ganado en el concurso cada uno recibe una suma insignificante en relación con la entrega y el esfuerzo realizado. Eduardo Jiménez explica que *"este año Yambo Kenia ganó la mención a la mejor cuerda de tambores, lo que representó unos 600 dólares y como éramos unos cien tamborileros nos toca a cada uno 6 dólares. Fijate que cada componente generó gastos porque un tambor cuesta 100 dólares, la ropa del tamborilero 25 dólares, las zapatillas 5 dólares, la locomoción y si come o toma algo antes de salir 5 dólares más. Sumale otras cosas que a veces nadie las tiene en cuenta, como la pintura y el diseño del logotipo del tambor y el pago al diseñador y al pintor. Si sumás todo lo gastado te da como resultado que un tamborilero cuesta unos 150 dólares. Lo que se gana en las competencias cubre el 5% de la inversión que se realiza. Una comparsa supone muchos gastos que los que organizan Las Llamadas a veces no tienen en cuenta".* Frente a lo cual, ellos llegan a la conclusión de que *"tenés que salir por amor al arte. Pero me pregunto, ¿las autoridades de la I.M.M. y los dirigentes de la D.A.E.C.P.U. están en sus cargos por amor al arte? Por eso antes de ganar esa miseria salgo con mis amigos a tocar el tambor por el barrio, no me complico la vida pensando en cobrar y disfruto más tocando con mis amigos",* señala Leonel Abelino.

Igualmente, los propietarios de las comparsas, consideran que son escasos los recursos que el municipio asigna para respaldar a los conjuntos si tenemos en cuenta el nivel de exigencia de la reglamentación para que participen en Las Llamadas, entre ellos que la integren entre ciento veinticinco a ciento cincuenta componentes, con la vestimenta típica y el equipamiento comparsero. Asimismo, el jurado exige que para acceder a los primeros premios del concurso deben brindar un buen espectáculo. Esta situación inquieta a los dueños, como Julio Sosa que cuestiona esta situación puesto que: *"¿cómo hacés para pagar todo eso? Es todo dinero, porque una comparsa para ganar en el concurso no puede salir con trapos viejos, canciones feas y un espectáculo desagradable".* Para realizar un espectáculo de candombe de alto nivel, como lo requiere la I.M.M., por supuesto que es necesario una gran inversión económica. Los dueños afirman que a través de esta reglamentación se les *"están exigiendo una cantidad de componentes y calidad en el espectáculo, que no se puede autofinanciar",* alega Gustavo Oviedo. Por ello, ellos deducen que las exigencias del reglamento los obligan a los directores a endeudarse. Por supuesto, las autoridades municipales no están de acuerdo con la apreciación de los directores responsables de las comparsas. La directora de Espectáculos Públicos y Turismo, Lilián Kechichián argumenta que *"si el objetivo de los conjuntos es desfilan, hasta el año pasado, desfilaron todos los que se anotaron. Aquellos conjuntos que quieren competir mejor para ganar los premios que se otorgan están obligados a cubrir todos los rubros que el reglamento les exige con un nivel de excelencia; entre ellos: cuerda de tambores; cuerpo de baile; colorido y originalidad; alegría de los conjuntos; vestimenta y presentación general del conjunto. El último rubro puede exigir una mayor inversión si la comparsa quiere ganar. Pero, no es el objetivo que tiene la mayoría de las agrupaciones que participa. Aunque hay algunas que por prestigio y para rembolsar el dinero invertido tratan de competir del mejor modo."*

Por otra parte, hay propietarios de agrupaciones que consideran que los organizadores de Las Llamadas no perciben el profesionalismo que hay en las comparsas, porque no están por dentro del carnaval. Los comparseros en parte tienen razón y las autoridades de la I.M.M. también en parte comprenden el problema; ya que expresan que *“existe una profesionalización impresionante en el ámbito de la comparsa lubola, en vestimenta y contratación de directores técnicos, que ha hecho que ella se vuelva muy costosa desde el punto de vista económico y sea difícil de sostener. Como contrapartida esta profesionalización ha permitido que las agrupaciones tengan contrataciones desde países extranjeros para que presenten su espectáculo y esto les permite obtener ingresos muy importantes. Por un lado, es buena la profesionalización porque permite acceder a mercados extranjeros porque tienen espectáculos de primer nivel; y por otro lado, es difícil solventarla”*, asegura Silvia Altmark de la División de Turismo y Recreación. Por otra parte, las autoridades municipales reconocen que *“es fundamental el sustento económico dentro de la actividad de la cultura popular, este es el gran problema que han tenido las comparsas”*. Lilián Kechichián indica que *“la I.M.M. ha gastado ciento sesenta mil dólares en la organización del carnaval; pero el dinero nunca alcanza”*.

Ante lo dicho, hay que hacer varias precisiones:

- El 90% de las comparsas que salen en Las Llamadas no accede a las financiaciones de las empresas locales y en esta proporción tampoco son contratadas para presentar su espectáculo en países extranjeros. Por lo cual, el municipio en tanto ente regulador de la actividad carnavalesca debería desplegar políticas sociales y culturales que incluyan y beneficien a todas las agrupaciones carnavalescas.
- Como no existe una cooperación estatal ni municipal directa hacia estas organizaciones, sus propietarios se ven con la necesidad de buscar otros medios para solventar la multiplicidad de gastos que acarrea la comparsa.
- Los dueños alegan que los requerimientos del reglamento de carnaval los obliga a endeudarse. En este sentido, observamos en la segunda sección de este capítulo que públicamente la cantidad de dinero que ingresa a las arcas de las comparsas es mayor que sus gastos, por eso no estoy de acuerdo que los propietarios de comparsas tengan malograda la inversión monetaria que realizaron. Esto se puede explicar en el sentido que los conductores suponen que teniendo en cuenta el esfuerzo y la responsabilidad que exige la preparación de un conjunto lubola para presentarlo en carnaval, consideren que el nivel de ganancia no este relacionado con el agotamiento físico y psicológico que sobrellevan en ese período. Por supuesto, menos equidad existe entre lo que ganan los protagonistas del desfile y la labor que desarrollan.

**(I.ii) Los comparseros entienden que otro elemento que colabora con que las comparsas tengan mayores problemas económicos son ciertas empresas que se benefician de la actividad que produce el Desfile de Llamadas, pero no pagan los impuestos que corresponderían por desarrollar su trabajo.**

Los componentes notan que este espectáculo tiene muchas bondades como negocio porque genera amplias ganancias a las empresas e instituciones que participan en él. Además, permite el ingreso de divisas para el país, ya que promueve una gran afluencia de turistas extranjeros que vienen a mirarlo. Los comparseros observan distintos tipos de actores sociales y entidades económicas involucradas en la actividad económica que genera esta fiesta, entre ellos: los comerciantes que hacen dinero vendiendo diversos productos y/o servicios al público; las empresas auspiciantes de las comparsas que *“saben que este espectáculo moviliza a más de 200.000 asistentes en Las Llamadas, más los uruguayos y extranjeros que lo ven por*

*televisión*”, puntualiza Tomás Olivera; también participan los canales de televisión de aire y cable que las transmiten a nivel local e internacional. Asimismo, se venden las imágenes de Las Llamadas por Internet, por ejemplo, si usted ahora quiere comprar una copia del desfile, lo puede hacer a través de la página de Internet «ciudadigital.com.uy» o a «llamadas@teleoce.com» y puede comprar por 21U\$ los D.V.D. que contienen sonidos e imágenes digitales de las Llamadas. Ese dinero no va a manos de los miembros de las comparsas va a las arcas de los propietarios del canal 12 de televisión.

Los comparseros destacan que todo esto se da al punto tal que *“hasta los vecinos de la calle Isla de Flores sacan su tajada de la torta”*, ya que aquellos que tienen sus casas sobre esta vía pública alquilan los balcones y las terrazas a turistas para mirar el espectáculo y a periodistas extranjeros para sacar fotos y filmar. Presumen, también, que si la intendencia no accede al dinero que deberían pagar estas entidades, por lo tanto, piensan que los comerciantes y empresarios que venden sus productos y servicios no pagan los aranceles que deberían. Esto los hace suponer que *“hay mucha gente que está robando, como los canales de televisión, la Coca-cola, los vendedores ambulantes de papelitos, tortas fritas, chorizos y refrescos. Todos ellos nos están quitando de ganar, desde que se hicieron por primera vez Las Llamadas. Si hubieran pagado sus impuestos hoy muchos millones de dólares estarían en las manos de la gente que hace el candombe. Sin embargo, están en manos de cualquiera menos de los protagonistas. Porque no hay una administración y una dirección competente del carnaval que ponga un punto final a esa situación”*.

En lo que coinciden los comparseros y las autoridades de la I.M.M. es que unos de los principales agentes económicos que no paga como debería hacerlo, son los canales de televisión. Los componentes entienden que los canales nunca quieren colaborar; algunos comparan esta actitud con la que tenían frente a la televisación de los partidos del fútbol local por eso les preguntan: *“¿por qué ahora los canales de televisión no van a filmar un partido de fútbol? Porque están bien vendidos los derechos de televisación a la empresa Tenfield, porque antes ellos para filmar los partidos no pagaban nada. Ahora no pueden ir a filmar un partido porque Tenfield no los deja o les cobra. Lo mismo ocurre con el Desfile de Llamadas ¿por qué no pagan como corresponde su filmación? Eso se podría traducir todo en plata para las comparsas”*, asegura Pedro Ferreira. Por su parte, las autoridades de la I.M.M. expresan que *“la negociación de los derechos de televisación con los canales privados es terriblemente dificultosa. En el año 2002, la I.M.M. le pidió 10.000 dólares a cada canal de aire (que son el 4, 10 y 12) para televisar Las Llamadas y terminaron pagando cada uno 4.000 dólares con lo cual se recaudó 12.000 dólares en total por los derechos de televisación. Este dinero no da para nada en relación con el gasto que hay; además, no existe paridad con el beneficio que los canales adquieren con las Llamadas de acuerdo al movimiento de gente que participa en ellas, los importantes niveles de audiencia que tienen por la gran cantidad de uruguayos y extranjeros que las miran por televisión, por ende, la gran cantidad de empresas anunciantes que les generan.”* Desde el municipio se sienten que están solos para negociar con los medios masivos de comunicación. Según los funcionarios municipales esto ocurre porque *“el gobierno nacional no se ha involucrado en las negociaciones para una mejor venta de las imágenes de Las Llamadas, pese a la obligación que tiene frente a este tema que refiere a la cultura nacional, no les prestan atención”*, subraya Lilián Kechichián.

A estas dificultades se añade que desde hace dos años las empresas privadas invierten cada vez menos dinero en el carnaval, porque han decidido reducir gastos en este rubro. Un empresario del ramo cervecero explica: *“mi empresa apoyaba a varias comparsas y este año hemos decidido quitarles nuestra esponsorización porque estamos reduciendo los gastos en publicidad”*.

**(I.iii) Según los dueños de los conjuntos otro de los inconvenientes que tienen para acceder a mayores ingresos se origina en la escasa actividad laboral que se desarrolla en los tablados barriales.**

La D.A.E.C.P.U. desde 1953 negocia todos los años los distintos aspectos de la organización del carnaval con la I.M.M., los propietarios de agrupaciones carnavalescas y de los escenarios (tablados). Entre las cosas que se negocian son los precios de las entradas y las tarifas para el cobro de la presentación de las agrupaciones de las diversas categorías en los escenarios barriales y en el Concurso Oficial. Se ha constatado que descendió la concurrencia de espectadores a los tablados, porque la crisis económica no permite que los uruguayos vayan a estos escenarios. Algunos componentes cuentan que en aquellos tablados que no tienen paredes ni tabiques que impidan ver el espectáculo desde la calle, el público los mira desde afuera sin pagar entrada; *“porque la gente no tiene plata. Vos ves que la gente está ávida de espectáculos públicos gratuitos; lo ves que el desfile Inaugural de Carnaval y Las Llamadas se llenan de gente, porque el pueblo necesita un desahogo del contexto crítico que está viviendo. Pero el problema es que la gente no tiene plata”*, asegura Larraúra. El público carnavalero no va a los tablados porque no puede pagar el costo de las entradas y los gastos encadenados que implican ir a estos escenarios: locomoción, entradas, refrescos y alimentos para todos los miembros de la familia.

A mediados del siglo XX, Paulo Carvalho preveía que “se avecine una crisis de tablados, pues las comparsas se tornan cada día más caras. Ello significa que las contribuciones para el armado de un tablado deben crecer, lo que será difícil lograr en vista del aumento del costo de la vida”.<sup>130</sup> Actualmente los empresarios carnavaleros explican que para organizar un tablado *“hay que disponer de no menos de 1.500 a 2.000 dólares por noche para pagar a los conjuntos que actúan; si quiero hacer un buen espectáculo y que el público concurra a mirarlo. Además, tengo que pagarle al boleterero, al acomodador, al policía que me brinda la seguridad y al presentador del espectáculo. Saca la cuenta, a cuánto tengo que cobrar la entrada si me vienen unos cien espectadores cada noche”*. El costo de los jornaleros que trabajan en el tablado sumado a la contratación de los conjuntos y los gastos en alquiler del local, luz, agua y teléfono, se traducen en el precio de las entradas. Por otro lado, la cantidad de entradas vendidas en esos escenarios fue un 100% menor, en la temporada 2003 en relación a la del año anterior, según Pedro Grafignia propietario de dos tablados: “Velódromo” y “Sporting Club”.

A pesar del descenso de la concurrencia de espectadores a los tablados privados, en una temporada concurren unos 28.000 espectadores a cada escenario. El costo de la entrada es de 2 a 3 dólares,<sup>i</sup> en suma, la recaudación de la temporada sumaría los 60.000 a 70.000 dólares. A estos ingresos hay que sumarle el dinero que les pagan las empresas que auspician el tablado: unos 10.000 dólares; además, unos 15.000 dólares ingresan por la comercialización de bebidas y comidas; 15.000 dólares que dejan como dividendos los sorteos y juegos de azar que realizan. Totalizando unos ingresos cercanos a los 100.000 dólares en toda la temporada. Si se contratan cuatro agrupaciones para actuar cada noche, a los que se les paga unos 400 dólares a cada uno por su actuación, las treinta noches de carnaval precisarían un desembolso de aproximadamente 48.000 dólares para contratar a las agrupaciones; a este gasto habría que sumarle de 15.000 a 30.000 dólares por los pagos del equipamiento técnico de audio y amplificación, alquiler del local; gastos de su mantenimiento (luz, agua, teléfono y artículos de limpieza); totalizando un coste de unos 60.000 a 70.000 dólares aproximadamente. Efectivamente, presumo que los empresarios dueños de tablados privados acceden a una ganancia neta de 30.000 a 40.000 dólares durante la temporada carnavalesca.

Los vecinos de los barrios consideran que el costo de la entrada es elevado para sus bolsillos alicaídos. Además, garantizan que *“se cobra mucho para entrar a un tablado, por eso*

<sup>i</sup> Los lunes, martes, miércoles y jueves el costo de la entrada a un tablado es de 2 dólares; los viernes, sábados y domingos el boleto vale 3 dólares.

va a llegar un momento que no vamos a poder pagar una entrada y se va a terminar el carnaval". Un fiel indicador que confirma esto es que cuando comienza la zafra carnavalesca abren unos quince escenarios; cuando termina el período quedan cinco; o sea, que de la totalidad de tablados que abrieron, sólo el 30% finaliza el carnaval. Esto se transforma en un dilema en espiral porque si el público no concurre a los tablados, sus dueños no tienen ganancias y los cierran, por consiguiente, las comparsas tienen menos escenarios para presentar sus espectáculos y el componente menos actividad laboral, por ende, descenderá el nivel de su ingreso.

Desde 1990 al 2000, el promedio de las contrataciones de conjuntos carnavalescos realizadas por los tablados, según la categoría, ha sido la siguiente:

Categoría	Cantidad de contrataciones	Porcentaje del total
Murgas	13.367	39%
Humoristas	3.720	11%
<b>Lubolos</b>	<b>2.270</b>	<b>6,5%</b>
Revistas	1.705	5%
Parodistas	6.309	18,5%
Otros	6.878	20%

Este cuadro permite observar como a lo largo de la última década la categoría de Lubolos es una de las que menos han sido contratadas para presentar sus espectáculos en los escenarios de carnaval. Los dueños de las comparsas "grandes" ratifican esta situación, según ellos hace cinco años, durante un período carnavalesco realizaban entre ciento cincuenta y doscientas actuaciones; actualmente, hacen entre cincuenta y sesenta presentaciones. En efecto, **en el último quinquenio la actividad laboral de las comparsas en los tablados disminuyó un 300%**, según los datos ofrecidos por los dueños de los escenarios. Los factores que generan esta realidad son de diversa índole y están estrechamente vinculados, veamos algunas de las argumentaciones existentes sobre ellos.

Los propietarios de los tablados contratan principalmente a las murgas y en menor proporción a los conjuntos lubolos. Al comparar los niveles de contrataciones que reciben los distintos tipos de agrupaciones carnavalescas, se observa que **la cantidad de contrataciones que reciben las murgas es seis veces mayor que la de las agrupaciones lubolas.**

Los comparseros, también, han avizorado que *"los dueños de escenarios privados llevan dos o tres veces en la semana a la misma murga y siempre le dan trabajo a este tipo de agrupaciones. Al conjunto lubolo lo llevan después que pasa la primera rueda del Concurso Oficial, siempre y cuando vean que está bien su presentación; lo llevan una vez sola en una quincena y otra vez antes de cerrar el carnaval. Esos escenarios no nos sirven porque no nos dan trabajo semanalmente"*, evalúa Julio di Bartolomeo. En este sentido, hay que destacar que los empresarios carnavalescos cuando invierten en montar un tablado no lo hacen pensando en fomentar la cultura popular ni en la distribución equitativa del trabajo entre todas las agrupaciones carnavalescas, su móvil principal es obtener dinero. Como las murgas tienen una mayor convocatoria de espectadores *"porque al uruguayo le gusta más las murgas y los parodistas porque piensan que las comparsas lubolas son aburridas, como pasaba antiguamente"*, asegura Virginia Carrizo. Por esta razón los dueños de tablados contratan sobre todo a las murgas; en el caso que contraten a alguna comparsa, lo hacen si ella alcanzó los primeros premios del Concurso Oficial, así se aseguran que van a ir a sus escenarios una gran cantidad de espectadores para verlas. Por supuesto, no contratan a los conjuntos que salieron en los últimos lugares del concurso y tampoco lo hacen con las "chicas" y "aficionadas", porque es probable que no vayan espectadores; los propietarios de los tablados argumentan que no los contratan porque no tienen un espectáculo de primera línea, como sí lo tienen las murgas.

Puntualizan que *“salvo el espectáculo de Yambo Kenia, Cuareim-1080 y Serenata Africana, la presentación de las otras comparsas va en detrimento del espectáculo que intentamos brindar en nuestros escenarios porque su actuación no tiene una buena calidad artística y aburre a los espectadores”*, argumenta un empresario carnavalero. Por estas razones las murgas son contratadas en mayor proporción y se les paga un monto de dinero superior por sus actuaciones que a los conjuntos lubolos.

Otra de las causas para que exista menos trabajo para las comparsas es que cada vez existen más conjuntos de este tipo. Los expertos en el tema avalan que *“es un error que cada vez estén saliendo más comparsas porque no hay trabajo en carnaval, ya que no hay tablados y los que hay no llevan a los lubolos. Está muy difícil la situación económica para las comparsas profesionales y cada vez ganan menos dinero; si salen cada vez más conjuntos entre más se va a dividir la torta y más se debilita la categoría, porque hay menos recursos para cada una”*, explica Eduardo Da Luz.

En definitiva, los intereses de los agentes y la existencia de situaciones novedosas que han generado que la actividad laboral de las comparsas en los tablados sea menor en relación con la de hace diez años; como ser el contexto de crisis económica que vive el país y que el objetivo principal de los dueños de los tablados sea alcanzar un beneficio sobre la inversión que realizaron; por otra parte, los espectadores de los escenarios carnavalescos prefieren las murgas que a las comparsas y como hay un incremento en la cantidad de conjuntos lubolos que participan en carnaval, todos estos factores hacen que las demacradas cantidades de dinero que circulan en carnaval se dividan entre una mayor cantidad de personas, por ende, las remuneraciones de los comparseros van a ser menores.

**(I.iv) Las orquestas tropicales que participan en carnaval son un factor multiplicador de las dificultades económicas de las comparsas.** Veamos porqué.

Según los comparseros este problema surge, por un lado, porque *“los empresarios de tablados toman como referencia unas cinco orquestas tropicales que bailan y cantan haciendo play back”*, observa Hugo Santos. Otros agregan que *“estos grupos en carnaval se disfrazan de parodistas o de humoristas para hacer todos los tablados; porque tienen un gran poder de convocatoria entre los jóvenes. Los empresarios lo que hacen es buscar su marketing para que vaya más gente y puedan tener una ganancia. Por eso a las comparsas no las contratan porque aburren o no llevan gente y esto no les reditúa”*, recalca Virginia Carrizo. En opinión de los componentes de comparsas esta situación genera una injusticia porque los dueños de los tablados no llevan a las comparsas y contratan a este tipo de grupos musicales que están de moda y trabajan durante todo el año tanto en el ámbito local como en el internacional; en cambio las comparsas en la instancia natural que tienen para desarrollar su actividad, les quitan oportunidades de trabajo.

Los componentes de los conjuntos lubolos y las autoridades municipales coinciden en responsabilizar a la D.A.E.C.P.U. de esta situación. Las autoridades de la División de Turismo y Recreación de la I.M.M. reconocen que este fenómeno ocurre y se produce porque *“no hay una regulación de las contrataciones de los conjuntos que realizan los tablados comerciales, ellos se regulan por las leyes del mercado y las contrataciones de conjuntos dependen de las leyes de oferta y demanda, porque es una actividad empresarial independiente. Donde hay posibilidad de regular las contrataciones para que todos los conjuntos trabajen es en los escenarios populares organizados por la I.M.M.”* Al mismo tiempo interpretan que *“tendría que existir una mínima regulación de esta actividad, pero esto excede el rol y las competencias municipales. Hay que buscar las maneras de no lesionar, sin que nadie se sienta controlado, sin que se hable de una regulación estatal. Pero, tampoco hay que dejar el tema a la libertad del mercado”*, concluye la Directora de Turismo, Lilián Kechichián.

Según las autoridades municipales habría que realizar una sutil intervención de la D.A.E.C.P.U. y del municipio para fijar algunos criterios económicos que fomenten la distribución equitativa de los ingresos entre todas las comparsas y sus integrantes. Por su parte, los comparseros sostienen que la mayor responsabilidad sobre esta situación es de la D.A.E.C.P.U. ya que es la federación que aglutina a los directores de todas las agrupaciones carnavalescas y a los dueños de los tablados. Por consiguiente, deberían ponerse de acuerdo y reglamentar la participación de las orquestas tropicales en carnaval, especialmente, su actuación en los tablados. También deberían pautar la participación de todos los conjuntos carnavalescos en los escenarios barriales con el objeto de que se les pague de manera similar por sus actuaciones.

- **(II) Un segundo tipo de factores que genera dificultades económicas en las comparsas está vinculado a la organización interna y a la administración de los recursos por parte de los propietarios de estas agrupaciones carnavalescas.** Lo que se fundamenta en una diversidad de motivos, los principales son:

**(II.i)** Desde el punto de vista de las contrataciones, los dueños de las comparsas arriesgan financieramente de manera excesiva. Puesto que ellos se comprometen a pagar grandes sumas de dinero a sus directores técnicos y figuras afamadas; los componentes consideran que esta situación se origina *“porque los dueños quieren tener una selección de las mejores figuras del candombe en su comparsa y para ello necesitan mucho dinero, porque si vos querés una selección tenés que pagarla, porque cada figura te va a cobrar un dinero importante”*, explica William Figuerón. Muchos de ellos dicen que ejemplo de esto es Yambo Kenia *“porque está integrada por gente que vive en distintos barrios de la ciudad. Esto pasa porque Yambo Kenia ha ganado muchos primeros premios y sus dueños para seguir ganando van a otras comparsas eligen sus mejores figuras, les prometen un mejor contrato y se los llevan para su cuadro. Así es que Yambo Kenia se ha transformado en una selección del candombe. Por ejemplo, el año 2002 el dueño de Yambo Kenia contrató a la vedette Florencia Gularte que estaba en Morenada. Como ese año Tina Ferreira de Senegal actuó mejor que Florencia Gularte, fueron y la contrataron a Tina; así hacen con todas las figuras. Esta actitud no la veo mal porque si el dueño se quiere superar entonces tiene que estar mejorando constantemente; para ello tiene que llevar a la mejor gente”*, considera Eduardo Pérez. De igual forma, se origina este inconveniente porque los conductores aceptan los montos de dinero que les piden “las figuras” y al final del carnaval se encuentran que no les pueden pagar, porque no pudieron recaudar el dinero que pensaban. Este tipo de situaciones por lo general se presenta en las comparsas profesionales, principalmente en las “V.I.P.” Sus propietarios coinciden en que los responsables de esta situación son ellos, por ejemplo, Carlos Larraúra reconoce que él es uno de los principales responsables de la situación ya que *“la culpa no la tiene el componente: la tengo yo como dueño ¿Para qué me metí en gastos que después no puedo afrontar?”*. Otros, como Tomás Olivera, responsabilizan a los integrantes que *“demandan cifras que son irreales para este carnaval”*.

**(II.ii)** Otro de los elementos que influye para que las comparsas tengan dificultades económicas es que los directores técnicos solicitan al dueño la contratación de los componentes más calificados, que son figuras famosas, a fin de realizar un mejor espectáculo y competir en mejores condiciones en los certámenes que se organizan en carnaval. Esto requiere que el propietario cuente con los recursos económicos necesarios, porque estas figuras para salir cobran sumas de dinero muy importantes. Por ejemplo, está el caso de una comparsa “V.I.P.”, Kanela y su Barakutanga, en la que su dueño tuvo grandes problemas económicos que llevaron a la desafiliación de su conjunto. Su propietario, Julio Sosa, arguye que esto ocurrió *“porque un técnico de mi comparsa optó por ponerme muchas figuras costosas, lo que hizo armar un presupuesto enorme e impagable... Como todo técnico quería rodearse de muchos y de los*

mejores componentes, y el dinero no daba para tanto. Yo se lo advertí «el presupuesto no va alcanzar para pagar a todas las contrataciones»; al final no alcanzó para pagar los sueldos de los componentes y ellos me hicieron juicio”. Por supuesto, los directores técnicos esgrimen argumentos diferentes a los del propietario; según ellos los dueños siempre quieren estar entre los primeros puestos de los concursos, por eso siempre contratan los mejores técnicos y figuras del carnaval. Por su parte, los miembros creen que esto ocurrió porque los dueños malversaron el dinero recaudado, lo que generó que el propietario no cumpliera los compromisos acordados con sus componentes. La visión de las autoridades municipales es semejante a la última, percibieron que *“el problema consiste en que los dueños de comparsas se meten en inversiones muy grandes y no tienen una previsión, no hay un análisis y una proyección de los costos de preparación de su comparsa. Esto complica mucho las cosas”* puntualiza la economista Silvia Altmark.

**(II.iii)** Otro de los factores causantes de los inconvenientes financieros de estos conjuntos es que todo componente que es figura destacada pide una suma exorbitante para salir en la comparsa, según él, esto se funda en que se ganó su fama a costa de experiencia, esfuerzo y éxitos; a través de los premios que recibió. Como concibe a la actividad carnavalera como una oportunidad para mejorar sus ingresos anuales, considera el hecho de integrar una comparsa como un trabajo zafral y le interesa ganar la mayor cantidad de dinero posible, para lo cual va al conjunto que le pague más. Las opiniones sobre este tópico son múltiples, por un lado, los comparseros veteranos consideran que la actitud de estos componentes “contamina materialmente” esta expresión de la cultura popular, porque antiguamente no se asumían este tipo de posturas para participar en un conjunto lubolo. Sin embargo, la mayoría de las figuras de carnaval sostiene que le gusta mucho participar en el mismo, pero si no tuviera un retorno material interesante no saldría. Por supuesto, especula que fueron los dueños los que fomentaron esto porque tiempo atrás competían por acceder al fichaje de las mejores figuras. Como consecuencia, hicieron que su cotización aumentara; y este es un hecho en menor escala aunque es en esencia similar al de las contrataciones que se realizan en el ámbito futbolístico: cuando varios clubes pugnan por acceder al fichaje de un mismo futbolista, su cotización se incrementa substancialmente.

**(II.iv)** En último término, subrayar que si las comparsas no acceden a algunos de los premios de los concursos que la I.M.M. otorga en dinero, se meten en graves dificultades económicas. Muchas veces esto ocurre porque el dueño *“hace su presupuesto basado en la posibilidad de ganar los primeros premios en el Concurso Oficial; si no los gana no tiene como pagar el sueldo de sus integrantes. Ese es el gran problema que con excepción de las murgas tienen todas las otras categorías del carnaval uruguayo, pero que se agrava en la categoría lubolos porque tiene más componentes y menos trabajo”*, señala Gustavo Oviedo. Ejemplo de ello es la argumentación que realiza el dueño del conjunto Kanela y su Barakutanga, Julio Sosa asegura que el director técnico responsable: *“no obtuvo un resultado en el concurso acorde con lo invertido, porque durante los tres años que Eduardo Outerelo fue el director de la puesta en escena e hizo el guión del espectáculo, perdí; y el año pasado con su dirección técnica salimos quintos. Cuando yo dirigí el desfile de Inauguración de Carnaval, gané el primer puesto y el segundo en Las Llamadas. El caso fue que Outerelo infló el presupuesto de la comparsa y yo les advertí a los técnicos y los componentes que «sí perdíamos en el Concurso Oficial, económicamente, perdíamos todos».”*

A manera de síntesis precisar que la controversia desarrollada hasta aquí sobre las dificultades económicas de las comparsas, presenta una serie de factores y agentes que están interrelacionados. Uno de ellos es la profesionalización de las comparsas, a través de la contratación de técnicos, especialistas y figuras estelares, este factor actúa en dos sentidos: uno de ellos es que esos acuerdos permiten competir con mayores posibilidades de ganar los premios que se otorgan en los certámenes de carnaval; y el otro es que se apunta a realizar un

espectáculo de nivel internacional y adecuado a los tiempos que corren. Pero hay dificultades para solventar estas contrataciones y el período de preparación de la comparsa. Puesto que la mayoría de los propietarios de los conjuntos hace una mala administración y peor proyección de los costos que conlleva la preparación. Otro factor es la carencia de una reglamentación que regule la participación de todos los conjuntos carnavalescos en los tablados, para que se les paguen sumas equivalentes por sus actuaciones. Del mismo modo, la I.M.M. se preocupa de organizar el calendario carnavalesco pero no hay políticas culturales equitativas para la distribución de los ingresos del carnaval de acuerdo a la inversión realizada por los conjuntos (según el nivel del espectáculo y el dinero invertido), así como tampoco hay un incentivo para desarrollar la actividad comparsera durante el resto del año. Otros agentes que influyen son la actitud de las empresas que operan en Las Llamadas que no pagan los aranceles como corresponde y la falta de apoyo económico de los organismos del Estado hacia los conjuntos y el carnaval. Todo esto redundando en que las producciones de los comparseros sean comercializadas por instituciones que están distantes de las personas que las protagonizan y la mayoría de estos no alcanzan un retorno económico necesario para su sustento.

### **- (VII.3.6) Las secuelas que dejan los inconvenientes económicos:**

Las dificultades económicas descriptas afectan tanto a componentes como a directores técnicos y propietarios de comparsas. También, tienen ramificaciones sobre el nivel del espectáculo que brindan en carnaval. Veamos como se presentan en cada uno de estos niveles:

#### **(i) Los componentes son los que más sufren las dificultades económicas porque no cobran sus remuneraciones.**

Esto se ocasiona principalmente con los integrantes no afamados y de las comparsas "chicas", ya que *"se les paga poco y nada"* por su participación en Las Llamadas. Se lo avizora cuando *"terminan Las Llamadas y ves componentes pidiendo dinero para el ómnibus para volver a su casa"*. Esto los hace pensar que *"el que se revienta las manos y el cuerpo es el negro; no hay una ganancia en sí para los miembros de las comparsas, la plata se la lleva otra gente"*. De igual forma sucede con algunas "V.I.P." y ciertas agrupaciones que participan en el Concurso Oficial, en las que *"a veces los componentes llegan al final del carnaval y no pueden hacerse con el dinero que el dueño le había prometido"*, así dicen que *"hay que comprender la tristeza y la desesperación de muchos de estos compañeros, porque ese dinero ya lo tenían destinado para gastos con su familia."*

Estas circunstancias generan a los componentes un descreimiento en que la comparsa sea una salida laboral redituable, sintiendo que no recibir la remuneración que les corresponde es una ingratitud del dueño hacia ellos. Un "jefe de tambores" cuenta que *"mi amigo José De Lima, en el año 1999, no me pagó y esto me provocó una gran desilusión porque era una comparsa que quería mucho; ya que fue en la que me inicié en carnaval, era mi comparsa madre: Serenata Africana. Además, fue un gran dolor puesto que era uno de los más veteranos en el conjunto y que me vinieran a decir que «durante el año vamos a hacer espectáculos para ir pagándote», me dolió mucho"*, se lamenta Eduardo Jiménez. Por otra parte, si el dueño no le paga al componente no compensa el esfuerzo realizado en los ensayos, por lo que ellos evalúan que *"hacés un sacrificio durante tres meses preparándote; aparte, a veces como te vas del trabajo al ensayo, comés y tomás algo en el club donde ensayás, si eso pasa todos los días, entra a sumar y al final decís: «salí en carnaval porque me encanta pero económicamente perdí"*, evalúa Eduardo da Luz. Igualmente, el no recibir su dinero le acarrea problemas económicos y familiares. Le origina inconvenientes económicos porque el integrante del conjunto *"se endeuda pensando que va a contar con el dinero de su trabajo en carnaval y si no te pagan se te quiebra la planificación que hiciste"*. Y le genera conflictos familiares *"porque*

*cuando el componente integra una comparsa, en la época de ensayos, sale rápido de su trabajo para llegar al ensayo puntualmente, por consiguiente, durante tres meses compartís menos tiempo con tu familia. Cuando termina el carnaval, tendrías que tener tu recompensa económica para el bienestar de tu familia; por eso si no te pagan tu mujer y tus hijos te quieren matar”, afirma Hugo Santos.*

Estas cuestiones hacen que muchos componentes decidan no participar en carnaval, en cambio, otros optan por no integrar los conjuntos que no les pagaron. En ocasiones lo adeudado se paga durante el año, otras veces queda impago. En el primer caso, el dueño y el componente firman un contrato para que el primero en el transcurso del año le abone lo comprometido al segundo, según Eduardo Da Luz: *“esto ocurre si quedó una buena relación entre el componente y el dueño; y si el componente entiende las razones por las que el dueño no le pagó. Pero si no te paga de bandido entonces el trato es otro.”* En este último caso, algunos integrantes que se sintieron estafados por el propietario del conjunto, lo agarraron a trompadas; otros presentaron litigios judiciales llevándolo a juicio.

Esta situación, también, ha tenido como corolario que los componentes hayan tomado conciencia de que existe un problema común entre ellos y hayan decidido organizar un gremio de componentes. Las razones que ellos esgrimen para su sindicalización son:

- Exigir a la D.A.E.C.P.U. que haga cumplir a los dueños los contratos firmados con los componentes;
- Reclamar a la Intendencia de Montevideo (en tanto entidad organizadora de Las Llamadas) que la retribución de la ganancia generada con este desfile debe ser equitativa entre todos los protagonistas; asimismo, anhelan participar en la toma de decisiones sobre la organización del carnaval, puesto que consideran que los dueños de las comparsas no defienden los intereses de los componentes;
- Por último, quieren defender los fundamentos de las prácticas culturales afrouruaguayas, porque entienden que *“lamentablemente el destino de nuestro patrimonio cultural está en manos de los dueños de las comparsas, que son quienes están manejando lo más importante de la cultura afrouruaguaya”*.

**(ii) Cuando el dueño queda endeudado con sus componentes le perjudica desde varios puntos de vista:**

Le afecta porque le trae fama de “mal pagador” y las figuras del candombe no quieren salir en su comparsa. Esto hace que el conjunto no tenga un plantel estable, ya que el dueño se ve en la obligación de cambiar de componentes todos los años, notándose desmotivación y desobediencia entre los más experimentados que quedan. Lógicamente, estos son todos ingredientes que van en contra de la optima preparación para carnaval.

Cuando el dueño de una comparsa firma contratos con los directores técnicos, está obligado a cumplir con lo pactado porque si no su gremio lo sanciona y si incumple reiteradamente dichos contratos, los dirigentes de la D.A.E.C.P.U. eliminan a la comparsa y al propietario del conjunto no le dejan que inscriba nunca más una agrupación a su nombre. Como botón de muestra vea el caso de Julio Sosa, a quien lo sancionaron y no puede salir más su comparsa (Kanela y su Barakutanga) porque está embargada: *“entonces, lo que hizo Julio Sosa fue crear una nueva comparsa que se llama Tronar de Tambores y no sale él como director responsable, sale su cuñada; Sosa no puede firmar nada porque los componentes le hicieron varias demandas judiciales por haberes impagos, ganándole los juicios. Creo que esta decisión que tomó la D.A.E.C.P.U. está bien, porque este gremio no se puede hacer cargo de los acuerdos que los dueños hacen con los componentes. En el caso de que se quiera hacer un*

*contrato entre el dueño y el componente, que se haga a través de un escribano público*”, sostiene Pedro Ferreira. En cambio, Julio Sosa responde diciendo que: *“no es verdad que en lo económico me porté mal con algunos componentes y técnicos; yo jamás me porté mal con nadie. El asunto es que el Sr. Eduardo Outerelo infló el presupuesto de la comparsa y yo les advertí a los técnicos y a los componentes que «sí perdíamos en el Concurso Oficial, entonces económicamente perdíamos todos».*” Ahora bien, la versión de las autoridades municipales es que *“nos ha llegado el embargo que le realizó la D.A.E.C.P.U. a Julio Sosa. La cuestión es que éste señor supuso que le iba a ir muy bien en el Concurso Oficial, para ello contrató figuras y técnicos de alto nivel; además, pidió prestamos a la D.A.E.C.P.U y como no ganó ningún premio no cumplió ni con los componentes ni con su gremio. Por eso la DAECPU eliminó a la comparsa del carnaval; y los componentes le hicieron juicios y se lo ganaron*”, señala la directora municipal Lilián Kechichián. Hay que aclarar que lo experimentado por Julio Sosa no es un caso aislado en el entorno comparsero, puesto que generalmente los dueños de este tipo de agrupaciones tienen esos inconvenientes, ya sea por desfases entre lo que se comprometen a pagar a sus componentes o por proyecciones defectuosas de lo que habría de recaudar en la temporada de carnaval.

A manera de breve corolario de este punto, marcar que “las comparsas profesionales”, principalmente las “V.I.P.”, en los carnavales del futuro van a tender a achicar su número de integrantes; asimismo, deberán reducir los montos de los contratos que realicen con sus componentes, principalmente con las figuras y los técnicos. Por su parte, los propietarios de “comparsas chicas” han generado algunas estrategias para evitar los problemas que acarrear las deudas con los componentes; sobre la base de la idea que *“como no se puede mantener una comparsa con los mejores componentes, tenés que mantenerla con dos o tres figuras e ir poniendo a principiantes que se adapten al candombe y vayan aprendiendo. Nosotros somos una de las comparsas que le abrimos las puertas a todo el mundo y todos tienen la oportunidad de probarse”*, advierte Héctor Acuña de Sinfonía de Ansina.

**(iii) La grave situación económica que vive la comparsa influye en la calidad del espectáculo que ella brinda, porque no puede realizar una representación decorosa, ni desde el punto de vista cultural ni desde la perspectiva de la equidad de la distribución de lo recaudado.**

Algunas de las razones que fundamentan la primera consideración tienen que ver con que las comparsas no reciben el apoyo económico necesario del Gobierno Nacional ni del Municipal. Esto genera que las comparsas que proceden de ciudades lejanas a Montevideo no puedan participar del Desfile de Llamadas ya que no tienen un retorno económico para costear sus gastos; de igual forma hace que el espectáculo que presentan los conjuntos lubolos montevideanos se deteriore y ya no sea de primer nivel. Así los dueños reducen sus gastos en vestimenta; al decir de los componentes: *“los modistos le hacen unos pequeños retoquecitos a la ropa con que los componentes salieron el año pasado y con esas vestimentas viejas vuelven a salir este año”*, atestigua Julio di Bartolomeo. Por otra parte, los conjuntos realizan una preparación insuficiente de su espectáculo, limitándose a muy pocos ensayos, realizados, además, sin el equipamiento técnico y sin contar con un local adecuado. En último término, al no tener trabajo en los tablados para que la comparsa presente su “avant première”, esto también hace que la presentación de su espectáculo en el Concurso Oficial sea deslucida y sin la cantidad de ensayos frente al público para el ajuste de su presentación.

**- (VII.3.7) Sugerencias que se realizan para posibilitar un mejor desarrollo económico de los conjuntos lubolos.**

Por supuesto, los practicantes del candombe han hecho una multiplicidad de sugerencias para posibilitar que Las Llamadas, las agrupaciones y los comparseros alcancen una mejor situación económica y una expansión desde el punto de vista cultural.

**- (I) Con el propósito que las comparsas incrementen sus ingresos se han sugerido cuatro tipos de intervenciones:**

**- (I.1)** Los dueños de comparsas deberían solicitar un mayor apoyo económico a la I.M.M. Hay dos formas de instrumentarlo, un sector de los propietarios de comparsas (que representan la mitad de los dueños agremiados) concibe que hay que tomar medidas extremas y una de ellas sería no realizar el Desfile de Llamadas si no existe un apoyo significativo del municipio. Proponen esta estrategia porque parten de la base que siempre que lograron una colaboración de la I.M.M. fue a través de amenazas de desatar un conflicto. Un ejemplo paradigmático de esta posición es la de Gustavo Oviedo, quien nos dijo: *“¿sabés cómo se logró que el municipio nos adelantara dinero para salir? Diciéndoles que las comparsas de Montevideo no desfilábamos si no nos daban un monto de dinero importante antes de empezar el carnaval. Eso se arregló hace diez días con la Directora de la División de Turismo.”* En cambio, hay otro sector de los propietarios que entiende que hay que mantener una actitud moderada y negociadora con las autoridades de la I.M.M., según ellos, porque el municipio siempre tuvo la voluntad de mejorar y solucionar la situación crítica que viven las comparsas. Al respecto Julio Sosa estima que *“seguimos confiando en la Directora de Turismo, que hizo lo posible para que los conjuntos Lubolos sigamos saliendo en carnaval. Porque si no fuera por la fuerza que ella hizo, sería difícil acceder a un cachet de cinco mil dólares, que es un dinero que nos anticipan a las comparsas profesionales para vestirla, contratar a los componentes necesarios y arreglar los tambores.”*

Respecto de la relación que deben mantener los dueños de comparsas con las autoridades municipales, un sector de los dueños integrado entre otros por: Julio Sosa de Kanela y su Barakutanga, José de Lima de Serenata Africana, Carlos Larraúra de Yambo Kenia y Alfonso Pintos de Sarabanda consideran que hay ciertos dueños que *“se están poniendo demasiado exigentes”* y que *“no podemos seguir presionando y amenazando con un paro de la actividad carnavalesca”*. Por eso algunos –como Julio Sosa- decidieron que: *“si tengo que desfilas en Las Llamadas lo hago no tengo problemas... desfila mi comparsa y las que estamos de acuerdo en salir, sumadas a las que vienen de las ciudades del interior del país”*. El otro sector sostiene que esta era una estrategia liderada por Julio Sosa para congraciarse con los directores de la I.M.M. Gustavo Oviedo garantiza que el resultado de esto es que *“¿sabés lo que logró con eso? Que en los años que ocurrió eso, en 1996 y 1997, Kanela ganara el primer premio de Las Llamadas y del Concurso Oficial. Porque Julio Sosa quedó como el bueno de la película y los otros seis quedamos como los malos. Por eso es que antes de empezar el Desfile de Llamadas ya se sabía quien ganaba; entonces no es una competencia leal, depende de tus vínculos y como los utilices.”* Estas posturas frente a las autoridades municipales abrieron aún más la brecha existente entre los propietarios de distintas comparsas, incluso, se tomaron a golpes de puño. Como corolario de esta situación tenemos que a fines de los años '90 los dueños nunca pudieron aunar una posición común para negociar con las autoridades municipales un mayor apoyo económico.

Inclusive, las autoridades municipales evaluaban que *“hasta el año 2001, tuvimos muchos problemas con los dueños de comparsas, a la hora de llegar a acuerdos para organizar mejor Las Llamadas. Porque la forma de relacionarnos era muy caótica”*. Esta situación cambió con el cambio de gestión en la dirección de Espectáculos Públicos y Turismo de la I.M.M., con el ingreso de Lilián Kechichián a este cargo los comparseros comenzaron a entenderse y organizarse mejor. Según Kechichián *“actualmente la relación entre los dueños de las comparsas y las autoridades municipales es excelente, porque esta relación es producto de esta*

*nueva forma de organización y de esta delegación de representantes de las comparsas; así pudimos trabajar de forma excelente desde mayo hasta octubre del 2003. Esta preparación con mucho tiempo de antelación ha permitido una óptima relación entre autoridades y comparseros, y entre ellos.”*

- (I.2) La mayoría de los comparseros coincide en que la I.M.M. y la D.A.E.C.P.U. deberían optimizar la reglamentación que regula la actividad de los conjuntos carnavalescos en los tablados, para que todos tengan una actividad laboral pareja y justa. De este modo lo que se sugiere es que el municipio y el gremio deben controlar que los dueños de los escenarios cumplan con esta reglamentación, contratando a todas las categorías de carnaval por igual. Es más, algunos creen que *“habría que arreglar entre los dueños de los conjuntos y no permitir el manoseo, es decir, si hay tantas categorías vamos a repartir el trabajo entre todas ellas para ser equitativos, porque si no va a morir la categoría lubolos y si se extingue, se muere el carnaval”*, reconoce Pedro Ferreira. Otros sostienen que *“la ordenanza que obliga a los empresarios de los tablados a llevar a todas las comparsas lubolas una vez a su tablado no esta bien, porque hacen un festival de comparsas y en una semana terminó con esa obligación y con el trabajo en carnaval para el lubolo. Lo que se debería reglamentar es que todos los tablados tendrían que tener la obligación de llevar todos los días a su tablado a cuando menos un conjunto lubolo”*, sugiere Eduardo Jiménez.

Frente a esta problemática, nuevamente, se plantea la ambivalencia de cómo resolverla, la mitad de los dueños de comparsas tiene una actitud combativa contra la forma en que la D.A.E.C.P.U. maneja a las agrupaciones lubolas y sugiere que esta categoría debería desvincularse de este gremio. Para ello proponen organizar *“la casa del Lubolo”*; en esta situación, si algún empresario u otra persona quieren contratar un show de candombe; o si la I.M.M. quiere que las comparsas participen del carnaval, deberían negociar en esta asociación. Para esto es necesario que se desvinculen los conjuntos lubolos de la D.A.E.C.P.U. y se deben relacionar de otro modo con la I.M.M. Este sector de los propietarios de comparsas postula que *“al ser independientes nosotros organizaremos nuestras actividades en carnaval. Ahora no podemos negociar porque la I.M.M. no te deja y siempre tenemos que pasar por el filtro que te ponen las autoridades municipales. Porque la División de Turismo me exige si quiero participar en carnaval con mi comparsa: tengo que registrar los datos de cada componente en las fichas de la intendencia y me debo apuntar en la D.A.E.C.P.U. Además, como yo figuro como dueño del conjunto no puedo organizar un desfile por fuera de lo que estipula la intendencia, ya que me pueden demandar porque estas haciendo un fraude, al pasar por encima de ellos; y ellos siempre quieren estar distribuyendo la torta porque como dice el dicho «el que reparte se lleva la mejor parte». Pero ¿qué es lo que pasa? Nosotros tenemos que salirnos de eso. Si nosotros tuviéramos nuestra casa del Lubolo y fuéramos independientes, si la I.M.M. quisiera que hiciéramos el desfile entonces tendría que venir a hablar a nuestra asociación y no tendríamos que ir nosotros a la I.M.M. a hablar con ellos. Lo que te quiero decir es que en ese caso las reglas las pondríamos nosotros los comparseros; del modo en que ahora operamos las reglas siempre las ponen ellos”*, considera Gustavo Oviedo. Por otra parte, proponen que la administración de Las Llamadas las realice una articulación conformada por representantes de la I.M.M., de los componentes y de los dueños de las comparsas. Esta nueva organización debería realizar nuevas alianzas económicas con otros agentes socioeconómicos, para solventar y hacer más redituable, tal vez, más atractivo, quién sabe. El otro sector de los propietarios de conjuntos lubolos que tiene una actitud conciliadora tanto con el gremio como con la I.M.M. como estrategia concibe que ellos deben organizarse mejor desde su sindicato, porque *“si los Lubolos nos abrimos del carnaval oficial, la D.A.E.C.P.U. pierde respaldo y tiene que cerrar. Porque no se pueden hacer los desfiles sólo con murgas, humoristas y parodistas, porque los uruguayos y los turistas, vienen a ver a los lubolos, para escuchar los toques de los tambores.”* Por eso concluyen: *“no podemos irnos porque dejaríamos a la DAECPU sin fuerza y es nuestro gremio”*.

- **(I.3)** Otra de las sugerencias que han hecho los comparseros es que la I.M.M. exija a las empresas que promocionan algún tipo de servicio y/o producto en Las Llamadas que paguen los tributos que les corresponden. En el caso de los comercios que comercializan sus mercancías, solicitan que se les cobre un impuesto aparte; asimismo sugieren que a los periodistas que cubren su transmisión paguen un impuesto por filmar, sacar fotos y hacer reportajes.

**(I.4)** Por otra parte, han realizado la propuesta de solicitar al Gobierno Nacional y al Municipal que lleven adelante políticas culturales tendientes a promocionar los espectáculos de las comparsas en otros países y ciudades del interior del Uruguay. Ellos tienen la convicción que el candombe atrae a los espectadores extranjeros por su carácter exótico, por consiguiente, si se realiza una mayor difusión e interacción comercial, en el ámbito nacional e internacional, no sólo les permitirá mejorar económicamente, también, ellos fortalecerán sus relaciones internas.

- **(II)** Los comparseros sugieren que la I.M.M. cobre estrictamente los impuestos a las empresas que comercializan sus productos, a las que realizan publicidad estática y a las que televisan Las Llamadas; luego, debería redistribuir equitativamente estos ingresos entre los protagonistas del espectáculo. Esta adjudicación se podría llevar a cabo básicamente de dos maneras, una de ellas es incrementando los montos de dinero que concede la I.M.M. a los conjuntos que participan de Las Llamadas y de los valores de los premios. La otra sería regulando la distribución de las remuneraciones para que todos los componentes que participan de Las Llamadas ganen una cantidad similar. Según algunos comparseros de lo que *“se trata es que por presencia el componente cobre honorarios; o sea que por salir tocando un tambor ya le tendrían que pagar. Porque si el público por sentarse en las tribunas tiene que pagar. Entonces, el que toca también tendría que cobrar. Si vos no exigís el mínimo para vos, los otros no te lo van a dar”*, considera Fernando Núñez. Según ellos, una de las consecuencias de esta medida es que desaparecerían las figuras que reclaman cantidades de dinero exorbitantes para lo que es el carnaval uruguayo.

- **(III)** En último lugar, los componentes indican que los dueños de comparsas deberían administrar mejor el dinero y que la I.M.M. debería cumplir el papel de ente controlador de los montos que deben gastar las agrupaciones de acuerdo a los ingresos que obtuvieron en la zafra carnavalesca anterior. Se podría instrumentar, también, que la comparsa asuma una organización económica de tipo cooperativa; de este modo los componentes, los directores técnicos y los dueños deberían realizar una inversión similar de recursos, esfuerzo en tiempo y concentración para la preparación para el carnaval; y luego de descontados los gastos realizados (en transporte, materiales básicos y vestimenta) lo que la agrupación recaude en todas sus actuaciones en los certámenes y tablados debería distribuirse en partes iguales entre todos los integrantes del conjunto. De esta manera, no se generarían problemas económicos entre los dueños y no se explotaría a los componentes, al mismo tiempo, que se generaría una distribución más equitativa de los ingresos. Asimismo, se deduce que no habría tanta competencia entre conjuntos y componentes y se podría disfrutar mejor la fiesta.

Como reflexión final hacer dos precisiones, la primera es que sí la I.M.M. y el Ministerio de Turismo no realizan políticas culturales para una promoción de las comparsas y del candombe, sus actividades quedan libradas al mercado y tendrán en él su verdadero “ministerio de planificación”, efectivamente el mercado será quien priorizará las actuaciones de acuerdo a su utilidad económica. Por consiguiente, la ley de la oferta y la demanda convertirá a la comparsa en una mercancía que dependerá de las necesidades y anhelos de sus comerciantes. La segunda indicación final es que las autoridades competentes que organizan el carnaval, los medios masivos de comunicación y las empresas que participan en Las Llamadas deberían tener en cuenta que para mejorar “el negocio” que desarrollan a través de esta festividad popular, el mejor recurso que tienen es colaborar económicamente para el perfeccionamiento del espectáculo que brindan las comparsas.

## **(VII.4) Análisis de la Cultura Organizacional de la Comparsa:**

Abordaré este tema tomando en cuenta las relaciones intergrupales y la producción simbólica de los distintos sectores socioculturales que integran “la micro-sociedad” u organización social que es una comparsa. La elaboración folklórica no deriva exclusivamente de la exposición de los valores propios de una única agrupación cubola, sino de la contrastación de opiniones y prácticas con otras organizaciones sociales del mismo tipo.

Consideraré a la cultura de esta organización como “un conjunto de elementos interactivos fundamentales. La cultura está compuesta por muchos elementos, a los que podemos llamar «presunciones básicas», «creencias e hipótesis fundamentales», «sistema de conocimiento», «verdades primarias». Las más importantes, de acuerdo con nuestro análisis, son los mitos y las historias, los valores, los ritos, los códigos y los símbolos. Hablamos de elementos interactivos, porque sin cultura no hay vida grupal y sin grupo no emerge la cultura; ellos son compartidos grupalmente. No hay cultura individual, pues la cultura debe estar interaccionada grupalmente. Cuando un grupo ha compartido entre sí o con el líder fundador, una cantidad significativa de experiencias interaccionales en la resolución de problemas, ha hecho emerger, aunque no se haya percatado, su cultura. Estos atributos son sedimentados a lo largo de la vida de la organización, a la cual identifica... Por lo que son transmitidos a los nuevos miembros.”<sup>131</sup>

Partiendo de esta base conceptual analizaré:

- (VII.4.1) Las razones que llevan a los componentes a integrar determinada comparsa.
- (VII.4.2) Los valores y las creencias que se (re)crean entre los comparseros.
- (VII.4.3) La red normativa que ordena el funcionamiento de la organización.
- (VII.4.4) Las vivencias experimentadas por los comparseros en distintas agrupaciones.
- (VII.4.5) Los modos de relacionarse en las comparsas.

### **- (VII.4.1) Las razones que llevan a los componentes a integrar determinada comparsa.**

Los comparseros optan por salir en cierta agrupación por múltiples razones, que se pueden clasificar de acuerdo a si la comparsa sale de un barrio con tradición candombera o de un territorio en el que recientemente se ha desarrollado ésta práctica cultural.

- (1) **Los componentes de las agrupaciones tradicionales** en el momento de argumentar los motivos por los cuales salen en la comparsa del barrio utilizan tres tipos de explicaciones:

- La primera es que se integra el conjunto por el apego a la comparsa del barrio; en este sentido, sus componentes dicen: *“formo parte de este grupo porque pertenezco a este barrio, desde que nací estoy en este lugar, con una familia de una tradición de más de ciento sesenta años. Mis abuelos, mis padres, yo y mis hijos nacimos en este lugar y todos salimos en la comparsa del barrio. Este es uno de los lugares típicos que conservó las tradiciones candomberas, siempre salieron comparsas representando al barrio y yo siempre salí en ellas”*, asegura Fernando Núñez. Este tipo de integrantes han formado la comparsa de su localidad desde que eran niños y se identifican con ella. Ellos sienten a sus compañeros como *“mi gente”* y a la comparsa como *“el grupo con el que me siento bien para salir”*.

- La segunda exposición alega que se integra a la agrupación del barrio por la amistad que los une a sus compañeros. Esto permite que los dueños *“tengan cosas que quizá a otros conjuntos les falten, porque los conductores de las comparsas que proceden de los barrios Cordón, Sur y Palermo tienen un poder y un vínculo con mucha gente importante del ambiente comparsero, que otros cabecillas no los pueden conseguir ni con dinero”*, señala Eduardo da Luz.
- El tercer y último argumento es que se la integra por la identificación que tienen con la cadencia del candombe que realiza la comparsa ya que *“es el ritmo del barrio”*. Estos tamborileros son solidarios aunque sea de manera inconsciente, con la supervivencia del conjunto e interiorizan por lo menos una parte de las metas de él: la conservación de los ritmos típicos de los barrios Cordón, Sur y Palermo.

En suma, todo conjunto que procede de uno de los barrios con tradición candombera es una agrupación consagrada, que mantiene muchas de sus características históricas, como su ritmo original en el toque de los tambores, el estilo de la vestimenta y el tipo de relación que se genera entre los integrantes. En este tipo de comparsa la gran mayoría de sus integrantes afirma que sale *“por amor al arte”* y por el aprecio que tiene por el grupo de su barrio; al contrario de lo que ocurre en las comparsas profesionales y más competitivas, ellos participan pero no les interesa que les paguen sus actuaciones.

- **(2) Los componentes de comparsas profesionales y competitivas**, también, alegan tres tipos de fundamentos para salir en este tipo de agrupación:

- Ellos expresan que integran este tipo de grupo para recibir una mayor cantidad de dinero que el que les puedan dar en otras comparsas, de la misma manera, porque les posibilitan desarrollar una actividad laboral estable durante todo el año. Eduardo Jiménez explica que *“si una comparsa te da un 25% más de lo que vos ganabas el año anterior en otro conjunto, entonces te sacas la «camiseta» de tu barrio y te pones «la camiseta» de la que te ofrece más dinero, porque yo tengo una familia numerosa para alimentar”*. Este tipo de cuestión es la mejor prueba que en la actualidad es más laxa la identificación de algunos candomberos de cuna con la comparsa de su barrio originario.
- Otros argumentan que participan de este tipo de agrupación porque es un conjunto profesional ya que se perfila a ser más competitivo, innovador y bien organizado. Por ejemplo, uno de los miembros de Yambo Kenia precisa que *“salgo en esta comparsa porque es renovadora, siempre está apostando a realizar cambios y a modernizar su espectáculo”*, arguye Hugo Santos. Asimismo, alegan que tiene una organización de tipo profesional y en consecuencia *“tienen mayores aspiraciones para ganar los premios de los certámenes de carnaval; porque si vos participas para tener éxito tenés que hacer buenos arreglos técnicos en la puesta en escena, coreografía y música. Además, toda la agrupación debe estar esplendorosa en su vestuario”*, sostiene Eduardo Da Luz.
- En último término, algunos indican que integran este tipo de conjunto porque de este modo pueden acceder a premios y a un mayor prestigio dentro del ambiente, al recibir un mayor reconocimiento por parte del público.
- Finalmente, puntualizar que estos componentes no alegan elementos vinculados al historial comparsero y barrial, como ocurría con los miembros de las agrupaciones que procedían de Sur y Palermo.

## - (VII.4.2) Los valores y las creencias que se (re)crean entre los comparseros:

En estas organizaciones existen valores y creencias que se manifiestan en la cotidianeidad que se vive durante la etapa de preparación y en las celebraciones carnavalescas.

- **(1) Los valores** son concepciones referidas a las características que son deseables en la comparsa, ellos configuran un sistema con patrones integrados. Cabe precisar que “el «ethos» son los patrones integradores de los valores que dan coherencia a una ideología (no en sentido político). El sistema de valores compartido por un grupo, es el corazón de su cultura porque es lo que diferencia una cultura de otra es precisamente su juego de valoraciones distintas o propias. Los valores pueden expresarse en creencias, normas de conducta y códigos lingüísticos.”<sup>132</sup> Los valores comunes que se intentan desplegar en este tipo de organizaciones sociales son la amistad y el compañerismo. Luis Trochón explica *“que haya buena onda entre los componentes no significa que la relación sea idílica, que vos no puedas discutir y pelearte; sino que pasa por la consideración de cada uno. Como ocurre en toda relación, en toda pareja, hay momentos en los que expresás más amor y hay momentos que al otro miembro de la pareja no lo querés ni ver”*.

En el caso de los diversos tipos de comparsas, hay valores colectivos que el conductor desea alcanzar y/o mantener permanentemente en su organización; a los que todos los miembros se deben adherir si pretenden pertenecer a la agrupación, es decir, los valores y su jerarquización operan como estructura de significación para las actuaciones de los integrantes. Las comparsas desarrollan distintos valores, que se subordinan a los propósitos, principalmente, vinculados a su tipo de organización y al nivel de aspiraciones en el carnaval. Observemos cómo se presentan:

- (i) Los valores diferenciales de «las agrupaciones lubolas profesionales y competitivas» se fundan en la búsqueda del éxito en los concursos de carnaval y en normas atinentes a una organización eficaz. Por ello se alienta el mayor esfuerzo; el rendimiento óptimo; se exige mantener la concentración durante los ensayos; el respeto a los horarios de ensayo y puntualidad en las presentaciones de la comparsa; así como también se estimula la motivación, la unidad del grupo y un buen clima de trabajo. Uno de sus conductores sostiene que *“lo más importante para el buen funcionamiento de una comparsa es tener mucha consideración, respeto y afecto mutuo. Además, de que todos tengan esa actitud de salir como leones enjaulados durante la competencia”*, detalla Eduardo da Luz.
- (ii) Las cualidades específicas de «las comparsas que no son profesionales», en las que sus miembros no cobran por integrarla y participan sin la exigencia de ganar los certámenes de carnaval, sus conductores impulsan el goce por la labor que realizan e intentan congrega a los amigos del barrio. Por ello le dan prioridad a la persona que al profesional y el disfrutar con lo que se hace que al competir. Sus componentes revalidan que *“uno de los valores que caracteriza a esta comparsa es la frescura y esa cosa de disfrutar del toque, de no empañar el disfrute de hacer música, por la competencia en los concursos”*. Ellos justifican que esto ocurre *“porque a los dueños les importa más tocar y a hacer lo que tienen ganas y no se complican la cabeza por la competitividad de su conjunto”*, explica Liber saxofonista de Sinfonía de Ansina.

Este tipo de conjunto se prepara con muchas carencias técnicas, locativas y en equipamiento porque no tiene los recursos necesarios a nivel humano y monetario. Digamos que *“salen con una inmensa humildad”*, como señalaba Perico Gularte; otros precisan que *“sus dueños son honestos consigo mismos, porque no hacen sentir a nadie que es mejor que nadie, ni te llaman y te dicen «somos los mejores y vamos a ganar el primer premio». Hay una honestidad interior que nos hace bien y no hay divismo, no hay estrellas y nos*

*sentimos todos iguales*”, explica “Jorginho” Gularte. Tengamos en cuenta que sus miembros *“son gente de trabajo que dejan de trabajar para venir a la comparsa; al carnaval lo toman como diversión, pero también trabajan en serio para que la comparsa ofrezca un buen espectáculo”*, esto es lo que distingue de los miembros de Sinfonía de Ansina, Héctor Acuña.

- **(2) Las creencias que circulan en las comparsas**, también, son ideas que los integrantes aceptan como válidas y son la base para su desempeño y sus actuaciones en el grupo. En términos generales, en el ambiente comparsero existe la creencia que las comparsas y *“las cuerdas de tambores son fundamentales para que el candombe siga en la calle”* y *“la comparsa siga interviniendo en carnaval”*. Asimismo, se concibe que estas fiestas se realizan a fin de que la gente participe y disfrute del carnaval. Dándole prioridad a *“que el pueblo a través del candombe pueda vivir la vida de otra manera y con más felicidad”*, resalta Liberad Martínez. En suma, se cree que la práctica del candombe es fundamental para que siga existiendo el carnaval uruguayo.

También se propagan ciertas concepciones que son funcionales al funcionamiento de la comparsa, entre ellas la necesidad de una fuerte lealtad a la causa; lo que los comparseros denominan *“ponerse «la camiseta» de la comparsa”*, o sea, hacer el mayor esfuerzo para que el conjunto del barrio se presente de forma conveniente y tenga éxito en carnaval. Asimismo, se sostiene que cuando un componente participa en cualquier grupo lo debe hacer con su mejor predisposición y profesionalismo; en este sentido, algunas expresiones son elocuentes: *“cuando uno va a una comparsa se pone la camiseta de ese conjunto, más allá que el componente no pertenezca a esa tradición candombera y a ese barrio, como yo que soy de Ansina del barrio Palermo y salgo en Yambo Kenia de El Buceo”*, explica Pedro Ferreira.

Otra noción que es funcional a la organización, es que *“cada componente aporta su grano de arena para que la comparsa funcione mejor”*. Entre ellos se ha extendido que *“todos los miembros son claves porque todos hacen su contribución al conjunto; hasta el que cumple la función más insignificante tiene que ser responsable y se lo debe respetar. Es un trabajo en equipo”*, considera Isabel Ramírez.

En las agrupaciones «profesionales y competitivas» y en las «chicas y aficionadas» se desarrollan ciertas creencias que son características de cada modalidad. Ahora las detallaré:

- (i) Los conjuntos que tienen una lengua tradición candombera, además de las creencias destacadas guían su accionar a través del convencimiento que deben mantener la tradición representativa del barrio en la comparsa y la cadencia de su candombe.
- (ii) En las comparsas profesionales y más competitivas se postula que es necesario mantener un buen clima de trabajo para que la organización funcione, para ello es necesario que se desarrollen interacciones armónicas entre los componentes y que los conductores den el ejemplo; ya que *“si los técnicos y propietarios no dan el ejemplo, entonces, los componentes menos van a funcionar porque no tienen buenos referentes”*, aclara Da Luz.
- (iii) Por otra parte, si el conjunto quiere ganar los concursos se considera que es imprescindible que los componentes trabajen mucho y se sacrifiquen durante el período de preparación. Uno de los directores sostiene que *“los fundamentos de la muy buena actuación de esta comparsa están en el sacrificio y la concentración en el trabajo. Nosotros ensayábamos desde las siete de la tarde; para ello mucha gente salía un rato antes de su trabajo y a las doce de la noche venía el coreógrafo para combinar su parte. Ahora que me pongo a pensar me doy cuenta que fueron muchas horas de ensayo. Recuerdo que hubo un día que teníamos el compromiso de presentarnos en el programa de televisión “De Igual a Igual”; después nos fuimos para la ciudad de Atlántida a un corso; después debíamos volver al club ya que nos estaban esperando para ensayar la puesta en escena y después salíamos a hacer escenarios, es decir, que estábamos todo el día trabajando mucho. Por eso digo que*

la base del triunfo fue el impresionante sacrificio que hicimos los dueños, los técnicos y los componentes”, destaca Luis Trochón de la preparación de Yambo Kenia. Se tiene la convicción que la comparsa cuando va a competir al Concurso Oficial sus miembros deben complementarse y configurar un grupo armónico.

- (iv) Por último quiero destacar que en las agrupaciones en que los dueños son practicantes de cultos brasileños, como la umbanda y el batuque, aplican estas creencias en el accionar de su agrupación, tema que será profundizado en los capítulos VIII y IX.

### **- (VII.4.3) La red normativa que ordena el funcionamiento de la organización.**

Uno de los sistemas que configura la cultura de una organización es su red normativa, que es la que agrupa todo lo dependiente de los valores y a partir de ellos se justifican las prácticas concretas y los criterios que ajustan las actuaciones de los componentes en los ensayos. En general, en las agrupaciones lubolas hay algunas cuestiones que regulan su funcionamiento; ellas son un conjunto de consideraciones indiscutibles y un capital de respuestas inmediatas, que conforman el sentido común de aquellos que la integran. En los ensayos estas normas deben ser respetadas por todos los componentes. Hay que aclarar que generalmente los comparseros no saben exactamente cómo ha sido el proceso de conformación de estas pautas y dicen que se conservan porque *“tradicionalmente han sido así”*; *“parecen no venir de ninguna parte, simplemente son así”*; y que *“la experiencia candombera las ha ido conformando”*.

Las normas ordenadas prioritariamente en los conjuntos lubolos es que todos sus miembros se deben respetar, tanto a nivel laboral como en el personal. También, en la mayoría de los conjuntos se juzga necesario que tanto los componentes como los propietarios y los directores técnicos deben ser responsables y se deben comprometer en el trabajo. Esto significa que hay que concurrir asiduamente a los ensayos y llegar a la hora indicada para su comienzo; según Eduardo da Luz: *“las cosas empiezan a degenerar cuando vos marcas una hora de comienzo del ensayo y te vienen media hora tarde. Esto se transforma en un problema cuando la llegada tarde al ensayo se transforma en un hábito; porque tenés que rezongar a los impuntuales y te agarrás dolores de cabeza. Además, tienen que considerar el respeto que deben tener por sus compañeros que llegan a la hora determinada y les hacen perder su tiempo”*.

Las normas organizacionales también se pueden clasificar de acuerdo al tipo de comparsa y al nivel de sus aspiraciones en carnaval. Veamos cuáles son los criterios que prevalecen en los distintos tipos de conjuntos lubolos:

- Los componentes que pertenecen a comparsas con pocos recursos económicos y limitado equipamiento técnico, deben adaptarse a esta situación y colaborar para que la organización funcione. Gustavo Oviedo señala que *“hay una máxima que indica que «aquí todos tenemos que echar mano a todas las actividades que desarrolla la comparsa», o sea, si hay que pintar, pintamos; si hay que enlonjar, enlonjamos; si hay que darle una mano a las muchachas que están cosiendo, cosemos igual.”*
- En los conjuntos “V.I.P.” las normas ordenadas prioritariamente a ser acatadas por cada integrante es que debe estar preparado para la función para la cual lo contrataron. Asimismo, el componente tiene que estar en un estado psicofísico apropiado para ensayar; por ejemplo, no puede venir ebrio ni drogado, así como *“tampoco puede estar para la broma o de joda en el ensayo”*. Por otra parte, el componente se debe comprometer con el trabajo, tener convicción en lo que hace y *“brindar todo de sí; de esa manera va contagiando al resto de los integrantes. Esa conjunción de cosas se requiere para salir en una comparsa profesional”*, puntualiza Hugo Santos. Se entiende que los miembros deben

trabajar en equipo *“porque el candombe es la conjunción de música, canto y danza; estas distintas hay que conjugarlas apropiadamente en el espectáculo de la comparsa”*, aclara Eduardo da Luz. Con relación a esto *“no hay que darle prioridad a nadie; pueden haber líderes, pero el conjunto es un equipo en el que todos tienen que poner su parte: tienen que ser tratados por igual y tirar para la organización de igual forma, para que la cosa salga bien”*, explica Gonzalo Lencina. Por otra parte, los integrantes deben actuar con profesionalismo y respeto hacia el público. Para ello es necesario que realicen su labor con competencia en todos los escenarios; por su parte, el empresario que los contrata para actuar en los tablados debe considerar al comparsero con el respeto que se merece todo artista; principalmente, debe asegurarle un lugar apropiado para que se cambie de vestimenta y le pague el dinero que le corresponde.

#### - (VII.4.4) Las vivencias experimentadas por los comparseros en las agrupaciones

En este apartado analizaré el sistema que contiene las distintas representaciones, observando cómo ellas consiguen su proyección concreta en el ámbito de la sensibilidad y las formas que se exteriorizan en tanto figuras significantes. Comencemos por señalar que los componentes experimentan distintas vivencias en las comparsas, ellas están determinadas por el tipo de organización, según se trate de las de tipo tradicional o de las más profesionalizadas y competitivas. Veamos por qué ocurre esto.

- (1) Los miembros de **las agrupaciones tradicionales** se sienten *“como en su casa”* porque el contexto de los ensayos es un entorno festivo y alegre, en el se desarrolla una sociabilidad lúdica. Los componentes puntualizan que *“lo que me guía para salir en esta comparsa es el hecho de sentirme bien en este lugar; en otros no me siento así”*, señala Claudio Martínez. El músico y compositor de Sinfonía de Ansina, “Jorginho” Gularte añade que *“la palabra clave que explica la particularidad de la forma de ser de esta comparsa es la alegría al por mayor y la buena onda que todos tienen aquí”*. En los ensayos de Sinfonía de Ansina constantemente se hacen chistes y bromas, que surgen de las situaciones experimentadas o de las propias historias contadas por sus protagonistas. Esta costumbre de hacer ironías y consumir bebidas alcohólicas y drogas en los ensayos, que ellos denominan *“estar para la joda”* constantemente, por un lado, acaba por caracterizar sus ensayos de improvisados y desorganizados, por eso se dice que *“a los de Sinfonía de Ansina no les va bien en carnaval porque siempre están tomando vino y jodiendo”*. En suma, el estilo de vida de los dueños de Sinfonía de Ansina, *“de siempre estar tomando vino y jodiendo a todo el mundo”*, se traduce en el modo de organizar su comparsa.

Los presentes en los ensayos de Morenada y Sinfonía de Ansina expresan que disfrutan del entorno que se vive. Esto hace que los componentes y los vecinos del barrio sientan que participan de una actividad singular que no se realiza en otra parte del mundo. Según ellos *“el movimiento de gente que viene a ver los ensayos así como el hecho de que los ensayos se hagan en la calle, proporcionan algo especial: esto que ocurre acá es raro que pase en otras partes del mundo”*; *“éste micro mundo que se forma acá está muy bueno, es divino y lo más importante de este lugar es el sentido de familia, que se manifiesta a través de la relación de respeto y de valoración que hay hacia los niños. Todo esto hay que rescatarlo. Hay que aprender de eso porque mientras en otros lugares los niños se mueren de hambre, acá se los cobija, alimenta y cuida. En esta comparsa pobre económicamente hay muchas cosas para aprender en cuanto a lo cultural y a la solidaridad; uno por estar en otras cosas muchas veces no se da cuenta”*, rescatan Eduardo da Luz y Hugo Odair de su experiencia en su actuación en Sinfonía de Ansina.

En cuanto a la intensidad y exigencia de la actividad laboral en los ensayos, es menor en comparación con las comparsas más profesionales y competitivas, puesto que los componentes

no tienen la exigencia de ganar los primeros puestos en los concursos. Esto posibilita una mayor distensión y según ellos *“esto es una familia donde siempre está presente el chiste; está el mate y si hay que tomar alguna bebida alcohólica, también, se toma”*, señala Humberto Álvarez vecino del lugar donde ensaya Sinfonía de Ansina. Se genera pues una considerable interacción comunicativa extra-laboral, *“porque aquí a veces el día de ensayo se comparte un asado, se toma algo y se juega a los naipes; y no es sólo por el hecho de comer el asado sino por el hecho de estar juntos”*, resalta Leonel Abelino del funcionamiento de Sinfonía de Ansina. Como contraparte, sus dueños tienen una actitud de despreocupación por la motivación económica hacia sus subordinados, algunos sostienen que *“si fuera una empresa atendería de otra manera las necesidades de sus miembros”*, reflexiona Hugo Odair.

Sucintamente quiero destacar que este tipo de candomberos siente que la comparsa es su familia, también, se puede observar a los ensayos de esta agrupación como un espacio de “performance” en el que las características de la preparación para intervenir en carnaval y los comportamientos de sus directores en sus vidas cotidianas tienen la misma textualidad preformativa. Así pues, *“en lo organizativo los códigos que se desarrollan no son para un mejor funcionamiento de la comparsa: son los mismos que usan los dueños para su propia vida. Porque yo veo que como viven organizan la comparsa y todo esta bastante relacionado”*, así lo ha percibido, también, Hugo Odair. En los ensayos no existe una rígida separación entre “artistas” y el público; tampoco, hay una disociación precisa entre las situaciones de representación y su vida cotidiana. Causa asombro observar que cada participante de los ensayos de Sinfonía de Ansina es un “performer” en potencia, asimismo, cada escenario de la vida cotidiana de estos comparseros les ofrece la oportunidad de ofrecer una pequeña “performance”.

- **(2) En los conjuntos “V.I.P.”** que no salen de barrios tradicionalmente candomberos y que se organizan de modo profesional y con un alto nivel de aspiraciones para ubicarse entre los primeros premios de los concursos; también sus componentes sienten que trabajan con las comodidades que tienen en su casa, pero lo que los distingue es que no conciben a la comparsa como una familia que está de fiesta, sino que la conciben como un trabajo. Puesto que los directores técnicos exigen un mayor esfuerzo y concentración; existiendo menores posibilidades de distracción en comparación con los espacios de recreación que se desarrollan en algunas comparsas tradicionales. En cambio, los conductores de las comparsas V.I.P. tienen una gran preocupación por el estado físico, mental y laboral de sus subordinados; anhelando que no decaiga la motivación en la actividad e intentando mantener un buen clima de trabajo. Esto no significa que no existan problemas internos ya sea *“porque hay complicaciones que cada componente trae de su vida, pero se tratan de obviar. En comparación con las otras comparsas que participé en esta hay un mejor grupo de trabajo y funciona bien”*, señala Virginia Carrizo sobre el funcionamiento de Yambo Kenia. Otra de las características de este tipo de comparsa es el muy buen trato que tienen los directores responsables con todos los componentes, por ejemplo, esto se observa en las instrucciones que los conductores le dan *“al que sirve los refrescos para los componentes cuando están cansados de ensayar”*, destaca Pedro Ferreira de Yambo Kenia.

#### (VII.4.5) Los modos de relacionarse en las comparsas.

En las comparsas existen distintas formas de interacción y de relacionarse de sus miembros. Para precisarlas observaré las mediaciones propiamente sociales a través de las que se organizan los diversos tipos de agrupaciones lúbricas. Uno de los propósitos fundamentales de los conductores es desarrollar una relación cordial entre todos los integrantes del grupo, cuestión que es muy difícil de plasmar. Para desarrollar una relación solidaria entre todos los miembros es necesario el cumplimiento de las siguientes afinidades:

- Los conductores deben manejar el grupo de manera conveniente, esto es *“el dueño tiene que tener una psicología muy especial para el trato con el grupo manteniéndolo unido y con las mismas expectativas. Si lográs eso el conductor logró mucho”*, así lo cree el viejo comparsero, Hugo Santos.
- Si bien en las comparsas no se da una relación laboral de tipo “jefe-obrero”, sino que es *“un trato de compañero a compañero”*, no obstante el dueño debe mantener un buen vínculo y respetar al componente.
- Los directores técnicos deben fomentar una comunicación fluida entre los distintos niveles jerárquicos y en las distintas áreas.
- Los componentes nuevos se deben integrar a la organización ya que como en toda comparsa, hay que sumarse al trabajo. En efecto, ellos explican que *“si te querés integrar no podés ir y quedarte al costado del grupo y hacerte la especial o la diva, no podés hacer eso porque le cae mal al resto de los componentes. La comparsa es como una familia y siempre que va una persona nueva a una casa y cae mal, les cae a todos y no hay remedio. Eso pasa en una comparsa o en cualquier grupo. El tema es que el componente se debe integrar al grupo; para eso primero se tiene que fijar cómo es el grupo, estudiarlo observando a cada compañero y después integrarse”*, precisa Florencia Gularte.
- Los miembros más antiguos deben ser solidarios y compañeros con los recién llegados.

Al plasmar todas estas precisiones se crea un grupo armónico, *“donde uno respira un aire fresco y muy buena onda”*. Otros añaden que *“eso ocurre porque hay un gran compromiso y una gran pasión por lo que se hace. Además, están orgullosos del conjunto que integran y hay buena comunicación entre ellos. Esto no significa que la relación sea idílica, que vos no puedas discutir y pelearte, como ocurre en toda relación, sino que pasa por la consideración mutua entre ellos”*, así la define Luis Trochón a una relación sensata entre todos los miembros de una comparsa.

Con respecto a la intensidad del lazo y a la asiduidad de la interacción, los componentes de las comparsas generan entre sí distintos tipos de relaciones. Hay componentes que mantienen vínculos amistosos y continuos con sus compañeros, fundados en las interacciones que desarrollan en el vecindario y en el entorno candombero, a título de ejemplo, Sergio Ortuño expresa: *“me identifico totalmente con la dirección de la comparsa, porque soy amigo de toda la vida y crecimos juntos con los dueños”*, por este tipo de cuestiones se identifican como *“mi gente”*, *“es de los nuestros”* y *“es como nosotros”*. Sin embargo, con los nuevos no tienen la misma afinidad, según ellos esto sucede *“porque hay gente que recién conozco y otra gente que conozco de otros años, pero no de vernos siempre”*, aclara “Jorginho” Gularte. Por otro lado, hay miembros que perciben al carnaval como un trabajo; ellos tienen dos formas de concebir sus relaciones en la comparsa, unos sostienen que en ella no tienen amistades porque vienen a trabajar y no vienen a intimar con nadie; en este sentido es determinante Virginia Carrizo: *“no tengo amistad con mis compañeras, además, las veo esporádicamente en la época de carnaval o si sale algún trabajo para brindar un espectáculo en algún teatro, casamiento o*

*cumpleaños*". En esta dirección, también, hay integrantes que se relacionan de acuerdo al entendimiento que mantengan entre sí para trabajar, ellos manifiestan: *"tengo amistad con los que valen la pena porque trabajan bien"*, aclara Pedro Ferreira.

En suma, estas agrupaciones son una fiel representación de la sociedad uruguaya por la diversidad e intensidad en las relaciones que se desarrollan entre sus integrantes. Los ensayos ponen en escena una realidad fragmentada, los entretejidos sociales que mantienen los múltiples grupos de candombe son distintos, no obstante coinciden en que sus miembros son originarios del mismo barrio aunque están dispersos por la actividad profesional y educativa; muchas veces algunos no se asocian mas que con esta particularidad en carnaval. Asimismo, la gran mayoría de los miembros se conocen pero no necesariamente se frecuentan.

**En todas las comparsas surgen antagonismos entre sus miembros; básicamente sus causas son:**

Hay inconvenientes en la convivencia porque se producen rumores y habladurías de unos componentes sobre otros. El "chusmerío" se nutre de comentarios respecto a las relaciones amorosas y/o sexuales que mantienen entre sí. A título de ejemplo, una de las integrantes de un cuerpo de baile cuenta que sus compañeras *"le tenían bronca"* y la trataban mal *"porque a mí el que me llevó fue un socio del dueño, al que lo conozco de hace mucho tiempo y había compañeras que estaban enamoradas de él; como a los ensayos iba y me venia con él, porque vive a la vuelta de mi casa y me llevaba en su auto, entonces se pensaban que yo me acostaba con él"*, explica Vilma Carrizo. En segundo término, se generan habladurías mal intencionadas sobre la idoneidad de algunos componentes, que tienen su origen en la pugna por zonas de poder y jerarquización interna, lo que supone hacer pagar "derecho de piso" a los novatos. Hay problemas de convivencia, igualmente, por no aceptar a las personas con sus defectos y virtudes peculiares. A los rumores se les yuxtaponen las divisiones del grupo, conformándose subgrupos en los cuales se tejen alianzas y se promueven rencillas para hacerle "la vida imposible" a algún componente u otro subgrupo.

Otro tipo de inconveniente que aflora en las relaciones internas de la comparsa ocurre cuando algún miembro piensa que es el más célebre de todos. Un fiel testimonio de ello son estas expresiones: *"la vedette en los últimos tiempos pasó a ser lo más importante de la comparsa, porque la gente cuando va a Las Llamadas pregunta ¿quién es la vedette? Y si no trae una vedette buena, dicen «esta comparsa no está bien, porque no tiene nada de bueno».* Por eso la vedette pasó a ser la figura más importante de un conjunto lubolo. Y yo soy la vedette, por eso soy la más importante y cobro más dinero." A esta situación en el entorno candombero se la denomina "divismo" ya que el componente piensa que es la estrella del grupo o cree que es una diva, por supuesto, entiende que su labor es superior y la clave para el éxito de la comparsa. Esta actitud es rechazada por sus compañeros y se le hace muy difícil integrarse al conjunto.

Surgen problemas entre los componentes cuando compiten para mostrar cuál tiene mayor idoneidad. En el caso del cuerpo de baile, las bailarinas realizan exhibiciones para ostentar cuál de ellas baila mejor. Por su parte los tamborileros, se quieren dar lecciones unos a otros para exhibir cuál tiene la mejor técnica de percusión. Por ejemplo, Eduardo Jiménez cuenta que en Yambo Kenia *"hubo un problema cuando se integró como acompañante de la orquesta a un nuevo componente en la cuerda de tambores. Wilson vino a tocar con nosotros porque es un excelente repique, pero se desubicó. El problema surgió porque a Wilson no le gustaban algunos de los toques que nosotros hacíamos en la presentación de la cuerda de tambores, entonces esperó un día en que había un espectáculo. Estaba lleno de público y estábamos tocando el solo de los tambores donde cada uno de los tamborileros hace un destaque en su toque individual; primero le tocó a Miguel tocar el repique e hizo una variedad de golpes; cuando le tocaba a él agarró el micrófono y dijo: «así no se toca el repique» y tocó el toque*

*tradicional de repique de Ansina. Para mí eso fue una ofensa muy grande porque aprecio mucho a los dos; además, al resto de los tamborileros no les gustó esa actitud por lo que se generaron rencillas entre los tamborileros.”*

Del mismo modo, se presentan problemas en la relación entre los miembros subalternos y los conductores, varios son los motivos para que puedan surgir; en términos generales, el manejo de grupos numerosos, *per se*, es muy complicado y en las comparsas suelen ensayar más de sesenta componentes, donde cada uno tiene su modo de comportarse. Los propios protagonistas reconocen las dificultades que hay para manejar a esta cantidad de personas *“porque no todos los días estamos con el mismo estado de ánimo ni de la misma forma; un día uno está triste o mal, sin embargo, un compañero está contento, otro está más alegre que de costumbre. Por lo tanto, son diferentes integrantes de un grupo, con distintos caracteres y estados de ánimo.”* Esto genera un clima de trabajo complicado *“porque a veces alguno se ríe y otro le sigue la corriente; esto hace que se contagien y no presten atención. El director tiene que parar a todos los que están ensayando porque uno no hace bien las cosas. Es difícil trabajar con tanta gente”*.

Otro de los factores que generan dificultades en la relación entre los conductores y los componentes es el temperamento de los primeros. En algunos casos, los integrantes califican a la forma de mantener el orden en los ensayos de ciertos conductores de ser excesivamente enérgica, llegando a ser autoritaria. Los comparseros profesionales justifican esta forma de manejar el grupo un tanto impulsiva porque algunos no tienen la compostura necesaria para ensayar un espectáculo; detallan que *“si te descuidabas los integrantes del coro se iban a la esquina a tomar algo o guardaban una botella de vino atrás de un árbol; inclusive paraban el ensayo para ir a tomar y si los directores les decían algo, ellos les contestaban «pará ¿no ves que estoy tomando?»”*, recuerda Pedro Ferreira de los ensayos de Sinfonía de Ansina. Esto hacía que los componentes se distrajeran y contagien al resto del grupo, por eso *“el conductor es punzante con los integrantes para que no se distraigan y se concentren en el trabajo”*; *“porque si sos débil, no te hacen caso y hacen cualquier cosa”*, aclara el tamborilero de Yambo Kenia, Wellington Suárez.

Hay problemas internos, por otra parte, porque actualmente se integran a estos conjuntos a quienes no son comparseros experimentados. Por consiguiente, ellos se incorporan a estos grupos y comienzan a compartir experiencias y vivencias, sintiendo cierto choque cultural; enfrentándose así a una realidad a la que no estaban acostumbrados. Como sus conductores los consideran “aprendices”, deben iniciarse en un proceso de enculturación a las costumbres candomberas y de socialización a la comparsa. Anteriormente, transcribí la experiencia de Hugo Odair en Sinfonía de Ansina en cuanto a que tenía problemas *“porque a veces «te tenés que aguantar groserías y algún que otro choque por la forma de conducir. Puesto que los dueños no tienen por qué confiar en vos de entrada y si vos querés aprender o compartir sus cosas, ellos tienen el derecho de decidir y no compartir su cultura con vos al principio.”* De la misma forma, se topan con la (des)organización y los códigos que tienen para funcionar. Esto hace que sientan que *“no hay una organización profesional, porque el trabajo no se planifica. Además, los códigos que utilizan para su funcionamiento no son organizativos; este tipo de códigos no son los que a mí me rinden cuando ensayo con mi otra banda de música, hago otras cosas, nos organizamos diferente y me siento de otra manera.”*

Otras veces surgen problemas con los conductores porque desvalorizan el trabajo del subordinado cuando se desempeña mal o tiene un descenso en su rendimiento. Algunos cuentan que un dueño los humilló *“porque en la primera rueda del Concurso Oficial la comparsa se demoró en varios minutos y no cumplió con el tiempo exigido por el reglamento del certamen. Entonces, el dueño consideró que los que generamos el problema habíamos sido los personajes típicos y que por eso le había ido mal en el resultado final. De ahí en adelante fue espantoso el trato que nos dio en los ensayos”*, recuerda Esther Arrascaeta de su pasaje por Kanela y su Barakutanga.

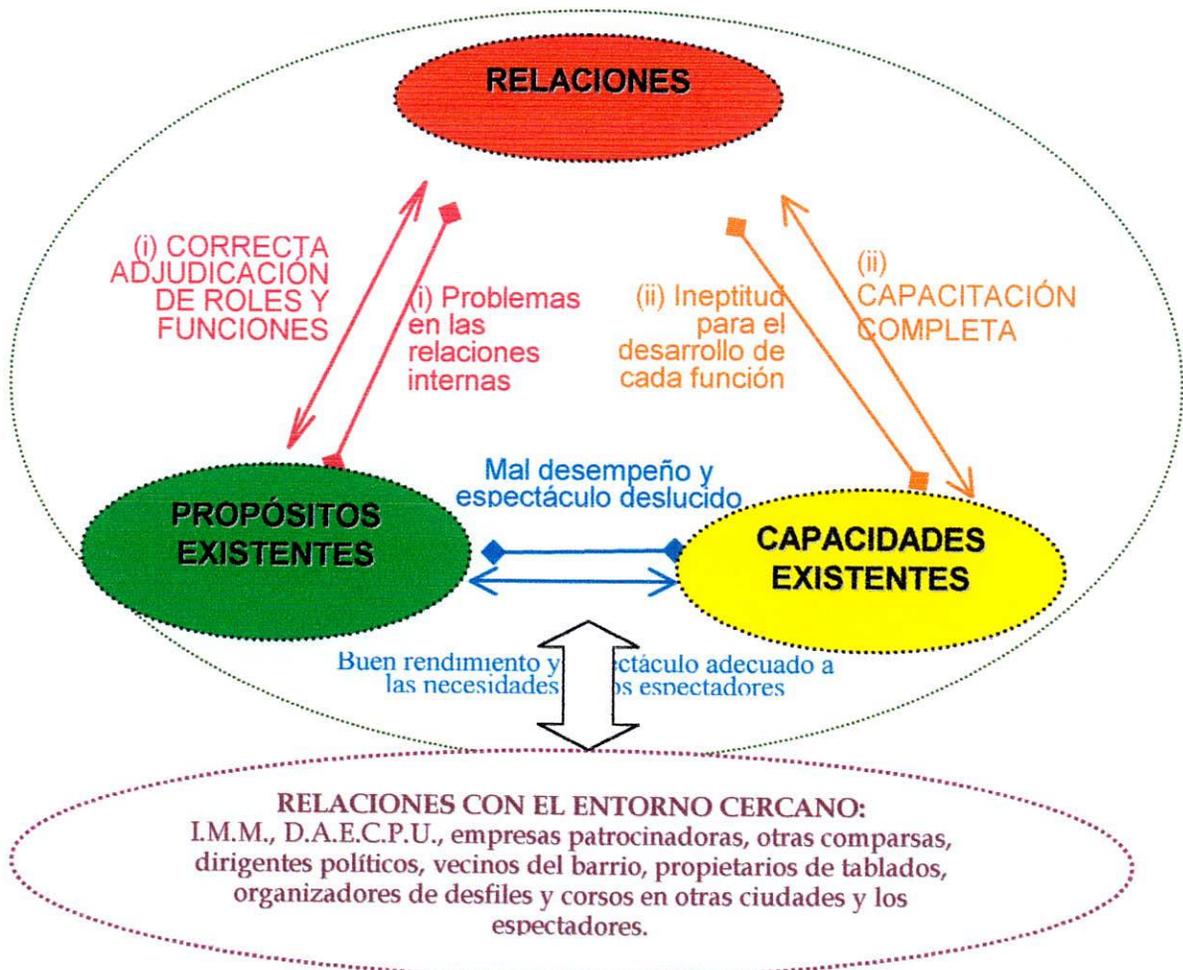
Por otro lado, el componente antiguo a veces siente que no se lo valoriza porque no se lo reconoce o no se le respeta la trayectoria. Una bailarina cuenta una situación elocuente en este sentido: *“no me valoraron porque vinieron bailarinas nuevas y me sentí desplazada de mi lugar en el cuerpo de baile y todas las promesas que me hicieron los dueños se fueron al carajo”*, esta bailarina aclara que *“hay que darle paso a la gente nueva en carnaval, pero siempre hay que valorar lo que uno tiene en la comparsa. Porque uno la viene trillando y tampoco puede venir otra a desplazarte de tu lugar”*, así Virginia Carrizo alude a la experiencia que vivió en Serenata Africana

Los inconvenientes que surgen en las relaciones entre los compañeros y con los conductores siempre se intentan solucionar, porque es obvio que si los problemas se agudizan van a afectar el desempeño de la comparsa. Cuando hay problemas en la convivencia y por la competencia entre los componentes, los directores técnicos tratan de solucionarlos procurando una mayor interacción comunicativa y una mutua comprensión. Los problemas que surgen por el mal comportamiento o la mala predisposición al trabajo, los resuelven los dueños; hay comparsas que este tipo de dificultades *“se cortan de raíz los problemas con quienes se consideran figuras”*, ya sea rompiendo el contrato con el componente o *“poniéndole los puntos”* a través de una charla severa. Por último, los inconvenientes que se generan por la mala conducción de los dueños, son «los dramas» con los que los componentes deben convivir; si no se tienen que ir de la comparsa.

## - (VII.5) Constataciones sobre la organización óptima de una comparsa:

A manera de síntesis del análisis organizacional de las comparsas de negros y lubolos realizado en las cuatro secciones de este capítulo, aquí interconectaré las facultades requeridas para que las comparsas consigan una actuación exitosa en los diversos concursos de carnaval. Se va a estructurar en función de tres dominios analíticos, que son: el de las relaciones; el de los propósitos; y el de las capacidades existentes. El primero alude a las relaciones entre los componentes, los directores técnicos y los conductores; este dominio responde a la «lógica del poder» (cohesión-conflicto), en el cual se analizan la asunción y adjudicación de roles (pertenencia, pertinencia, cooperación, comunicación y aprendizaje). El segundo se ocupa de los propósitos que orientan las acciones de todos los miembros; los objetivos los establecen los conductores y los directores técnicos quienes diseñan la propuesta general y trazan los planes para la preparación a corto y mediano plazo. Este dominio responde a «los principios de racionalidad»; en él se analizan las aspiraciones del conjunto, la organización del trabajo y la evolución de la actividad en los ensayos; se examina la lógica con la que se planifican y ejecutan los distintos programas de trabajo. El tercer dominio es el de las capacidades existentes, refiere a los recursos materiales y humanos que se emplean para el logro de los propósitos de la agrupación y la legitimación de las relaciones jerárquicas. El mismo responde a la forma de aprovechar los recursos humanos y materiales y a la incorporación de innovaciones; igualmente, se tendrán en cuenta los medios materiales, las normativas, los procedimientos de trabajo, las creencias y las costumbres.

### ORGANIZACIÓN INTERNA DE UNA COMPARSA



- (VII.5.1) Uno de los desafíos de las comparsas es organizarse mejor internamente para aprovechar racionalmente los recursos humanos y materiales, de este modo pueden alcanzar un

espectáculo de primer nivel, de manera que el público se vaya satisfecho de los escenarios y desfiles de carnaval. Para ello los dueños deben realizar una gestión eficiente, esto significa que deben contar con el dinero necesario para organizarla; para esto es indispensable que consigan empresas patrocinadoras que los financien, lógicamente, también deben administrar eficientemente el dinero conseguido. Los dueños están obligados a adecuar el nivel de las contrataciones de directores técnicos y componentes al dinero con que cuentan; igualmente, es imperioso que cumplan con los acuerdos realizados con ellos, pagándoles en tiempo y forma. Uno de los efectos de este conglomerado de factores es que los subordinados se complacen con su integración al conjunto, así se consigue que ellos no se marchen a otros, conservándose el plantel básico de la agrupación; con las bondades que esto acarrea para la preparación. Lo opuesto ocurre en los conjuntos que sus dueños no cumplen con el pago de lo convenido; en este caso se le van sus principales figuras hacia aquellas comparsas que les paguen más y les den una mayor seguridad económica. Según los componentes, esta es una de las razones para que *“las comparsas históricas de los barrios Sur y Palermo no ganen ningún concurso de carnaval. Yambo Kenia que no es de barrios tradicionalmente candomberos se gana todos los premios, porque tiene más poder adquisitivo, lo que posibilita que sus dueños le paguen más a los componentes que en Sinfonía de Ansina”*, explica Willy Suárez. Los propietarios deben contratar únicamente a los componentes necesarios y apropiados para el tipo de espectáculo que va a presentar. La correcta articulación del tipo de propuesta con el nivel de aspiraciones en el concurso y con las capacidades de los directores técnicos, las figuras, los componentes y los recursos materiales existentes, configuran un alto nivel de rendimiento; en caso contrario los componentes desarrollan un desempeño desatinado y el nivel del espectáculo resulta deslucido.

- **(VII.5.2)** Los directores técnicos deben preparar eficazmente el espectáculo para ello es indispensable que tengan experiencia en el arreglo de este tipo de agrupaciones carnavalescas y conozcan los fundamentos del candombe. Los componentes consideran que hay conductores que tienen éxito *“porque tienen mucha tradición en el candombe”*; *“ya que vienen trabajando desde hace mucho tiempo en el carnaval y vienen de una familia candombera, porque sus familiares han salido siempre en carnaval y ellos han aprendido los fundamentos del candombe en los barrios donde surgió”*. Es necesario también que tengan la idoneidad en el arte que practican, en efecto deben *“trabajar de forma profesional y con buena técnica”*, indican Hugo Santos y Virginia Carrizo respectivamente.

Para la adecuación del espectáculo a las necesidades del público es imprescindible que los directores técnicos creen una propuesta innovadora, busquen los componentes adecuados y lleven a cabo una preparación ajustada a sus objetivos. Si los dirigentes introducen cambios en la estructura de la presentación es imprescindible que los técnicos capaciten a los componentes a fin de adaptarlos a esas renovaciones.

Es preciso, por otra parte, que los técnicos ubiquen a cada componente en la función en que mejor se desempeña, a fin de aprovechar al máximo sus aptitudes para que cumplan una buena actuación. Por ejemplo, los miembros del coro de Yambo Kenia señalan que su director tiene éxito porque *“busca al componente más adecuado para cantar determinado tema de acuerdo a su personalidad y timbre de voz. Él tiene como regla que la voz y las características del cantante deben combinar con el tipo de tema que se va a cantar”*, especifica Hugo Santos. A veces ocurre que hay conjuntos que se organizan muy bien, pero no consiguen buenos resultados en el concurso por no disponer de los componentes adecuados para cumplir las funciones primordiales, como la de un solista con determinado timbre de voz.

La correspondencia entre el dominio de las relaciones y el de las capacidades de los integrantes del conjunto conlleva un óptimo aprovechamiento de su idoneidad.

La falta de correspondencia entre estos dominios de la organización conduce a una falta de

congruencia entre las facultades de los componentes y las aptitudes requeridas para cumplir sus funciones.

Por su parte, los directores técnicos deben desarrollar su labor a gusto; para eso es necesario que los conductores no impongan un control intransigente. Sobre esta condición, cabe recordar que los miembros de la comparsa más laureada en los últimos cinco años cuentan que uno de los atributos en que su conductor, Carlos Larraúra, funda sus logros es que *“tiene una actitud que es maravillosa porque él contrata a los técnicos para que trabajen cada uno en su especialidad y los deja manejar sus áreas. Por ahí si a él no le convenció algo de lo que ellos hacen, pero el técnico dice: «esto va así», Carlos Larraúra acompaña esa opinión sin ningún tipo de problema. Esta es una actitud que tienen muy pocos dueños. Carlos sostiene esa estrategia para la organización de la comparsa, porque reconoce que no sabe de puesta en escena, ni de coreografías, ni de arreglos musicales, contratando a quienes lo sepan y dejándolos trabajar a gusto”*, así percibe Florencia Gularte la actitud que despliega el líder de Yambo Kenia. Esta cualidad del mismo modo es resaltada por “los técnicos” quienes destacan que *“este estilo de conducción es muy bueno porque te deja trabajar tranquilo. Carlos es un tipo de director que confía en los profesionales que contrató. Así se trabaja cómodamente; el técnico no siente que el dueño lo está presionando y cuando terminás los ensayos vos no tenés que rendirle cuentas”*, dice Luis Trochón. El éxito, también, depende de la habilidad de los especialistas para adaptarse entre sí a lo largo del impreciso camino que recorren, resultando la adaptación mutua su medio de coordinación primordial.

Los dueños deben estar al tanto de todo lo que sucede en la comparsa y de lo que necesiten “los técnicos”. Según los integrantes el conductor exitoso *“se preocupa de todos los detalles para organizar la comparsa. Cuando empieza toda la movida del carnaval debe buscar buenos técnicos así como los componentes apropiados para desarrollar su propuesta; además, le corresponde preocuparse de que la comparsa tenga buena vestimenta”*, explica Maximiliano Petrone. Durante la instancia de preparación, los técnicos sienten que *“es un conductor que te apoya y si se te ocurre una idea, trata de que la lles a cabo. Por ejemplo, yo el año pasado le dije «para esta escena necesito cajones de frutas y verduras»; él me dijo: «bueno, vamos a tratar de conseguirlas». Yo le dije: «mirá que necesito fruta de verdad y fresca, para que los espectadores que están cerca del escenario no sólo vean el color de la fruta sino que también sientan su aroma». Cuando llegó el día de la presentación del espectáculo, me consiguió todo lo que le pedí. Con este tipo de actitudes se alcanza todo lo que se precisa para preparar el conjunto, además, Carlos trata de rodear a toda la comparsa del mismo espíritu de compromiso y colaboración”*, resalta Luis Trochón de la disposición de Yambo Kenia.

En cambio, la actitud opuesta es la de ciertos conductores que no tienen el ímpetu imprescindible para organizar la comparsa. Según los componentes el problema que tienen algunos dirigentes es que al ser longevos, son anticuados para dirigir. Ejemplo de esto es el caso del conductor de Morenada, de quien sus miembros afirman que *“Juan Ángel Silva tiene ochenta y cinco años y ya está «en el debe de la vida»; no tiene la suficiente fortaleza para estar como conductor; está marcando presencia, diciendo: «esto me gusta y esto no», pero no tiene ímpetu para desarrollar innovaciones”*, subraya Pedro Ferreira ex miembro de Morenada. También, destacan que se maneja con códigos tradicionalistas, un técnico cuenta: *“fui a preparar el cuerpo de baile y hacer coreografías a Morenada. El dueño me preguntó: «¿Ud. de dónde es y en qué comparsa salió?» Le dije: «en Ansina». Me respondió: «¿qué hace acá? Esto es el Sur. ¡Váyase para Ansina, acá no queremos a esa gente!»*. Son cosas retrogradadas que hacen que los técnicos no podamos trabajar de la misma forma en todos los conjuntos”, estima Gonzalo Lencina.

Por último, los conductores deben saber manejar el grupo. Los técnicos señalan que *“una comparsa se organiza con mucho respeto a la función que cumple cada integrante; se deben relacionar con mucho sacrificio, concentración y conducta. Los dueños deben dar el ejemplo en todo sentido: capacidad organizativa, buen comportamiento y óptima comunicación con sus*

*subordinados*”, así lo entiende Eduardo da Luz. Asimismo, deben tratar a sus subordinados como artistas y no desvalorizarlos; por ello los conductores virtuosos, no sólo capacitan a los componentes sino que también les exigen mayor concentración y pasión por su labor. Asimismo, ponen en práctica estrategias tendientes a desarrollar el talento de sus subordinados, predisponiéndolos así a realizar su labor de forma eficaz. Luis Trochón los mentaliza diciéndoles: *“lo primero que quiero que sepan es que yo tengo talento y tengo pasión por las cosas que hago; pero también creo que ustedes tienen talento, por eso quiero ver «artistas» que disfrutan por estar arriba del escenario y en los desfiles”*. Sobre este asunto hay que puntualizar que hay dos tipos de comportamientos extremos que no conducen al conjunto por un buen camino: una es la relación agresiva utilizada por ciertos conductores autoritarios; otro proceder nefasto es la falta de aplomo de los dirigentes, ya sea para corregir actos indisciplinarios de sus subordinados, como para llevar a cabo el programa de trabajo.

Por otra parte, el dueño de una «comparsa tradicionalista» puede o bien controlar directamente toda la actividad de preparación, a través de su observación, procedimientos y reglas; o por vía indirecta, puede contratar a profesionales especializados (en canto, música, danza y puesta en escena) dotados de la debida preparación. Por su parte, las «comparsas profesionalizadas» no necesitan sistemas de autoridad ni de control formal, sino que apenas necesitan un “liderazgo comprensivo” y una óptima circulación de la información y de los conocimientos.

En suma, la correspondencia entre el dominio de las relaciones, es decir, el modo en que los componentes, directores técnicos y conductores desarrollan entre sí vínculos funcionales y jerárquicos; con los propósitos que orientan las acciones del conjunto, permite la correcta adjudicación y asunción de roles. La falta de correspondencia entre estos dominios tiene como resultado las contradicciones en el funcionamiento y el antagonismo entre los diversos integrantes del conjunto.

- **(VII.5.3)** Para obtener buenos resultados en los concursos de carnaval, también, es necesario organizar el proceso de trabajo de acuerdo al tipo de espectáculo que se va a desplegar y con las facultades de los componentes con que se cuenta. Estamos en el nivel de la construcción y realización del plan general y de los objetivos a corto y mediano plazo de la preparación. En las comparsas que se han mostrado eficaces en los concursos de carnaval, los dueños y directores técnicos definen la propuesta general del espectáculo antes de empezar a ensayar. *“En todas las comparsas que tienen pretensiones de ganar, se reúnen en los meses de julio o agosto los directores para ver a qué va a apuntar el espectáculo del conjunto ese año”*, explica Gonzalo Lencina. Simultáneamente, realizan una planificación del trabajo que se va a desarrollar durante la etapa de preparación, así como la división de responsabilidades en cada área. A título de ejemplo, se dice que *“una comparsa profesional se diferencia de la que no lo es, en que para cada área tiene un responsable técnico. Antes no existía esta división del trabajo a través de diferentes áreas técnicas, pero hoy para ganar, es imprescindible dividir el trabajo de ese modo”*, considera Hugo Santos. Asimismo, debe realizarse una coordinación del trabajo inter e intra áreas técnicas y niveles jerárquicos. En Yambo Kenia, *“nos dividimos el trabajo entre los técnicos: yo tengo la parte de la dirección coral y musical; hay otro que realiza el guión general del espectáculo y la puesta en escena; también están el escenógrafo y el coreógrafo del cuerpo de baile. Todos estos técnicos nos reunimos y definimos cómo llevar a cabo la propuesta y la estructura general del espectáculo”*, señala Eduardo da Luz. Por supuesto, en esta instancia evalúan la cantidad y el tipo de componentes necesarios para desarrollar todas las tareas y las funciones de cada uno de los sectores, indicando quienes van a continuar y quienes no van a integrar más la comparsa; sugiriéndole al conductor cuáles son los componentes que deben ser contratados.

Por supuesto, para una preparación eficiente, los dueños, directores técnicos y componentes deben realizar su labor con profesionalismo y disciplina. Los miembros de Yambo

Kenia consideran que a su conjunto se lo designa como “profesional” porque *“se decidió hacer una propuesta innovadora; hay pues que organizarse bien y trabajar mucho para plasmarla en un espectáculo. Los componentes se tienen que exigir, estar concentrados en el trabajo y ser responsables”*, aclara Héctor Suárez. De igual forma, consideran que le caben un rol fundamental a *“los buenos ensayos, que son la clave para que la comparsa brinde un buen espectáculo durante el concurso de carnaval”*, puntualiza Eduardo Jiménez; además, en Yambo Kenia *“si es necesario se ensaya igual todos los días de la semana a las diez de la mañana, incluso los domingos; y esto no lo vi en otros conjuntos. Además, aquí los ensayos tienen continuidad”*, precisa Wellington Suárez. Sea cual sea el sector de la comparsa, la preparación es de primerísima importancia cuando la presentación de la puesta en escena es compleja y requiere habilidades difíciles pero especificadas, así como conocimientos de las artes del candombe.

Lo opuesto a una buena preparación es la actitud asumida por los conductores de algunos conjuntos que salen de los barrios candomberos. Sobre este punto, de Morenada se dice que sus dueños incurren en *“malos manejos porque todos los comparseros con talento han salido de Sur y Palermo; pero, se tuvieron que ir por no congeniar con la forma de organizar y de proyectar la comparsa”*, advierte Pedro Ferreira; y de Sinfonía de Ansina algunos de sus ex componentes señalan que *“estos conductores se van por las ramas en la parte organizativa, porque en sus conjuntos se toma mucho alcohol y droga. Ellos salen a tocar el tambor y nada más. Piensan que sólo vale la pena salir a competir en la cuerda de tambores y no se preocupan del resto de la comparsa”*, explica Vilma Carrizo ex integrante de Sinfonía de Ansina y de Morenada.

Para una buena actuación en carnaval hay que empezar a preparar la comparsa con mucha anticipación, hay un lugar común entre los dueños que dicen que *“el buen comparsero termina el carnaval y ya empieza a preparar la presentación para el año siguiente”*.

Durante la etapa de preparación los técnicos deben sondear con los componentes la eficacia y la calidad de la música, las coreografías y la estructura de la puesta en escena que se va a presentar, porque son los componentes los primeros en darse cuenta de la bondad de sus actuaciones. Florencia Gularte explica que en Yambo Kenia *“los técnicos se preocupan de verificar si los componentes hacen cada canción con ganas. En el caso que se aburran o no les guste determinado tema, los técnicos se preguntan: ¿por qué pasa esto? Y dicen: «vamos a hacer algo para que la gente no bostece». Esta es una actitud que me encanta, porque hay que pensar en el impacto que tiene el espectáculo en el público”*. De este modo, los técnicos tienen una primera impresión de los resultados de las propuestas y de la actividad desarrollada hasta ese momento; y todos los integrantes pueden desempeñar un rol activo en la formulación de sugerencias para mejorar el espectáculo. Igualmente, esas proposiciones se forman a veces a sí mismas, a medida que los directores técnicos responden ante las presiones de los conductores y de los componentes, decisión tras decisión. Esta articulación posibilita que la información sobre las actuaciones en curso nutran la organización, lo retroalimenta, permitiendo perfeccionar las acciones orientadas hacia una mejor presentación del conjunto.

Este tipo de directores aplica técnicas para un mayor impacto del espectáculo y en este sentido, uno de los lineamientos principales del director de puesta en escena de Yambo Kenia es que el primer tema que se va a presentar sea al que haya que darle mayor preponderancia. A esto Luis Trochón, lo define como *“«el primer golpe que impacta en la mandíbula del espectador»: cuando se abre el telón del escenario te da tal imagen; esos cinco primeros minutos que se canta, baila y actúa, tienen que «con-mover» al público. El espectador tiene que asombrarse cuando ve la primera escena del espectáculo. Además, el público tiene que sentir que hay solvencia técnica en lo que hacen los miembros de la comparsa arriba del escenario; tiene que advertir que el cuadro musical está bien cantado, bien actuado, bien bailado, que el espectáculo está bien diagramado desde el punto de vista de la puesta en escena y que el vestuario esta diseñado de manera acorde a la trama.”* Según Luis Trochón, si este

impacto se logra, los espectadores *“le dan a los interpretes un cheque en blanco y esto es importante, aunque esto no quiere decir que el espectáculo sea muy bueno durante los primeros cinco minutos y después sea una porquería y la gente igual lo acepte. Esos primeros minutos deben ser una especie de impacto psíquico que haga decir a la gente: «esto realmente está bueno».* Después que el público reciba esa primera impresión, aplaude como loco. Eso lo siente el intérprete desde el escenario y al sentir este retorno del público, trabaja mucho más tranquilo y esto le da solvencia y soltura. He percibido en este tiempo que estuve trabajando en Yambo Kenia que las comparsas, en general, carecían de este tipo de propuestas, aunque había excepciones”.

Otra de las tácticas es mantener en secreto las innovaciones que se introducen en el espectáculo hasta el día del estreno. Me explico: como los ensayos de los conjuntos están abiertos al público, algunas comparsas lo que hacen es *“la primera parte del ensayo en que se desarrolla la puesta en escena, las innovaciones en las coreografías del cuerpo de baile y la cuerda de tambores se hace a puertas cerradas y sin público”*, explica Pedro Ferreira. Algunas de las razones que arguyen para utilizar estas maniobras tienen que ver con el hecho de que *“vienen integrantes de otras agrupaciones a mirar los ensayos. Así para mantener algunos secretos de lo que vamos a presentar en los concursos, no los mostramos hasta el día de la apertura del carnaval”*, explica Florencia Gularte. Según Hugo Santos esto debe ser así porque *“estamos en un tiempo en que todo el mundo roba creatividad para poder mejorar su espectáculo, por ello tenés que esconder tus innovaciones y novedades para el carnaval”*.

- **(VII.5.4)** A nivel de los componentes es necesario que desarrollen su actividad con disciplina, responsabilidad e intensidad, para ello es ineludible que realicen una muy buena actuación en todas las instancias del carnaval; además respeten los horarios de trabajo en los ensayos y *“defiendan tenazmente los intereses de la comparsa”*. Igualmente es preciso que no existan problemas en el relacionamiento entre ellos, ya sea por celos, envidias o por escándalos amorosos entre compañeros; porque este tipo de inconvenientes fisura el accionar del grupo. Evidentemente, las relaciones armoniosas son necesarias para la configuración de un buen ambiente de trabajo. Según Luis Trochón esto se da *“a partir de mucha consideración, respeto, afecto y esa actitud de salir como «un león encerrado cuando le abren la puerta de su jaula».* Los componentes tienen que salir con muchas ganas, para brindar un buen espectáculo en todas las instancias del carnaval”. Por último, es fundamental que el componente *«se ponga “la camiseta” de la comparsa»*, esto es: *“tener un gran compromiso y pasión con lo que se hace y estar orgulloso del conjunto que se integra”*. Ejemplo de ello es lo que ocurre en Sinfonía de Ansina, según sus dueños: *“los muchachos del barrio se pusieron la camiseta de la comparsa y no se la sacaron más. Estos chicos dejan la piel en los desfiles o en el escenario de turno. Esto es muy difícil que pase en otros conjuntos”*.

- **(VII.5.5)** La práctica del candombe que se lleva a cabo en las comparsas no es un campo homogéneo, que tiene actuaciones similares, por el contrario es un terreno en que las formas tradicionales de presentar el espectáculo conviven con transgresiones e innovaciones. En este sentido, hay que destacar que los directores técnicos suelen dedicar mucho tiempo a mejorar la actuación de su área, así como de toda la presentación en general, para lo cual **introducen cambios estratégicos para innovar los espectáculos que brindan las comparsas en carnaval**. En referencia a esto en las tres últimas décadas se han desarrollado importantes novedades:

- **(i)** En primera instancia, en el año 1970 se modernizó el vestuario de las comparsas y el impulsor de esto fue Carlos Lasalvia, mejor conocido como “José de Lima”, propietario de Serenata Africana.<sup>i</sup> Este modisto de vanguardia introdujo un estilo propio en la forma de “vestir

<sup>i</sup> Serenata Africana fue fundada en el año 1970 por José de Lima y Ernesto Gares (fueron sus directores desde 1970 a 1973); José de Lima fue su director desde 1970 a 1974; y Guillermo Abelenda fue su director responsable desde 1973 a 1975.

una comparsa". De Lima diseña la vestimenta de los componentes con la mirada puesta en las "scolas do samba" y en las revistas brasileñas, incorporando las plumas y el brillo en la vestimenta de las bailarinas y la vedette. Actualmente, es el modisto más laureado, ya que tiene un gran talento; al decir de los comparseros *"tiene una gran creatividad utilizando diseños llamativos sin que sus creaciones cuesten más"*. Los veteranos recuerdan que cuando veían a los conjuntos vestidos por José de Lima, como Marabunta y Serenata Africana cuando *"se habría el telón del Teatro de Verano y vos veías esos trajes deslumbrantes; te acercabas y veías que eran confeccionados con arpillera y retazos de telas. Él hacía retoques y diseños que le daban un brillo muy especial a la actuación del conjunto. El valor del trabajo del modisto está dado por su capacidad para crear, al mismo tiempo que abarata los costos"*, destaca Eduardo Da Luz.

José de Lima, por otra parte, impuso en su comparsa un modo de trabajo ordenado así como la preparación con mucha antelación. Sus componentes revelan que *"José de Lima hace un año que compró la tela para hacer la vestimenta de este carnaval, porque cuando terminamos el año pasado, él ya empezó a hacer el vestuario para este carnaval"*, advierte Vilma Carrizo. Sus compañeros, también, elogian su formalidad, *"dos meses antes de empezar carnaval José de Lima te sacaba las medidas del cuerpo, al mes ya te estaba probando la vestimenta y antes de carnaval ya te había arreglado todos los detalles para que la vestimenta te ajuste bien en el cuerpo"*. De igual forma, exaltan la diligencia con que trabaja, algunas bailarinas recuerdan que *"él te dice que tu ropa va a ser como el te la describe y que va estar en tu mano una semana antes del comienzo del carnaval; y llega ese día y está como el te lo dijo"*. Esto hace que en el ambiente comparsero se asegure que *"José de Lima ha sido el mejor modisto de las comparsas, nadie lo ha podido igualar"*. Por ello sus comparsas Serenata Africana y Marabunta fueron muy exitosas al imponer una nueva estética en el vestuario; erigida sobre la base del lujo de las fantasías, las plumas de colores y los adornos sofisticados; contrastando con la simplicidad y la sobriedad de los trajes tradicionales que utilizan "las comparsas candomberas".<sup>1</sup>

- (ii) En la década de los años '80 el músico y compositor Eduardo Da Luz, introdujo una serie de cambios rítmico-musicales en las canciones de Concierto Lubolo, que era la comparsa predecesora de Sinfonía de Ansina. Esas innovaciones se fundaron en: *"la fusión del candombe con otros ritmos afrolatinos, desde el samba hasta el ritmo de 6x8. Lógicamente, la clave del ritmo del candombe siempre estaba en la base de la amalgama musical"*. Según Eduardo Da Luz esta innovación tuvo como objetivo que *"con ideas modernas se marcara la presencia del candombe, de manera que los espectadores digan: «es una comparsa con música de vanguardia, pero me estoy gozando con sus canciones que son bien de los negros»"*. En definitiva, con los cambios que introdujo procuró el equilibrio musical entre innovación y tradición". El compositor Jorginho Gularte evalúa que con el tiempo esas primicias se ampliaron e intensificaron; por eso hay muchos músicos como *"Eduardo Mateo poniendo acordes de jazz dentro del candombe, dándole amplitud en el aspecto armónico, con acordes disonantes; Rubén Rada ha mezclado candombe con sould y fanky, al estilo de Santana. Sin embargo, los tambores, chico, repique y piano, siempre han estado haciendo la base del candombe"*. En su caso, Jorginho Gularte destaca que tuvo influencias musicales *"desde el jazz, el rock, el sould, el fanky, la salsa, la plena, el regae, la rumba, el cha-cha-chá, la guaracha, la*

<sup>1</sup> Serenata Africana en sus primeras seis participaciones en carnaval ganó en cinco oportunidades el primer premio del Concurso Oficial, en los años: 1970, 1971, 1973, 1974 y 1975; y en 1972, entró en el segundo lugar. En el Desfile de Llamadas en sus cinco primeras intervenciones obtuvo un primer premio en 1974 y cuatro segundos premios en: 1971, 1972, 1973 y 1975. En este último año, Serenata Africana se desintegró y José de Lima fundó en 1976 un conjunto lubolo que se denominó Marabunta. El cual de catorce intervenciones en el Concurso Oficial obtuvo en ocho oportunidades el primer premio, en los años: 1976, 1979, 1980, 1983, 1984, 1988, 1989 y 1991; asimismo, obtuvo cuatro veces el segundo premio, en los años: 1978, 1981, 1982 y 1990; y en 1985 ocupó el tercer lugar. En el año 1998, retornó Serenata Africana al carnaval. En los últimos cinco años ha ganado el segundo premio en el Concurso Oficial.

*cumbia, el mambo. Pienso que todo lo que le puedas agregar al candombe no está mal, mientras lo hagas con un sentido universal y no te olvides de las raíces del mismo; también, sucede que como a mí me gusta escribir letras de canciones, utilizo la música como una forma de ilustrar lo que quiero decir en las canciones, esto lo he aplicado cuando compuse las canciones de Sinfonía de Ansina”.*

La gran mayoría de los comparseros sostiene que a través de la mezcla de ritmos afrolatinos con el candombe se está realizando una evolución apropiada de esta música. Algunos indican que *“esta fusión de ritmos sin irse del candombe, le dan otra vivacidad. No te olvides que la música es mezcla.”* Como ejemplo se pone el caso de Yambo Kenia que *“ha introducido ritmos como el rap, el reggae y el soul, pero uno no puede nadar contra la corriente, porque hay una aceptación total de este tipo de cambios por parte del público y de los jurados. Esta fusión de ritmos no distorsiona el candombe, ya que Yambo Kenia sigue siendo una «comparsa candombera» y de eso te das cuenta por el ritmo de sus canciones y la alegría que suscita tanto en componentes como en espectadores”*, así lo valora Pedro Ferreira. Por cierto, siempre existen opiniones contrarias a los cambios, algunos músicos de comparsas con una visión tradicionalista no están de acuerdo con este tipo de innovaciones musicales, según ellos, *“si se introduce esta mezcla de toques, se distorsiona el toque típico del candombe y se transforma el ritmo”*, señala Sergio Ortuño; otros añaden que *“se pueden conjuntar diferentes ritmos, pero no lo veo bien porque no es candombe; además, no es necesario ni atractivo”*, considera Miguel García

Se ha renovado, igualmente, el contenido semántico de las letras de las canciones. Un par de décadas atrás, la temática tradicional de las canciones era más abarcativa y se basaban en: una cultura de matriz africana, las vivencias del negro en la época de la esclavitud, la discriminación racial, el hábitat remoto de las selvas africanas o el más cercano de los conventillos. Al decir de Alejandro Frigerio *“el negro al cual hacen referencia las letras de las comparsas es un negro atemporal, ubicado fuera del tiempo y del espacio. Proviene del África selvática y salvaje, añora su conventillo... y sólo parece poder manifestar sus sentimientos a través del tambor y el baile. Para la mujer negra queda el lugar de la sensualidad y la danza.”*<sup>133</sup>

Hoy la gran mayoría de los repertorios de las comparsas expone un discurso sobre las vivencias cotidianas que actualmente experimentan los uruguayos en general. En este sentido Eduardo da Luz explica que el tenor de su creación fue que *“quería desarrollar otra cosa que no fuera el afán historicista de las comparsas tradicionales, recurrentes en los repertorios de casi todas las agrupaciones lubolas. Estos tópicos son importantes pero demasiados transitados, como la esclavitud, el Montevideo colonial y el África remota. Esas canciones parecían clases de historia y ya eran lugares comunes de las comparsas.”* Por esa razón, intentó desarrollar a través de sus canciones historias más cercanas a la cotidianeidad de los uruguayos sin apartarse de la esencia de la comparsa. Este compositor señala que lo que lo llevó a realizar esta variación *“fue ampliar el espectro temático en las canciones para no encasillar sus contenidos al martirio del negro esclavo y a los conventillos, sino también tener en cuenta que los negros pensamos, sufrimos, amamos y vivimos en la actualidad uruguaya. Entonces, atiné a tomar las vivencias de toda esta raza, sus experiencias en el barrio y las mismas cosas que sentimos como todo el mundo. Sin llegar a ser panfletario, también metí el tema de la crítica política. Trabajé sobre las cosas que los negros sentimos y pensamos, las cosas buenas y las carencias que tenemos, las cosas que están sucediendo a nuestro alrededor que nos involucran. También mis canciones hablan del amor que es un motivo importante para cantar. El candombe no es sólo tamboril y conventillos sino que la literatura es más amplia y similar a la que se utiliza en otros géneros musicales. Esto fue el despertar de la categoría, donde yo soy un granito de arena más.”*

En aquellas comparsas cuyo espectáculo está guiado por un argumento referido a algún problema social y económico vivido actualmente por los uruguayos, el mensaje de sus canciones está vinculado a estos tópicos. Por ejemplo, uno de los compositores de las canciones de Yambo

Kenia, Luis Trochón destaca que *“las letras de los temas se amalgamaron en un argumento total, según el hilo conductor del espectáculo y se cantan en función de eso. Por ejemplo, las canciones que va a presentar Yambo Kenia en el 2003 tienen un mensaje basado en el retorno al Uruguay de una persona que tuvo que emigrar. Esto antiguamente no se hacía, porque eran candombes sueltos basados en temas diversos. Las canciones de hoy tienen un mensaje referido a lo que pasa en la actualidad y los letristas nos quemamos las pestañas para acoplar todas las canciones al argumento que hace de hilo conductor”*.

En similar dirección, van los argumentos de las canciones que presentó Serenata Africana en su espectáculo en el carnaval del 2003, que se basó en una historia de un militante por los derechos de los negros, como bien podría ser Nelson Mandela o Martín Luther King. A este arquetipo de luchador incansable se le genera un dilema ya que la militancia le ocupa todo el tiempo de que dispone, razón por la cual le presta menos atención a su familia. En el correr del espectáculo, este activista se da cuenta que puede realizar ambas cosas a la vez: la militancia social y desarrollar una relación afectuosa con sus seres más próximos. Otro ejemplo es la trama del espectáculo de Senegal que se basa en las experiencias que tuvo un emigrante uruguayo que se fue hace treinta años del país, por el surgimiento de la dictadura. Cuando vuelve al Uruguay, encuentra que así como él no es él mismo, tampoco el país es idéntico al que había dejado.

Como se puede observar, los temas abordados por las canciones de los principales conjuntos lubolos abordan la emigración por motivos políticos y económicos; así como las secuelas que ha dejado la emigración a nivel personal y en la sociedad; y la militancia social y sus derivaciones en los vínculos familiares del activista. Todas estas son cuestiones de interés no sólo de los negros, sino que son distintivos de todos los uruguayos; son por cierto contingencias que sufrimos la gran mayoría de los latinoamericanos de hoy.

- (iii) Antes dije que la típica presentación de las comparsas en los escenarios se caracteriza por desarrollar un conjunto de canciones en las que se danzan cuadros de candombe, destacándose en ellos los personajes típicos del candombe. Estos cuadros están unidos por glosas que son narradas por un componente, con su *voz en off*, presentando aspectos de las prácticas culturales negras en el Uruguay. Las glosas ejercen un papel fundamental para la comprensión de la temática propuesta y la representación de las danzas. Desde mediados de los años '90 hasta la actualidad, algunas comparsas han eliminado al narrador de glosas, por distintos tipos de artilugios escénicos, algunos de ellos han sido:

- El utilizado por conjuntos como Kanela y su Barakutanga y Los Chin-chin que sustituyeron las glosas por “sketches” cómicos. Que son llevados a cabo por personajes ficticios que duran aproximadamente unos tres o cuatro minutos. De este modo, las glosas se han transformado en sátiras instantáneas y caricaturizaciones cómicas. Por ejemplo, Los Chin-Chín en vez de un “escobero” *“pusieron una mujer con un lampaso americano bailando y haciendo unos pasos que no son típicos de este personaje del candombe”*, señala un indignado Pedro Ferreira. Estos sketches poseen una estructura narrativa que es opuesta a la utilizada por la épica del género tradicional de la comparsa, que rememoraba la virtuosidad de los negros, su resistencia a las discriminaciones raciales y su aporte a la construcción del país y en particular a la configuración de la cultura uruguaya. Estos sketches son presentaciones cómicas y traen aparejado el doble sentido sobre cuestiones de la vida cotidiana o “temas-tabúes” referidos al racismo, la sexualidad, la infidelidad, el alcoholismo y la drogadicción. Cabe recordar que Aristóteles ya veía la disposición a la risa como una fuerza buena, que puede tener incluso un valor cognoscitivo, cuando a través de enigmas ingeniosos y metáforas sorprendentes, se desacoplan los dogmas y las tradiciones, así como también se critican los estereotipos y estigmas existentes en la sociedad.
- Serenata Africana, también, utilizó el artilugio del sketch, pero el suyo no tenía una estructura narrativa cómica. En el 2001; presentaron a tres componentes que actuaban una

pequeña historia referida a la vida de un uruguayo de tez blanca que le gustaba mucho las comparsas y quería ingresar a un conjunto lubolo. En el transcurso de la actuación, sus compañeros le indicaban los requisitos que actualmente se exigen para ser “un verdadero lubolo”. De esta forma se estaba mostrando el proceso de cambio de las características de los antiguos candomberos hacia los actuales componentes de comparsas.

- Sarabanda, el mismo año, excluye al narrador de glosas ya que genera otra dinámica en la presentación de las canciones. En la que cuando un solista termina de cantar su tema, entra en escena otro solista y se genera un diálogo entre ellos; este intercambio opera como presentación de la canción que se cantaría a continuación.
- A mediados de los años '90, Yambo Kenia elimina la exposición de las glosas, implementando un cambio en la estructura general del espectáculo. En el que se desarrolla una historia que opera a manera de hilo conductor de las actuaciones y los diálogos, que son desarrollados sobre la base de la puesta en escena de su trama. Algunos años después, Kanela y su Barakutanga y Serenata Africana, de igual forma, incorporaron este tipo de cambio. Veamos cuáles son sus características actuales.

Esta innovación apuntó a reemplazar la estructura de la representación tradicional, que todavía presentan ciertas comparsas, como Morenada, Ruanda y Sinfonía de Ansina. Como se ha mencionado en el capítulo IV, en este tipo de espectáculo se desarrollan cuadros musicales de candombe en los que los solistas y el coro cantan las canciones del repertorio, siendo acompañadas por la cuerda de tambores principal y algunos instrumentos de orquesta, como: bajo, guitarra, teclados, saxo y trompeta. Simultáneamente, las bailarinas, las vedettes y los personajes típicos realizan sus danzas y representaciones coreográficas al son de esa música. Veamos como ejemplo el repertorio de Morenada del año 2003, que consistió en: cuatro candombes cantados y bailados por el cuerpo de baile, primer bailarín y vedette; dos candombes vocalizados por los solistas y el coro; un milongón entonado por un solista y el coro y bailado por dos parejas de mamás viejas y gramilleros; dos cuadros de candombe abierto tocados por la batería de tambores, en uno danza el escobero y en el otro la vedette y el bailarín. «La retirada» consiste en la representación de Las Llamadas que comienza en el escenario y termina entre los espectadores del Teatro de Verano. Algunos de sus ex componentes consideran que Morenada *“siempre mantuvo la misma estructura antigua del espectáculo: un tema atrás del otro; un componente que dice las glosas; las canciones no tienen conexión entre sí y no están vinculadas a una historia que las liga”*, recuerda Florencia Gularte. Eso los lleva a sentenciar que *“el espectáculo de Morenada es anticuado, es como las presentaciones de mediados del siglo pasado, no está adecuado a lo que debería ser un espectáculo de una comparsa del siglo XXI”*, asegura Pedro Ferreira. En el mismo sentido, Virginia Carrizo indica que este tipo de espectáculo *“es aburrido y dan la imagen que todos los lubolos somos pesados, por eso cuando vamos a un tablado la gente dice: «¡Oh no! Ya vienen estos plomos a fastidiar».”*

Un director responsable se dio cuenta de las falencias de este tipo de representación y contrató a un profesional especializado en puesta en escena, para que esté a cargo de la dirección escénica del espectáculo. Luis Trochón que cumple esta función en Yambo Kenia explica que lo que hace en esta comparsa es *“tratar no solamente de decirle a los componentes: «vos entrás por acá, vos salís por allá y vos te tenés que parar acá», como se hacía tradicionalmente. En el nuevo espectáculo, el director de puesta en escena es el que supervisa y diagrama todo lo que se observa de la función, es decir, como ser establecer los clímax y si ese cuadro lleva coreografía o no. Si en un cuadro va sólo la coreografía, la diseña el coreógrafo, pero yo la vinculo a la trama del espectáculo. Si a mí se me ocurre que además de la coreografía tendría que haber una escenificación por parte de los cantantes, la diagramo y la aplico. Por ejemplo, este año hay un cuadro en el que hay una taberna, entonces, defino: cómo debe ser la taberna, si el mostrador va en el centro, a la izquierda o a la derecha del escenario,*

*cuántas mesas habrá, quiénes van a estar en esas mesas, qué hacen, qué pasa en la escena: si se actúa, canta o baila. Esto es lo que en el ámbito teatral se llama dirigir el espectáculo; esa es la tarea del director de puesta en escena. En el carnaval al dueño de una comparsa se le llama director responsable; en realidad el director responsable debería de ser el que hace la puesta en escena del espectáculo. Pero, estos son códigos del propio carnaval.”* Por esto el papel que cumple el director de la puesta en escena es conectar las actuaciones de todos los sectores, a través del empleo de una trama como hilo conductor. Así pues origina que la presentación tenga una unidad de principio a fin, relacionando los temas que se cantan y la actuación de los componentes con la trama del espectáculo. *“Para eso el director elige y mueve los componentes de acuerdo al impacto artístico y visual que quiera ocasionar”,* explica Hugo Santos.

Algunas de las principales **falencias** en el espectáculo de comparsa que tuvieron que perfeccionar son, por un lado, durante lapsos de tiempo la función quedaba virtualmente detenida frente a los espectadores, porque *“terminaba un cuadro de candombe y quedaban los tambores sonando como sosteniendo el espectáculo, mientras los otros componentes se vestían, se acomodaban y preparaban para hacer el siguiente cuadro”,* advierte Carlos Larraúra. Por eso un segundo aspecto substancial del cambio es que pasen cosas de forma permanente durante toda la presentación, para ello han utilizado técnicas del teatro y la comedia musical. Dándole una dinámica mayor a la actuación a través de una agilidad escénica superior. Para ello consideran que deben tener en cuenta *“los tiempos que corren que son de cultura del video clip, de imágenes fugaces, de musicales con una agilidad de vértigo, con una cultura del zapping, donde no aguantamos ni treinta segundos que se hable de determinado tema, porque no nos gusta y nos pone impacientes. Entonces, cambiamos de canal para ver otra cosa o algo que nos guste. Mas allá que uno piense que está bien o mal, todo intelectual o director artístico tiene que reconocer que esta es una regla de juego de esta sociedad y que impacta decisivamente en el interés del público por determinado tipo de espectáculos. Por eso intenté darle al espectáculo de Yambo Kenia mayor agilidad, es decir, se termina una escena y rápidamente se empieza con la otra, que un interprete se fue por un lado y por el otro lado ya está saliendo a escena otro interprete.”*

Por otro lado, como el espectáculo de la comparsa se había transformado en un género que desarrollaba tópicos legendarios o épicos, por ello las presentaciones y sus argumentos resultaban excesivamente previsibles, pues *“esperaban que viniera el sólo de los tambores, la presentación de los personajes típicos y la vedette. Me parece notable que se haya esto porque es el momento en que tiene lugar el clímax de la actuación. Lo que no puede ser es que antes y después de la presentación de estos actos no pase nada en el espectáculo; que los otros componentes queden virtualmente parados en el escenario porque no les toca participar”,* añade Luis Trochón.

Aparte como el reglamento del concurso para esta categoría exige la representación de los personajes típicos del candombe: como la danza de las “mamas viejas” y los “gramilleros” así como la del “escobero”; en este tipo de espectáculo sus actuaciones se vinculan a la historia que se presenta. Según Luis Trochón en la función que desarrollan los conjuntos tradicionales *“vos ya sabías que venía el milongón que tenía como protagonistas a la “mama vieja” y el “gramillero”; después venía el cuadro de la danza del “escobero” y al final la representación de las llamadas”.* En la nueva puesta en escena, el “escobero” actúa como un personaje más de la historia y de pronto da un salto y se manifiesta como “escobero”. Ese año, *“en nuestra presentación el personaje del “escobero” aparece en la historia porque uno de los protagonistas es alguien que viene de visita al país luego de vivir mucho tiempo en el extranjero, ya que había emigrado por razones económicas. Su hermano lo llevó al Parque Rodó para divertirse con los juegos y ahí hace memoria y le dice: «¿te acordás de aquel viejo “escobero” que bailaba en la esquina de nuestra casa?» Ahí él interprete salta y aparece como “escobero”, danzando su baile tradicional.”* Este tipo de innovaciones demandan que los componentes estén capacitados para cantar, bailar, actuar y trabajar profesionalmente. En este

sentido, Luis Trochón precisa que *“ya no alcanza que la vedette sólo sepa danzar candombe, que el bailarín sólo baile, que el solista sólo cante y que el actor sólo actúe. El carnaval debe tener en sus interpretes todo eso conjugado.”*

Un tercer aspecto del cambio introducido en el espectáculo es que contiene cambios de clima y “golpes de efecto”. Para ello fue necesario teatralizar las actuaciones de los componentes, los personajes deben representar las emociones y los sentimientos que evocan las canciones y los textos de la obra; y los miembros del coro que tradicionalmente se quedaban parados al final del escenario, ahora actúan interpretando pequeños personajes vinculados a la historia narrada.

Una cuarta unidad modular es que a las interpretaciones las complementan escenografías sutiles que les proporcionan perspectiva a las actuaciones; también se ha desarrollado, la yuxtaposición de juegos de luces priorizando las representaciones en la escena. El olfato, también, tiene su lugar en estas presentaciones ya que se han incorporado artilugios para que el público perciba con mayor verosimilitud la actuación. Por ejemplo, Yambo Kenia en su presentación en el año 2001 exhibió cajones de frutas y verduras auténticas para representar una feria vecinal acompañando esta revelación el efluvio de perfumes frutales.

Por último, con este tipo de espectáculo lo que se ha tratado es de conmover a los espectadores a través de *“estrategias visuales y olfativas de manera que al público no le den los ojos para ver todo el espectáculo de Yambo Kenia”*, puntualiza Virginia Carrizo. A través del asombro *“queremos romper con esa previsibilidad del espectáculo, o sea, intentamos sorprender al público durante toda la presentación”*, dice Luis Trochón. Otra de la derivación del cambio en la puesta en escena, consiste en que los espectadores se concentran totalmente en el espectáculo, como si estuvieran viendo una obra de teatro o una película, donde *“no te podés perder nada de ninguna escena y tenés que entender lo que dicen las canciones, porque si no te perdés el hilo conductor del espectáculo. Es como cuando vas a ver una película en el cine: tenés que estar atento a todas las expresiones, gestos y movimientos de los actores”*, explica Gonzalo Lencina. Sin lugar a dudas, esta ha sido una evolución y un enriquecimiento del espectáculo de los conjuntos lubolos. Carlos Larraúra asegura que *“el triunfo de mi comparsa se basa en que da buenos espectáculos; y el secreto para brindar un buen espectáculo de candombe está en que fue ágil y basado en una historia que tiene una fuerte connotación social, por lo que al público le gustó de principio a fin”*.

A manera de reflexión, marcar tres constataciones que se presentaron en la última década:

- (i) Los conjuntos que no contaron con los fondos necesarios para financiar su preparación; no tuvieron una organización eficiente y presentaron un espectáculo de tipo tradicional: no han tenido el éxito deseado por sus conductores y componentes. Sinfonía de Ansina es un ejemplo de esto. Es más, en el carnaval del 2000 fue la única comparsa eliminada en la primera ronda del Concurso Oficial, mientras el resto de los conjuntos continuaba compitiendo por los primeros puestos. A partir del 2001, Sinfonía de Ansina no compitió nunca más en ese torneo. Cuando le pregunté a su dueño porque no concursaban, Gustavo Oviedo me contestó: *“si la comparsa no consigue empresas que nos esponsoricen no tenemos dinero para invertir en la preparación, porque yo no cuento con la suma de dinero necesario para organizarla bien. Por eso llegué a la conclusión que: ¡Sin plata no se puede salir! ¿Para qué vamos a salir? ¿Para pasar vergüenza? Para eso no salgo nunca más.”* Gustavo pensaba que los resultados nefastos obtenidos respondían exclusivamente a la falta de auspiciantes que financiaran la preparación y todos los elementos necesarios para participar del carnaval. Como se presagiaba en el 2001, Sinfonía de Ansina sólo participó en Las Llamadas. Para la intervención en este desfile se requiere de una menor inversión económica; por otra parte, como esta agrupación tiene un linaje candombero antiguo y un toque de tambor particular, efectuado de forma excelente; esto hacía suponer que tendría

mayores posibilidades para acceder a los primeros puestos del certamen. Pero esto no ocurrió. Tal situación provocó enérgicas acusaciones internas y externas al grupo, que se fundaban en la falta de planificación y la negligencia en la organización por parte de los directores responsables. Inclusive, hubo componentes que entendieron que *“Sinfonía de Ansina no debería salir más, es demasiado desorganizada y desprolija, los conductores se reúnen sólo para tomar vino”*. Otros aseguraban que para sacar una comparsa del barrio Palermo se tienen que producir transformaciones en su organización, uno de ellos indica que *“se necesita cambiar la dirección del conjunto, tiene que venir una cabeza que una a todos: a los que están y a los que se fueron para otras comparsas.”* Otros miembros ni siquiera criticaron la situación, se fueron a otros conjuntos que están mejor organizados y les permiten su manutención. Todo ello derivó en que en el 2002, Sinfonía de Ansina no participara en el carnaval y sus miembros se diluyeran en otras comparsas. En el 2003, Miguel García, Gustavo Oviedo y sus alumnos de los cursos de tambor, nuevamente, organizaron al conjunto para intervenir exclusivamente en Las Llamadas. Hay una cosa que quiero resaltar, pese a la decadencia de las actuaciones de Sinfonía de Ansina en carnaval, actualmente, se realizan todos los fines de semana las salidas de tambores por las calles del barrio, permitiendo que se conserven la red de relaciones que caracteriza a este grupo y el toque de tambor característico de Ansina.

- (ii) Las comparsas que han ganado los primeros premios de los concursos de carnaval cuentan con el dinero necesario para solventar su preparación para el carnaval, han modernizado su espectáculo, se han profesionalizado y se organizan eficientemente. Lo cual requiere la correcta articulación de los siguientes niveles:
- Ajuste de las aspiraciones de las agrupaciones en los certámenes de carnaval con la idoneidad de los directores técnicos y los componentes; y la existencia de los recursos materiales necesarios para la preparación. Su concreción configura un rendimiento óptimo.
  - Correspondencia entre el dominio de las relaciones, es decir, el desarrollo armónico de vínculos funcionales y jerárquicos. Si esto se acopla a los propósitos que orientan las acciones del conjunto, permite la correcta adjudicación y asunción de roles.
  - Articulación eficiente de las relaciones en el grupo con las capacidades humanas y materiales existentes se tradujo en una capacitación de los componentes por parte de los directores responsables, en el tipo de propuesta y en las innovaciones incorporadas al espectáculo. Las comparsas que cultivaron estos rasgos fueron: Yambo Kenia, Serenata Africana y Cuareim-1080.
- (iii) En último término, quiero marcar que la expresión artística del candombe representada en las comparsas se ha transformado en un negocio que cuanto mejor administrado, moderno y organizado esté, concede mayores posibilidades para la ganancia económica y simbólica para algunos de sus protagonistas.

## QUINTA PARTE: «Protagonistas de Las Llamadas»

### Capítulo VIII: «Los protagonistas de Las Llamadas»

En este capítulo me propongo describir la celebración del Desfile de Llamadas e indicaré las funciones históricas y las transformaciones que se han desarrollado en las actuaciones de los personajes típicos del candombe en esta fiesta, además de investigar el sentido que le otorgan los intérpretes a sus representaciones. Para ello voy a realizar “una interpretación en la línea sociológica, partiendo de los hechos de conciencia (los factores ideológicos que sirven para legitimar, marcar y definir las posiciones, las identidades y las acciones de los actores). El objetivo es comparar las ideologías dominantes (comprendidas) o sistemas de representaciones en un proceso donde la comparación ayuda a percibir nítidamente el sistema y también permite comprender sus líneas maestras.”<sup>134</sup> Tendré en cuenta, también, que los comparseros al realizar sus actividades carnavalescas, generan diversas relaciones socioculturales, comparten distintos tipos de experiencias (con sus compañeros, medios masivos de comunicación, vecinos del barrio y público en general) y las significan de múltiples modos.

En “el mundo del candombe” se pueden delimitar tres perspectivas distintas de fundamentar la actividad que se desarrolla en la comparsa:

- Un primer grupo utiliza las propuestas de las tradiciones candomberas surgidas a principios del XX, remitiéndose a lo que se cuenta en el entorno candombero sobre sus usanzas arraigadas. Esas tradiciones parten de la base que “los candombes de tipo clásico –los practicados en las salas- hacia 1890 dejaron de realizarse, cediendo su lugar a otra modalidad de danza ya concretamente vinculada al carnaval, en cuya coreografía sobreviven las figuras de las antiguas autoridades: los venerables reyes, los ministros y los médicos-hechiceros se han metamorfoseado en risueños morenos viejos, “escoberos” y “gramilleros”, del mismo modo que de las antiguas naciones emergieron las comparsas.”<sup>135</sup> Los integrantes de este grupo serán denominados: “*los tradicionalistas*”.
- Un segundo grupo vincula la práctica del candombe a ciertos rituales que se efectuaban en tiempos inmemoriales en África. Efectivamente, creen que las prácticas culturales afrouruguayas de hoy contienen un simbolismo arcaico y primitivo de procedencia africana. Por lo que serán designados como los activistas que promocionan “*la ancestralidad africana*” de los orígenes del candombe.
- Un tercer grupo transpone su sistema de creencias religiosas (de la umbanda, el candomblé y el batuque) a la representación de las figuras de la comparsa; de esta manera interpreta que “sin sospecharlo sus componentes, toda nuestra comparsa negra y lubola, entraña un simbolismo religioso muy profundo... Nos lleva a la evocación de aquel culto cerrado, secreto e interior donde un neófito era iniciado en extraños y tal vez peligrosos rituales.”<sup>136</sup> Por ello sus integrantes serán calificados: “*los practicantes de cultos brasileños*”.

Sin lugar a dudas estas significaciones son historias que los afrouruguayos se cuentan sobre sí mismos y como todas las leyendas, entra en el terreno de la diversidad de sentidos que se le otorga a esta práctica. Por ello, sus consideraciones no son ni verdaderas ni falsas, simplemente son interpretaciones de las representaciones del candombe en carnaval. No obstante como sabemos a nadie le gusta hacer cosas sin sentido, por ello les voy a dar mucha importancia a los múltiples significados que les otorgan los intérpretes de los personajes del candombe. Marcel Mauss, que no era un defensor feroz del subjetivismo ni de la etnología narrativa, decía que “*la sociología y la etnología descriptiva exigen que se sea a la vez cartógrafo, historiador, estadístico y también novelista capaz de evocar una sociedad*

*completa*".<sup>137</sup> Basándome en ello considero a las alegorías candomberas "como un riesgo pero también como una tentación. Ligadas al pensamiento mítico, portadoras de risas y de espantos, de imposturas... Bajo la forma de hipótesis o de argumentos, desempeñan un papel operatorio en la teoría"<sup>138</sup>. La naturaleza de las interpretaciones de los comparseros va a estar determinada por sus creencias que, también, guían sus prácticas cotidianas; el conocimiento de la historia del candombe y la idoneidad para realizar su función en este tipo de organización.

Desde otra perspectiva, quiero precisar que "la música africana constituye solo una parte de un todo artístico mayor"<sup>139</sup>. En efecto, Roberts Storm (1978) ha detallado que "los africanos piensan que no deberían hacer distinciones entre la música y el baile, que se debería evitar la costumbre europea de separar los dos y hablar como si uno acompañara al otro. El sonido de la música no es más que un elemento de una experiencia total que puede incluir disfraces, danza, etc. (...) La música es una actividad con orientación dramática. Las actitudes, los movimientos del cuerpo, los trajes, la respuesta del auditorio... forman parte de ella."<sup>140</sup> Si bien en Las Llamadas no se practica música y danza africana, las influencias de algunas prácticas africanas en el candombe uruguayo y su multidimensionalidad artística se ajustan a la configuración planteada por Storm para el análisis de "la música afroamericana". No obstante, para el estudio de la práctica del candombe los voy a desagregar, para su mejor comprensión, en: música, danza y representación de las figuras tradicionales.

### **(A) Apertura del Desfile de Llamadas**

La institución que abre Las Llamadas es Mundo Afro, otorgándosele precisamente un reconocimiento de que actualmente es la principal organización de la comunidad negra en el Uruguay. La presentación de Mundo Afro esta conformada por la representación de danzas y ritos africanos al son del candombe ejecutado por tamborileros. Estos desfilan, por lo general, enmascarados, remitiéndose así al misterio y representando lo enigmático o esotérico en sí. A la presencia de Mundo Afro la atemperan la participación de grandes "cabezudos", transplantados en la década del '40 del siglo XX del carnaval del Viejo Mundo; ellos son un séquito de esperpentos, especímenes torpes que cabecean al público, cándida y jocosamente; haciendo la delicia y la risa de grandes y chicos. Ya a mediados del siglo XX, eran "figuras monstruosas, armazones con más de dos metros de altura, hechos en papel y engrudo y cargadas por un hombre que va adentro. Recorren la avenida inclinándose para asustar a los niños."<sup>141</sup> A los cabezudos les siguen los carros alegóricos en los que van las reinas y princesas del carnaval y de Las Llamadas. A continuación comienza el desfile de comparsas.

Las agrupaciones de negros y lubolos comienzan a desfilan espaciadas entre sí por un tiempo de quince minutos, un locutor por el sistema de altoparlantes llama a cada grupo, en un estricto orden, a ubicarse en el punto de salida. Instante en que entran en un espacio restringido para el público, allí permanecen unos diez minutos, a la espera de la salida. Los espectadores observan a sus componentes y batiendo palmas demandan el toque de los tambores. La formación de tamborileros comienza a tocar y el conjunto inicia su marcha. Los conjuntos lubolos desfilan en una colocación que es determinada por el puesto que obtuvieron en el certamen del año anterior; así en el año 2003 la primera en desfilan ha sido Yanbo Kenia que fue la ganadora del concurso del 2002; la segunda, Serenata Africana, que salió sub-campeona, luego le siguió Tronar de Tambores (ex Kanela y su Barakutanga) que ocupó el tercer lugar en el concurso; posteriormente: Cuareim-1080, Senegal, Candombe Zambo, La Gozadera, Sarabanda, Morenada, La Carolina, Afrocan, Elumbé, La Dominguera, Candombería, Mi Morena, Los Chinchín, Las Alas de Atenas, Furia en Llamas, Afro Cerro, Candombe Aduana, Africanísima Negranza, Biafra, Pasión Candombera, Ruanda, Fiestambor, Zona Sur-Kambé, Cueros de Casavalle, Candonga Africana, Corazón Lubolo, Cambia, La Zabala, Madagascar, Llamada Colonial, Camerún, Lulonga, La Zumbadora del Cerrito, La Roma, Kalumba Cerrense, Sinfonía de Ansina, La Fuerza, Somalia y Tamboril y Arte. Estas fueron las cuarenta y dos agrupaciones que desfilaron.

Últimos ajustes antes del Desfile de Llamadas:

Un tamborilero termina de pintar el logotipo de su tambor



Una maquilladora retoca la pintura de una joven comparsera



Los banderistas controlan que estén todas las insignias en perfectas condiciones, mientras sus compañeros esperan que llegue la hora del desfile



La institución que abre Las Llamadas es Mundo Afro, su presentación está conformada por la representación de danzas y ritos africanos al son del candombe ejecutado por tamborileros.



A continuación vienen “los cabezudos” que se inclinan ante el público, cándida y jocosamente; haciendo la delicia y la risa de grandes y chicos



Luego vienen los carros alegóricos en los que van las reinas y princesas del carnaval y de Las Llamadas:



Una agrupación se extiende entre cien y ciento cincuenta metros por la calle; tiene reglamentariamente setenta y tres minutos para realizar el recorrido de Las Llamadas que es de un kilómetro y medio. El reglamento exige que cada grupo puede incluir hasta ciento cincuenta componentes, los que se deben distribuir del siguiente modo: “un mínimo de treinta y seis tamborileros y un máximo de sesenta, una vedette, cuatro portabanderas, una “medialuna”, dos “estrellas”, dos “escoberos”, un porta-estandarte, dos “gramilleros”, dos “mamas viejas” y quince miembros del cuerpo de baile (...) Bajo ningún concepto, tendiendo al mejor brillo y jerarquía del espectáculo, se habilitará la participación de comparsas que no cumplan con los requisitos establecidos, de los que deberán dejar constancia en el momento de la inscripción.” De esta forma, las autoridades de la I.M.M. han estipulado que “en el posicionamiento de la largada del desfile, se controlará por parte de los funcionarios debidamente habilitados que la composición del conjunto sea la requerida, no autorizando el ingreso del mismo de constatarse la ausencia de componentes en el número mínimo establecido”<sup>142</sup>. Baste como muestra recordar que el año pasado, las autoridades municipales verificaron que durante el Concurso Oficial la comparsa Kanela y su Barakutanga “no tenía la cantidad de componentes exigidos y se la descalificó del concurso”, aclara la secretaria del jurado, Silvia Altmark.

### **(B) Los personajes de la comparsa:**

En Las Llamadas una agrupación es encabezada por su insignia: el estandarte; algunos metros a las espaldas del portaestandarte vienen las “mascotas” del conjunto, que son niños y niñas tocando los tambores y bailando. A ellos les siguen las banderas y los “porta-trofeos”; luego, el cuerpo de baile principal: “las molembas”, con un mínimo de seis bailarinas que danzan y realizan coreografías; a continuación vienen los cuadros de los personajes típicos del candombe, las parejas de “mamas viejas” y “gramilleros”; luego viene “el escobero” realizando sus danzas tradicionales. Posteriormente, aparecen las vedettes y los bailarines presentándose y bailando. En último lugar, viene “la cuerda de tambores” que son los tamborileros tocando el ritmo de candombe característico de su barrio.

En este desfile se expresa la multidimensionalidad del candombe, ya que en la comparsa se fusionan: la danza, las coreografías, los distintos ritmos del candombe, la representación y las mímicas que realizan las figuras centrales, los emblemas y las iconografías típicas: estandarte, banderas y “trofeos”. Esta amalgama hace que Las Llamadas sean un espectáculo complejo y la expresión de un arte original.

### **(VIII.1) “Los portas”**

Las comparsas son encabezadas por las insignias de la agrupación, llevadas por los portadores del estandarte, las banderas y los “trofeos”.

- **(VIII.1.1) El porta-estandarte** es el escolta del conjunto; lleva el emblema que exhibe el año del desfile, el nombre y los colores identificatorios de la comparsa. Se estima que el estandarte surge a instancias de la influencia de las bandas militares de la época colonial, cuando marchaban precedidas por su pabellón, en el que se indicaba la clase de batallón y su lugar de procedencia. Esta versión adquiere verosimilitud ya que –a mediados del siglo XVIII– desfilaban agrupaciones de negros en la Procesión de Corpus; que se organizaban “en los mismos cuarteles en las que tomaban parte los negros que más aptitudes tenían para ello.”<sup>143</sup> Vicente Rossi asegura que a mediados del siglo XIX, también, las primeras sociedades filarmónicas integradas por negros y pardos “llevaban su estandarte adelante.”<sup>144</sup> Por ello considero que adaptaron esa presentación a la comparsa.

Los interpretes de hoy suponen que el estandarte *“era representativo de la nación africana de la cual provenían. Este emblema expone el origen tribal de sus integrantes; por ello en el estandarte se ponía Nación Lubola Benguela, o Mina, o Congo. Después se empezó a poner comparsa de negros africanos; con el correr de los años, se denominó sociedad de negros y lubolos”*, así lo cree Rubén Galloza. Otros suponen que *“el estandarte era el orgullo de toda comparsa, porque era su carta de presentación”*, señala Alberto Britos. A lo largo del tiempo, lo que no ha cambiado es su función de presentar al conjunto.

En Sinfonía de Ansina, su porta-estandarte, de apellido Castro, era el que lo acondicionaba, pegando las letras de plástico con un adhesivo en el paño del gallardete, formando así el nombre de la comparsa y el año del desfile; por eso es necesario reformarlo todos los años. Él explica que *“las letras se hacen en un papel que de uno de sus lados posee un pegamento... Se recortan al revés de cómo son habitualmente y se pegan en la tela del estandarte. El año pasado, no sabía que esto se hacía así y tuve que trabajar hasta minutos antes del desfile inaugural”*. Cuando se desfila el estandarte se sujeta con las manos en el asta y se apoya en un receptáculo que cuelga de un soporte de cuero o de tela al que llaman “talín”.

Los componentes que cumplen esta función, en las distintas comparsas, concursan por una mención especial en este rubro; esto los lleva a desempeñar esta función con energía, técnica y gracia. Hacen hincapié en que *“no hay que ir parado: hay que llevar el estandarte al ritmo del tambor”* y *“hacer piruetas con el como ponérselo en el mentón, la frente, el hombro y el pie”*, aclara Eduardo Pérez. Otros utilizan la táctica de jugar con el estandarte ante el público para acentuar su habilidad. Muchos comparseros anhelan cumplir este papel porque es una gran responsabilidad encabezar la formación; por eso el porta-estandarte debe ser de profunda confianza de los dueños y por lo general permanecen en su puesto durante muchos años. Los que desarrollan esta función le dan mucha importancia a este papel *“porque si yo no camino, la comparsa no avanza y si me quedo se va a atrasar todo su espectáculo”*, explica Castro de Sinfonía de Ansina. También, le dan valor a su actuación porque ella otorga puntaje y el que mejor se desempeñe adiciona sus puntos a la actuación general de la agrupación.

Como se ha dicho el estandarte lleva grabado el nombre, los colores y los símbolos representativos de la agrupación; creo que es pertinente analizar sus alcances.

- (a) Algunos nombres son **réplicas de las denominaciones de etnias africanas**, tales son los casos de: Bantú, Biafra, Ruanda, Senegal, Kenia, Madagascar, Camerún y Somalia. Sus dueños los utilizan para hacer referencia a la cultura de esas naciones, en tanto que otros imitan las denominaciones de las agrupaciones de africanos de la época colonial, designando a sus comparsas con los nombres de las regiones o naciones de las que –supuestamente- procedían.
- (b) Otros nombres son **alusiones a la época Colonial**, como por ejemplo: Lllamarada Colonial, Unión Lubola y Calunga Cangué.
- (c) Hay designaciones que **evocan el entorno que se vive cuando se escuchan los tambores y a su forma de tocarlos**. Como lo son: La Gozadera que es una calificación que hace referencia al disfrute de los músicos y de los espectadores; o que es una fiesta en la calle, por eso otra comparsa se denomina: Fiestambor. También, hay nombres como Serenata Africana, Tamboril y Arte, Furia en Llamas, Candonga Africana, La Zumbadora del Cerrito, La Fuerza y Sinfonía de Ansina. *“Cuando la cuerda de tambores venía afiatada y los tambores eran bien tocados, se decía que estaban dando un concierto, que era una verdadera serenata”*, así lo explican los veteranos tamborileros, como Perico Gularte y Gustavo Oviedo. También, La Dominguera recuerda los días domingos que salen los tamborileros a tocar por las calles del barrio Sur. Otro conjunto se denomina Tronar de Tambores por referencia al modo de tocar vertiginoso de más de cien tamborileros.

- (d) **Los nombres de algunas agrupaciones hacen alusión a algunos de los conventillos demolidos.** En el caso de Cuareim-1080 recuerda ese número de la calle Cuareim, donde estaba ubicado el conventillo más conocido de la ciudad: “El Medio Mundo”. Otro es el caso de Sinfonía de Ansina que hace referencia a la forma de tocar de los tamborileros del barrio Ansina; su director explica que *“en el momento de ponerle el nombre a la comparsa, nos preguntamos entre los fundadores ¿qué nombre le ponemos? Hicimos una lista con los posibles títulos. A mí me gustó ese nombre porque argumentábamos que teníamos que sacar una comparsa para no dejar caer el candombe representativo del barrio. Pese a que el barrio Ansina está derrumbado, nosotros no tenemos que tirar su bandera; así que les dije: «¿qué les parece si le ponemos Sinfonía de Ansina?» Las palabras lo dicen todo: es del barrio Ansina y los lugares tradicionales que todo el mundo identifica con el candombe son: Cordón, Sur y Palermo. Sinfonía de Ansina representa a Ansina que está ubicada en Palermo.”*
- (e) Algunas de ellas designan con su nombre **el lugar de procedencia**, por ejemplo, La Carolina que viene de la ciudad de San Carlos; Afro Cerro y Kalumba Cerreño que surgen en el barrio del Cerro; Candombe Aduana de ese barrio; Zona Sur-Kambé es otra comparsa del barrio Sur; Cueros de Casavalle de dicha localidad; La Zumbadora del Cerrito que sale desde el Cerrito de la Victoria.
- (f) Otras denominaciones **se corresponden con alguna característica o sentimientos de sus miembros.** A saber, Morenada se distingue porque sus fundadores y miembros eran todos morenos. Otras designan la Pasión Candombera de los habitantes de los barrios La Teja, Nuevo París y Cadorna; así como La Fuerza con que vienen a participar los comparseros de La Unión y Villa española.
- (g) Hasta el año 2002, había una sola comparsa que en su nombre hacía alusión a su fundador Kanela y su Barakutanga, Kanela es el apodo de Julio Sosa, dueño del conjunto.
- (h) Finalmente, algunas agrupaciones de reciente creación utilizan designaciones que no se relacionan directamente con los significados señalados y menos con contenidos étnicos, como Los Chin-Chín, Océano, Cambia, La Zabala y La Roma.

Para finalizar esta sección, inauguro un apartado acerca de los comparseros que cumplieron su función de modo ilustre y quedaron en la memoria de sus colegas. Los portaestandartes contemporáneos que se han destacado son: Elmer Aguirre de Morenada, José Artigas de Sinfonía de Ansina y “la Pocha” de Yambo Kenia.

A cuatro o cinco metros del portaestandarte vienen **las “mascotas”** del conjunto, que no pertenecen a la categoría de “los portas”, no obstante, los coloco en este lugar porque es el que ocupan de acuerdo al orden de presentación de la comparsa. Las mascotas son niños y niñas tocando los tambores y bailando. Algunos de ellos intervienen desde muy pequeños –tres o cuatro años- como excelentes tamborileros y bailarinas de candombe; aprendidos los toques de tambor y la danza por intermedio de costumbres grupales. Sus vestimentas son similares a las que usan, respectivamente, los tamborileros y las bailarinas mayores. “El paso que emplean los niños es el mismo que ejecutan los bailarines jóvenes. Se observan algunas niñas de escasos años de edad ejecutar la danza de balanceo con rara perfección, o realizar sus movimientos de hombros de elevación y descenso, con proyección hacia adelante y hacia atrás, con verdadera gracia. La mayoría de las niñas imprimen singular rapidez al movimiento de sus breves polleras que suelen tomar con sus dos manecitas; los varoncitos imitan generalmente al negro joven ejecutando sus pasos y sus figuras más simples. Por regla general se limitan a avanzar con el paso básico de candombe, siguiendo el ritmo de la comparsa.”<sup>145</sup> Es maravillosa su espontaneidad en el toque y en la danza, puesto que no se les exigen a las mascotas sentido del ritmo y belleza del movimiento.

## “Insignias” y “Trofeos”

«El porta-estandarte» es la escolta del conjunto; lleva el emblema que exhibe el nombre de la comparsa, el año del desfile y sus colores característicos.



«Los porta-trofeos» son los que trasladan las estrellas y las medialunas



La «bandera mayor», exhibiendo los colores representativos de la agrupación.



En Las Llamadas una agrupación es encabezada por sus "mascotas" que son niños y niñas tocando los tambores y bailando.



Noveles tamborileros encabezan el desfile de Yambo Kenia en Las Llamadas 2001.



Bailarinas aprendices disfrazadas de candomberas escoltan al "cuerpo de baile" en Las Llamadas 2001.

- (VIII.1.2) A las mascotas les siguen otros de los emblemas: **las banderas**. Hay dos tipos de banderas, una es la bandera mayor y las otras las menores.

**La bandera mayor** exhibe los colores representativos de la agrupación. Sus colores son tan importantes como el estandarte para la identificación de la comparsa, ya que *“cuando la comparsa viene, desde lejos el color de la bandera mayor te permite saber que comparsa es”*, dice Tomás Olivera. Algunos comparseros creen que esta bandera es una reminiscencia de la identificación de las naciones africanas de la antigüedad, cuando iban a la guerra, porque cada una llevaba una bandera que la distinguía. Esta conjetura probablemente extrapola lo que pasaba en los modernos estados nacionales, ya que la bandera como símbolo nacional aparece a fines del siglo XVIII, asimismo, en las guerras ínter tribales (o entre los estados africanos) no se presentaban banderas ni banda de música.

Detengámonos un instante a observar cuáles son los motivos principales por los que las comparsas usan determinados colores.

- Algunos dueños de conjuntos han sugerido que el uso de ciertos colores no tiene reminiscencias africanas. Cinco años atrás, cuando consultaba a los dueños sobre el trasfondo de los colores que identificaban a sus comparsas, ciertos conductores me señalaron que *“no hay razones de fondo por las que la comparsa deba tener uno u otro color”*; otros añadían que *“los colores no tienen ningún tipo de significado especial, generalmente, es una elección que definen los dueños.”*
- Con todo, en los últimos tres años se ha dado un vuelco porque han surgido comparsas que **asumen los nombres de modernas naciones africanas, utilizando los colores de sus enseñas patrias**, como: Senegal utiliza el rojo, amarillo y verde; Madagascar el blanco, rojo y verde; Camerún el amarillo, rojo y verde; y Somalia azul y blanco.
- **Aquellos conjuntos que salen de un barrio donde hay un club que juega en la Primera o la Segunda División Profesional de Fútbol, utilizan los mismos colores que estos equipos.** Es el caso de Yambo Kenia y Ruanda que utilizan los colores del equipo de su barrio. Sus dueños explican que han elegido como colores identificatorios *“el blanco, negro y el rojo, porque como esta comparsa se originó en el barrio El Buceo y aquí hay un cuadro de fútbol que se llama Huracán Buceo, asumimos los mismos colores y también distribuidos de la misma manera”*. Algo similar ocurre con Sinfonía de Ansina que tiene los colores: rojo, blanco y azul, que son idénticos a los del club “Central Español”. El conjunto Mogambo utiliza los colores amarillo y negro que son los colores identificatorios de “Peñarol”; uno de sus propietarios explica que *“le pusimos estos colores porque casi todos los integrantes somos hinchas de este cuadro, que es el más importante del fútbol uruguayo”*. Igualmente, la comparsa “Blancos y Negros” utiliza los colores de “Danubio” que son precisamente el blanco y el negro; Kanela y su Barakutanga tiene los colores rojo y blanco de “Rentistas”; Sarabanda lleva los colores del “Club Cordón”. Africanísima Negranza lleva los colores de los dos clubes de fútbol pertenecientes a su barrio: celeste y blanco de “Cerro” y rojo y verde de “Rampla Juniors”; Furia en Llamas utiliza los colores rojo y amarillo del club de su barrio Progreso.
- Algunas comparsas **heredan los colores de una “comparsa madre” o progenitora** que ha dejado de participar en carnaval. Por ejemplo, están los casos de las comparsas Serenata Africana y Yambo Kenia que reciben los colores de Marabunta; casualmente algunos de los componentes de la “comparsa madre” hoy son directores de las agrupaciones que la sucedieron. Algo similar ocurre con Sinfonía de Ansina que tiene colores análogos a los de su agrupación precursora: Concierto Lubolo; ambas poseen los colores de la laureada agrupación del barrio Ansina: Fantasía Negra, que a mediados del siglo pasado fue la agrupación más exitosa.

- Después de este colorido paréntesis retomemos la marcha de la comparsa por Las Llamadas. A la bandera mayor le siguen **“las banderas menores”**, que tienen colores diversos. El reglamento de la I.M.M. exige que la comparsa debe tener un mínimo de cuatro banderistas, por lo general lleva entre cinco y seis.

La cantidad, los colores y la actuación de los banderistas dependen del criterio estético que proponen los directores de la puesta en escena. El equipo de banderistas ensaya durante dos o tres meses previos al comienzo del carnaval las coreografías que realizarán; tratan así *“de ir haciéndose los brazos”* para resistir el traslado de la bandera durante todo el desfile.

El porta-bandera la mueve hacia un lado y al otro de la calzada, luego cambia su ritmo y realiza coreografías junto a sus compañeros. Todo esto se hace con el objeto de sumarle vida y colorido a la presentación del conjunto. Los banderistas expresan que *“salimos con muchas ganas y alegría”*, *“porque tenemos muchas banderas, con mucho color y brillo”*, con el objetivo de *“llamar la atención al público”*; esto se logra siempre y cuando tengan la aptitud y la fuerza necesaria para realizar este tipo de composiciones. Durante el desfile, algunos banderistas realizan una muy buena interacción con el público y pasan la tela por encima de las cabezas de los presentes sin hacerles daño. Esta es una maniobra arriesgada aunque excita a los espectadores, quienes gritan y luego festejan el pasaje de la bandera por sus cabezas. A veces algún espectador que esta fuera de su lugar, recibe de improvisto un palazo accidental con el asta de la bandera.

El hecho de salir con una bandera puede parecer a simple vista una trivialidad, sin embargo, para sus portadores asume una gran significación. A algunos les permite *“sentirse alguien”*; otros se reconfortan con el hecho de vivir esta fiesta *“desde adentro del espectáculo y ser partícipes de la movida del candombe”*. A terceros les posibilita exhibir sus capacidades técnicas en el desarrollo de ésta función, *“así el público te conoce”* y *“brindamos al público todo el calor que viene de adentro nuestro”*. Finalmente, ciertos banderistas interpretan que deben dar todo de sí para poder ganar los premios del certamen y defender el prestigio de su barrio.

Los comparseros de toda la vida recuerdan como un excelente banderista al apodado *“Jerry Lewis”*, porque *“era un portabandera de verdad, por eso siempre era premiado”*, recuerda el artesano Juan Velorio. Además, el mismo Juan alude que *“le hicieron una canción, una de sus estrofas recuerdo que decía: «Como queriendo tatuar el cielo azul/, con el mástil de su inquieta bandera/ flamea y muestra al corazón de la comparsa/ que en cada carnaval siempre renace/ como todo en primavera.»”*

En los últimos cinco años, como banderista se ha destacado Nelson Mendilarsu de la agrupación Senegal, que sale del barrio Belgrano; este moreno se ha distinguido flameando una bandera gigante de unos seis metros de largo y cuatro de ancho, con los colores: rojo, amarillo y verde, representativos de Senegal, la nación africana; además, del aspecto se destaca la actuación de Nelson; manejándola con dinámica y fuerza, inclusive le dan las energías para interactuar con los espectadores, deslizando la bandera por sobre sus cabezas. Su idoneidad lo ha llevado a ganar en los últimos tres años la mención especial como mejor banderista.

- **(VIII.1.3)** Después que pasan las banderas vienen **«los porta-trofeos»**, que a veces desfilan entre ellas; estos son los que trasladan las estrellas y las medialunas de la comparsa.

Las estrellas son de cinco puntas con dos frentes colaterales en todos los vértices; algunos conjuntos les pintan en el centro el año correspondiente a ese carnaval. Generalmente están forradas con un papel brillante que lleva los colores representativos y se les agregan flecos brillantes a los costados. Quienes llevan los “trofeos”, los hacen girar produciendo un efecto visual de movimiento y colorido. Para ello apoyan el asta del trofeo en un soporte que al igual que el del estandarte y de los tamborileros recibe el nombre de talín. De este modo el componente puede moverlo con mayor comodidad y no se lastima las manos permitiéndole por momentos descansar.

Llevar un trofeo es una labor agotadora por más que no parezca, ya que este emblema pesa entre treinta y cuarenta kilos; por eso para moverlo se requiere de gran fuerza y resistencia. Un viejo portador de trofeos cuenta que *“en el año 1946 salí con los “Libertadores de África” llevando una estrella. En el desfile la pase muy bien, pero cuando llegamos al final, vi que tenía un agujero en la palma de la mano. Lo que pasó fue que no sabía lo que era desfilarse con un trofeo, porque después de estar en el espectáculo no pude salir, porque iba adelante de la comparsa: había que girar la estrella y bailar todo al mismo tiempo. Además, en esa época no había lo que existe ahora que es el «talín» con un pote para apoyarla. Yo la llevé a pulso y me lastimé, por eso me dije: «nunca más llevó una estrella en un desfile»*, así recuerda esta drástica experiencia Juan Velorio. Por ello los porta-trofeos no sólo deben tener fuerza sino habilidad y alegría para mover, jugar y mostrar estos emblemas durante todo el desfile.

El reglamento del desfile prescribe que la comparsa debe llevar por lo menos una medialuna y dos estrellas, generalmente, las comparsas llevan una mayor cantidad de trofeos que la estipulada, unos tres de cada tipo. La función del portatrofeo en el espectáculo es similar a la de las banderas menores, darle vida, alegría y color a la presentación de la comparsa; haciendo estampas originales, como ponerse el trofeo en el mentón, en la palma de la mano e igualmente bailar al son de los tambores.

Para desempeñar esta función se lleva a cabo una preparación personal, pero no hay una estructura organizativa que determine lo que ellos van a realizar durante el espectáculo. Humberto Álvarez de Sinfonía de Ansina cuenta: *“nosotros realizamos una preparación por nuestra cuenta, en la que nos planteamos en la calle y como yo llevo la estrella mayor sé que le sigo al estandarte. En los ensayos preparamos coreografías un mes antes de salir; una de ellas es cruzarnos en trenza todos los porta-trofeos.”* Estos componentes cumplen otras funciones en la comparsa, en los espectáculos que se presentan en el Teatro de Verano y en Tablados cumplen los papeles de coristas, ayudantes de escenografía, vestuario o utileros.

“Los portas” le otorgan distintos tipos de fundamentaciones a la existencia de los trofeos:

- Algunos de ellos suponen que los trofeos proceden de las antiguas tribus africanas; por un lado, se conjetura que *“los negros que trajeron como esclavos del Norte de África practicaban la religión del Islam, como los Yoruba y los Mandinga; por eso mantienen esa serie de símbolos islámicos. Por ejemplo, «la medialuna» es la razón de su orden religiosa; esto se aplicó a la comparsa”*, explica Juan Velorio. Reafirman esta creencia sosteniendo que *“este trasfondo religioso nos lleva a saber de qué parte de África venimos; inclusive nos influyeron la religión islámica de los africanos sobre el significado que le otorgan al sol, la luna y las estrellas. Acá heredamos muchas de estas cosas que se presentan en la comparsa, o sea, que hay algo de lo que venía de atrás en nuestra historia y de nuestros antepasados que continúa en nosotros”*, señala Humberto Álvarez. Por otro lado, desde esta perspectiva se interpreta que son trofeos de guerra puesto que *“testimonian un pasado de luchas... son una sobrevivencia de disputas históricas por la hegemonía del poder entre «naciones negras». Luchas que tenían lugar en África y que se transportaron al Nuevo Mundo con el tráfico. Pese a su condición general de esclavos, entre ellos, prosiguieron acá el proceso histórico comenzado en ultramar. De ahí que muchos negros se matasen entre sí, sin que nadie pudiese comprender el fenómeno.”*<sup>146</sup>
- Los componentes vinculados a religiones de procedencia brasileña, consideran que los trofeos representan a ciertos orishás y creen que *“la estrella representa a Iemanjá y la luna representa a Oshún; entonces estoy hablando de orishás en la representación del candombe”*, explica Isabel Ramírez de Mundo Afro.
- Por el contrario, otros sostienen que los trofeos son elementos constitutivos de la simbología tradicional de la comparsa, Fernando Núñez estima que *“sólo son símbolos de*

*vida aplicados cotidianamente a los conjuntos de negros y lubolos*". Por ejemplo, Paulo Carvalho sostiene que *"la función de la estrella era la antorcha, alumbrando el camino por la noche, con las velas que traía..."*<sup>147</sup> Otros tradicionalistas creen que estas insignias surgen *"porque en los encuentros callejeros entre comparsas rivales de barrios cercanos se armaban competencias cuando se cruzaban por la calle. Las rivalidades se daban a través del toque de los tambores, para ver qué comparsa tapaba con su ritmo a la otra. Muchas veces, estos antagonismos terminaban en trifulcas y el ganador le hurtaba a la agrupación perdedora sus estrellas y medialunas; por eso se las denominó trofeos: eran los premios de estos combates"*, así lo explica Cándido Olivera.

Sin lugar a dudas estas interpretaciones, muchas veces, son invenciones que los comparseros les otorgan a la existencia de los trofeos. Lo que si se puede percibir es que la función de porta "trofeo" es similar a la de "banderista", aunque tiene una menor interacción con el público, por el formato y el peso de la medialuna y la estrella. Su actividad se remite a mover y realizar alguna composición colectiva junto a los banderistas. Por supuesto, hay significaciones de su participación que son verosímiles, como el hecho de participar de una actividad tradicional y la satisfacción personal de intervenir en un evento multitudinario.

## (VIII.2) Los personajes típicos:

Continuando con el orden de presentación de los distintos sectores de la comparsa, después de los emblemas viene el cuerpo de baile de las "molembas". Posteriormente, vienen los "escoberos" y las parejas de "mamas viejas" y "gramilleros"; a estos últimos se los denomina "los personajes típicos" porque representan las figuras tradicionales del candombe; aunque también lo sean las "molembas", los tamborileros y las insignias.

- **(VIII.2.1)** Los estudiosos que describen detalladamente el candombe que se practicaba en "las salas" a fines del siglo XIX, sostienen que en las celebraciones que realizaban los africanos y sus descendientes existía un maestro de ceremonia "llamado siempre bastonero... su bastón de «tambor mayor» es ahora un palo cualquiera o una escoba, lo que hizo que también se le titulara «escobero». Este director es simplemente el «hechicero» o sacerdote pontificante coreográfico, infaltable en las danzas de los pueblos salvajes."<sup>148</sup> Renzo Pi y Daniel Vidart (1969), Lauro Ayestarán (1953), Rubén Carámbula (1995), Luis Ferreira (1997) y Vicente Rossi (1958) entienden que este brujo de la tribu es el antecesor del actual personaje de la comparsa: **el «escobero»**.<sup>i</sup>

Paulo de Carvalho Neto define al escobero como *"un bailarín malabarista; que baila haciendo simultáneamente malabarismos con una escoba especial. De ahí su nombre de "escobero". Necesariamente tiene que ser joven ya que de lo contrario, no aguanta el esfuerzo. Hemos conocido a "escoberos" ya maduros y por eso retirados, hoy maestros de sus hijos."*<sup>149</sup>

Los intérpretes de este personaje le otorgan tres tipos de fundamentos a sus actuaciones:

- Desde una concepción tradicionalista se ubica al escobero en las antiguas usanzas del candombe, en sus relatos se enumera que cuando *"los negros jóvenes adaptados a la ley oficial de abolición de la esclavitud, en 1834, salían a formar parte de la vida social de la ciudad vendiendo empanadas, pájaros, pescados, agua y escobas. Cuando llegaba el 6 de enero, día de asueto que se le daba a los negros, se reunían en el Recinto del Cubo del Sur. Puede haber ocurrido que algún negro que vendía escobas y tenía una a mano,*

<sup>i</sup> Algunos estudiosos del tema, como Alejandro Frigerio, consideran como "particularmente enigmática la aparición de los personajes típicos como el gramillero y el escobero en la coreografía del candombe (especialmente la realizada por Lauro Ayestarán (1953) ya que estos personajes no son mencionados por los cronistas. Sugestivamente, estos personajes tampoco están presentes en la reconstrucción del candombe que realiza Pereda Valdés (1965: 155) basada en el recuerdo de Juan Viera, un negro casi centenario, en 1941". (Frigerio, A. 2000, p.89)

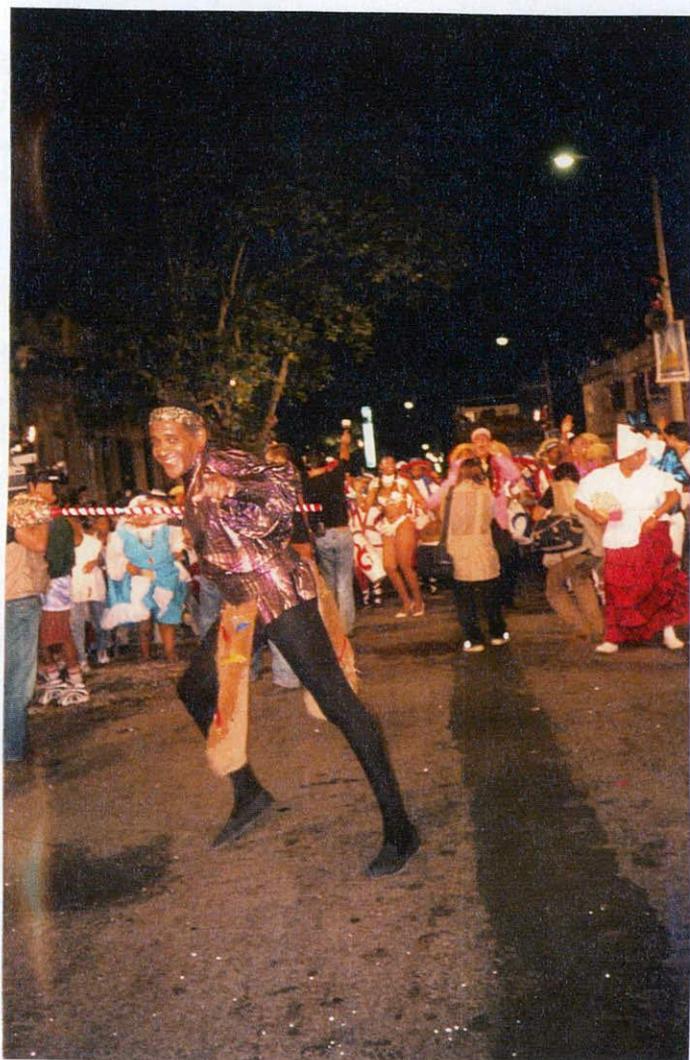
## Los Escoberos:

Julio González de la comparsa Elumbé, hace girar la escoba que debido a sus tiras de colores puestas en forma helicoidal, se parece a un largo tornillo perforando el aire.



Pedro Ferreira cuando salió en Sinfonía de Ansina en Las Llamadas de 1998.

Luis Pereira de Zona Sur Kambé (2003) un innovador en la actuación del escobero.



*cuando escuchó el candombe debió empezar a bailar y hacer correr esa escoba por su cuerpo; así le dio forma a una figura del candombe. Por eso todos los personajes típicos y los tambores del candombe nacieron en el Uruguay*”, así lo comprende Pedro Ferreira el “escobero” de Yambo Kenia. En este tipo de interpretación se le concede a este personaje la función principal de *“ir al frente de la comparsa haciendo juegos con su escoba para divertir a los participantes”*.

- Desde la perspectiva que promueve que los fundamentos del candombe se instituyen en “la ancestralidad del África” sostienen que el “escobero” realiza un ritual atávico, por eso creen que su pantomima no es para divertir sino que es la figura que inicia la danza ceremonial. Según ellos, *“hay que buscar su trasfondo en la época colonial. Como a los negros no se les permitía mantener su sistemas político y religioso que tenían en África; por lo que ellos procuraron mantener estas estructuras de forma simulada y con un cierto nivel de respeto por sus costumbres africanas”*, así lo cree Luis Pereira “escobero” de Zona Sur Kambé. Con similar connotación, los activistas de la institución Mundo Afro creen que *“el escobero viene a ser el hijo del brujo de la tribu”*, por eso *“lo que realizaba con la escoba era un ritual religioso en «las narices» del amo, sin que éste se diera cuenta de lo que pasaba”*, señala Néstor Silva.
- Los practicantes de cultos brasileños equiparan el “escobero” al orishá Xapaná. Para definirlo parten del mito de que *«era el señor de las pestes y de las enfermedades de la piel»*. *Cuando venían en los barcos, los esclavos se contagiaban enfermedades de la piel, como la viruela y la lepra. Xapaná era uno de ellos y se caracterizaba porque venía tapado y dentro de sus vestiduras traía unos cascabeles porque cuando llega al pueblo él las hacía sonar para que la gente se apartase de él y no se contagiara de sus enfermedades. Por eso, también, este orishá se caracteriza porque con su escoba limpia el ambiente en el que está, para dar entrada y paso a los iniciados en personajes de la comparsa.*”, así lo mistifica Raúl Fernández, “escobero” de Tronar de Tambores.

Los comparseros que parten de creencias religiosas y los que se apoyan en fundamentos referentes a una ancestralidad africana coinciden en algunas de las funciones que cumple el “escobero” en la comparsa. Estos interpretan que cuando mueve la escoba y hace sonar sus cascabeles espanta los malos espíritus que puedan perjudicar la actuación de la agrupación, por eso se dice que tiene como función principal la defensa de la actividad del conjunto. Además, estiman que *“de acuerdo a la forma que él actúa la comparsa va a concursar bien o mal, porque si él hace mal los pasos, la comparsa no camina; y si él cruza los pies ¡Adiós!: Le va mal a la agrupación”*, explica Enrique Díaz “gramillero” de Lonjas de Ansina. Por eso se dice que una de sus actividades principales es *“abrir los caminos de la agrupación”*, como lo señala Luis Pereira.

También, se cree que antiguamente estas funciones las cumplían personajes distintos: a la primera el “escobero” y a la segunda el bastonero. Actualmente en la comparsa no se representa al bastonero y sus funciones las ha asumido el «escobero». Por eso muchos comparseros confunden el significado de las funciones que desempeña; ciertos interpretes explican: *“algunos dicen que «el escobero es el bastonero de la época colonial»;* *hasta el día de hoy el personaje del “escobero” no está bien definido*”, aclara Raúl Fernández.

Aquel que arriesga una opinión desde la consideración “tradicionalista” es Pedro Ferreira que considera que *“se ha dejado de lado un personaje muy importante de la ceremonia del candombe: el bastonero, que era el ministro de relaciones exteriores de la nación africana que representaba en la época colonial. Era el hombre que transmitía con golpes en el piso, las ordenes de los reyes de inicio y finalización de la ceremonia.”* Esta versión es análoga a la que plantea Vicente Rossi, para la celebración de los negros de fines del siglo XIX, cuando el rey se retira de la ceremonia la figura que la dirige es el «bastonero»; *“en medio de la rueda, blandía*

*su palo en alto y paraba el tamborileo; luego pronunciaba las primeras sílabas de uno de sus brevísimos cantos, y bajando el palo daba la señal de empezar el baile, a cuyo efecto volvían a sonar los instrumentos, y la rueda entraba en movimiento contestando con otras sílabas del canto iniciado por el director.*"<sup>150</sup>

Desde el punto de vista que promueve «una ancestralidad africana», se cree que el bastonero *“era el que abría el camino en las grandes excursiones que hacían los reyes en los territorios de las naciones en el África. Además, era el que buscaba agua por eso usaba la lanza para clavarla en el piso, aquel que tiene determinados conocimientos cuando introduce un palo de bambú o mimbre en el suelo pueden encontrar agua”*, asegura Juan Pedro Machado de Mundo Afro. Sin embargo, los comparseros que le conceden trasfondos religiosos designan que *“el bastonero representa al orishá Bará que tenía como cometido «limpiar» los males que aquejan a los miembros de su tribu”*, asegura Vilma Carrizo.

El objetivo del análisis que voy a realizar sobre la vestimenta de los personajes típicos y de las integrantes del cuerpo de baile es separar los elementos del vestuario que se conservaron como marca la tradición y los voy a comparar con las innovaciones realizadas. En sus comienzos el vestuario del “escobero” estaba compuesto por una «torera», que era una chaquetilla que iba sobre la blusa. Además, llevaba un bombachín similar al usado por los tamborileros. Prendidos en la cintura por encima del bombachín, llevaban unos cueritos de zorro o cordero; uno por delante y otro por detrás; en esos cueros iban cosidos espejitos, cascabeles y pequeños cencerros. Además, llevaba una faja o ajustador de tela ancha que cubría la cintura por arriba de la blusa y de los cueritos y por debajo de la chaquetilla. Calzado con alpargatas y medias negras; por encima de cada media va una cinta roja o blanca que se sujeta a la alpargata y va hasta la rodilla, rodeando la pierna de modo cruzado.

Los practicantes de cultos brasileños señalan que «los espejitos» se utilizaban para espantar a los malos espíritus; como este personaje era *“el señor de las pestes y las enfermedades de la piel”*, llevaba cencerillos cuyo repiqueteo anticipaba su presencia en el pueblo. Los tradicionalistas sugieren que los cencerros y los cascabeles tienen la función de acompañar musicalmente a los movimientos del escobero, que se hacen en sintonía con el ritmo de los tambores.

En nuestros días han variado algunas de las piezas de este vestuario: las blusas se cambiaron por camisas más vistosas; el bombachín por mallas más cómodas, incluso algunos usan un moderno y sugestivo pantalón de seda; las medias se han reemplazado por calzas, las alpargatas por zapatillas como las de los bailarines de ballet. Las razones que movilizaron estas innovaciones son una mayor vistosidad y comodidad para realizar la actuación. Así pues, la optimización de la representación ha sido el factor principal para que se lleven a cabo los cambios en su vestimenta.

Un atributo identificador y primordial en la representación de los personajes típicos es su danza. Sus pasos son un movimiento sistematizado realizados como fin en sí mismo; su fuerza esta en el hecho de que funcionan como preceptos que son interpretados de formas diversas. En este sentido, cabe precisar que Franz Boas define a la danza como “un movimiento rítmico de cualquier parte del cuerpo, el vaivén de los brazos, el movimiento del tronco o la cabeza, o movimientos de las piernas y los pies.” Otros especialistas en este arte dicen que “toda danza tiene propósito o intención. El propósito puede ser, en primer lugar, el movimiento, la creación de un diseño cinético efímero, en el que el concepto (ideas sobre la danza), el proceso (lo que lleva a su realización), el medio (el uso del cuerpo) y el producto (la realización) se une.”<sup>151</sup> De este modo, la danza permite una comunicación emotiva que comúnmente está restringida en la vida cotidiana.

El “escobero” realiza su danza con una escobilla «calibrada» y de pequeñas dimensiones, según Pedro Ferreira, *“ella tiene el peso acorde a las piruetas que los “escoberos” hacemos, ya*

*sean acrobacias, malabares o pases que puedas realizar*". Este juego malabar tiene una gran riqueza y se desarrolla en dos tipos de bailes: «al lujo» y «a la buena».

La representación «al lujo» se configura por distintos pasos de baile, "la escoba comienza a rotar entre sus dedos con un temblor rítmico marcado por la música de los tamborileros; de pronto se separa de la mano que la retenía, impulsada por ella y se la ve elevarse en el aire con una gracia casi floral, para retornar a la ávida mano que la espera o para ser recibida por los antebrazos que la rotan con ligereza hacia las manos extendidas con las palmas hacia arriba, que vuelven a impulsarla a rápido vuelo."<sup>152</sup> Pronto la retoma "haciendo girar la escoba que debido a sus tiras de colores puestas en forma helicoidal, se parece a un largo tornillo perforando el aire. Mientras baila no hace pausas, pero la escoba cesa completamente en sus posiciones de equilibrio."<sup>153</sup> Cada escobero combina diversas figuras y pasos de danza, por lo general, realiza una creación espontánea. Su danza es sutil y requiere destreza. Algunas de las figuras representadas se realizan con la escoba en perfecto equilibrio en la nariz, la yema del dedo índice, el mentón, la frente, el hombro, el pie; o bien desde su boca, donde se apoya el palo en el labio inferior y sobre los dientes. "La escoba sólo se disloca de una fase a la otra, girando a gran velocidad. Esos pases que no son de equilibrio no llevan nombres, a excepción del famoso «remolino»: es dos giros combinados entre los dedos que llamaríamos de rotación y traslación. Puede darse arriba de la cabeza, delante de la cara o a los lados. De una manera general, la escoba salta pocas veces de una fase a otra y las veces que salta, nunca abandona su movimiento de rotación. Casi siempre, en lugar de saltar va rozando su cuerpo, de la mano al brazo, del brazo al hombro, de un hombro a otro, por la nuca del "escobero" que se agacha y de ahí corre de nuevo al brazo y vuelve otra vez al hombro y se para sobre el hombro en equilibrio vertical, con la paja hacia arriba. El "escobero" sigue moviéndose pero no tanto y hasta los cencerros y cascabeles del cuero dejan de sonar... Este cuadro es de gran expectativa, como si sus manos se preguntasen por la escoba. Mientras el sigue así, bailando desconsoladamente, la escoba parece descansar, mirándolo desde lo alto. Es una especie de misterioso enamoramiento en el que su dueño la mira fijo, como hipnotizándola. De súbito se cae, como si él fuera tan invencible que no le permitiera disfrutar más tiempo. Recomienza la misma locura: corre de aquí para allá, huye por entre las piernas, alcanza la cabeza y al llegar al mentón se detiene otra vez. Es la fase llamada de «pera», sus manos quedan tontas, como buscando en el vacío el objeto perdido. Pero la mirada vigilante hacia la paja devuelve en un segundo, otra vez, la escoba a las manos malabaristas, y vuelve a recomenzar la "persecución tormentosa", hasta que la música para. Los dos, "escobero" y escoba, rendidos, inclínanse para recibir los aplausos."<sup>154</sup>

El otro tipo de baile que se realizaba era «a la buena». Esta danza tenía lugar cuando se cruzaban las agrupaciones de distintos barrios, que iban tocando los tambores por las calles. Durante el combate ritual, las cuerdas de tambores de los grupos ejecutaban el ritmo típico de su barrio, intentando "tapar" la música de la otra. Los "escoberos" entre tanto se lanzaban zancadillas junto con las acrobacias, intentando derribar al rival. *"El hecho de tocar la tierra con las manos o el cuerpo significaba la derrota del danzante y la caída, el descenso, significaba también el fin de la danza para el derrotado, mientras el triunfador elevaba a la escobilla hacia planos superiores en alarde de oposición al danzante rival; pero no terminaba así toda la danza; este era el principio de una batalla campal entre las dos comparsas que habían permanecido como espectadoras impasibles en aquella lucha entre sus escoberos."*<sup>155</sup> Las crónicas policiales de fines del siglo XIX las describían como "verdaderas batallas campales". El diario "La Razón" el 6 de enero de 1891, registra que los agentes del orden lograron apaciguar la lucha conduciendo a la Jefatura a los componentes de "Estrella de África" y "Esclavos de Asia". El parte policial advertía que *"los combatientes, imposibilitados de pelear, desahogaron su furor en una danza violenta, marchando en medio de contorsiones frenéticas, saltando y corcoveando al compás de un tamborileo desenfrenado, agitando las hachas y las macanas, mientras la turba de sus respectivos partidarios los seguía, dando vivas y mueras."*<sup>156</sup> Los "escoberos" más veteranos recuerdan que las últimas disputas de este tipo se vieron a principios

del siglo XX, cuando se *“bailaba hasta el cansancio, hasta que uno de los dos cayera rendido. En la danza, era un enfrentamiento pero no era una pelea porque no había agresiones físicas, simplemente era bailar hasta cansarse. Cambiaban hasta las cuerdas de tambores porque a veces no les daban las manos a los tamborileros. Fueron épocas muy lindas que me gustó vivirlas”*, señala Alberto Britos. Hoy ya no existe este desafío callejero, aunque se mantiene la rivalidad en los toques de los tambores de las comparsas: La Dominguera del barrio Sur con los de Sinfonía de Ansina, de Palermo.

En la actualidad, sus practicantes han incorporado movimientos como los que realizan los futbolistas con la pelota como: «la bicicleta». El que la inventó fue Luis Pereira, quien cuenta que *“la improvisé en el año 1976 cuando salía con Serenata Africana, venía bailando y se me cayó la escoba y la levanté con ambas piernas tirando la escoba por atrás de mi espalda hasta que pasó por arriba de mi cabeza”*. También le han incorporado «el taquito» también inventado por este “escobero” y que define así: *“agarro la escoba con una mano, la cruzo por arriba de mi hombro y le pego con el taco del pie de la otra pierna.”* Algunos desfilan con dos escobas: con una bailan y con la otra hacen malabares. Otras comparsas han dado un vuelco del personaje hacia una expresión cómica, así Los Chin-Chín en vez de un “escobero” *“pusieron una mujer con un lampaso americano bailando y haciendo unos pasos que no son típicos de este personaje del candombe”*, señala un indignado Pedro Ferreira.

Estas innovaciones tienen sus detractores y también elogiadores. Los que se oponen a este tipo de cambios fundan su posición en la necesidad de difundir la danza al estilo tradicional, según ellos *“estas transformaciones son cosas que no tienen absolutamente nada que ver con la danza del “escobero”, porque desde la antigüedad se bailaba al ritmo de la música con un paso muy cadencioso y rítmico. Hoy, la inmensa mayoría de los “escoberos” lo que están haciendo es cualquier pavada, cosa que a mí me da rabia”*, señala Pedro Ferreira. Es más, persuaden a que los “escoberos” para que no integren en su danza estas acrobacias porque *“el sentido del “escobero” en la comparsa es bailar y no hacer malabarismos, lo que pasa es que como algunos no se pueden defender bien con el baile entonces hacen piruetas”*, explica Raúl Fernández. También, son concluyentes en que *“este tipo de cambio deteriora el trasfondo folclórico que tiene este personaje, porque lo saca de contexto”*. En cambio, los interpretes que han incorporado a su baile las innovaciones, arguyen que lo hacen porque *“hay que darle un poco más de movimiento y color a nuestra representación para que el personaje sea más entretenido”*, de este modo explica Luis Pereira el fundamento de sus invenciones.

Durante el desfile el “escobero” realiza su danza de forma autónoma aunque en algunos casos pueden hacerlo en conjunto; para lo cual ensayan composiciones grupales que luego serán exhibidas en Las Llamadas. En este sentido, explican: *“realizamos actuaciones con un compañero. Él me alcanza la escoba de taco y yo se la devuelvo de cabeza, o se pone del otro lado de la calle y me la tira por el aire y yo tengo que volar para poder agarrarla”*, este tipo de juego colectivo lo han desarrollado los “escoberos” de Kanela y su Barakutanga.

Los practicantes religiosos creen que los fundamentos ceremoniales se traducen en la danza del escobero, ellos explican que *“la escoba en todo templo religioso afro es un elemento de inicio del ritual. Además, es el instrumento para hacer la limpieza de los lugares, los cuerpos y las almas”*, por eso entienden que la función del “escobero” al desfilarse es *“barrer todos los malos espíritus, hacer un trabajo de limpieza, porque al pasar la escoba por el aire y por su cuerpo se va limpiando a él y a la gente”*, explica Raúl Fernández. Alguno afirma que *“usando este tipo de creencias, más la técnica y el gusto que tengas para interpretar al personaje, entonces, trato que la escoba ruede suavemente por todo el cuerpo. Si mi cabeza me dice que lo que yo estoy haciendo es un ritual a través del cual limpio las malas ondas, entonces, le voy a dar mucho más profundidad a mi función y la escoba rueda por mi cuerpo con un sentido profundo. Los “escoberos” que tiran la escoba y hacen malabares lo sienten de*

otra manera, entonces, no van a bailar bien de “escobero”, porque lo que hacen es divertir al público”, así lo interpreta Raúl Fernández.

Uno de los principales inconvenientes que puede sufrir el “escobero” durante el desfile es que se le rompa la escobita. Esto puede ocurrir si ella tiene mucho uso o porque hace mucho tiempo que la tiene, ya que a medida que “se cae al suelo se golpea y resiente”, explica Raúl Fernández. Así, uno cuenta que “varias veces se me rompió la escoba e igual seguí bailando con el pedazo que me quedó en la mano; terminé el espectáculo así.”

Han quedado en la memoria de los comparseros “escoberos” como “el Gato” Félix y el “Negro” Maciel; el último salió en 1954 con “La Candombera”. Asimismo, se menciona al legendario Francisco Amato. Alberto Britos recuerda que “Francisquito para mí fue uno de los mejores en ese rubro de la danza, porque además de ser un verdadero cacique, era un gran luchador como “escobero a la buena”. Recuerdo un episodio que pasó con los Nyanzas. A comienzos del siglo XX los Nyanzas tenían dificultades económicas para salir y resolvieron no salir ese año. Entonces, muchos de sus componentes se fueron para los “Lanceros Africanos” y llevaron a Amato. Él dijo que iba si era el “escobero” principal de la comparsa. En ese puesto Los Lanceros tenían “El Pesao” Fuentes. Entonces, resolvieron que los “escoberos” se ganaran el puesto peleándolo “a la buena”. Amato era más chico que el Pesao, pero tenía más agilidad; el Pesao era guapo y más corpulento. Lucharon a la buena y ganó Amato, pero el Pesao no quiere reconocer su derrota. Entonces, los Nyanzas se van de los Lanceros y sacan su comparsa cueste lo que cueste y salga como salga. A las canciones de ese año le agregaron el siguiente verso: «Dicen que los Nyanzas le sacan el traje / eso lo veremos, si tienen coraje / Viva Francisquito, primer escobero / que volteó al Pesado que es de los Lanceros.» Un día se cruzaron por la calle los tambores de los Nyanzas y los Lanceros y se agarraron a trompada limpia. Tuvo que venir hasta el Ejército para separarlos.” Otro de los legendarios es Lindemlat, que salía en Lonjas de Cuareim en la década del '60 del siglo XX, según Ayestarán “ejecuta un «paso de bourrée», con la natural imperfección con que un danzante popular realiza un paso de danza en forma espontánea y con desconocimiento total de la forma académica. Cuando lo interrogué al respecto, insistí en el dato si ese paso era usado por otros escoberos: obtuve como respuesta que él lo había creado porque así lo sentía «como necesidad de ejecución de su juego malabar».”<sup>157</sup>

Por lo que se refiere a los “escoberos” más recientes, se menciona antes que a nadie a Julio “Cacho” Rivero, ya que fue un ídolo para las jóvenes generaciones por su personalidad y su estilo de danza. Además, porque “bailaba al ritmo de la música con un paso muy cadencioso y rítmico”, asegura Pedro Ferreira. Algunos se acuerdan que su baile “no era malabarismo: Cacho bailaba y hacía bailar la escoba al compás de los tambores; se la pasaba por todo su cuerpo. Pero, jamás lo iban a ver tirar la escoba al piso para levantarla «de taco» o para hacer «una bicicleta»”, aclara Raúl Fernández.

Los “escoberos” experimentados que todavía se destacan son tres: Julio González “Gonzalito” que sale actualmente en la comparsa Elumbé; Pedro Ferreira de Yambo Kenia y Luis Pereira de Zona Sur Kambé. Otros “escoberos” que han participado prodigiosamente en Las Llamadas del 2003 son Raúl Fernández en Tronar de Tambores; Eduardo Santacruz en Ruanda; Rodolfo González en Morenada; “el Chato” Fernández en Cambia; Gerardo y Julio Rodríguez en Mi Morena; Jorge Álvarez y Carlos Vergalo en Candombe Zambo; Julio Barragán y Orlando Moreira en Zona Sur Kambé; y Luis Rivero en Candonga Africana.

Después del pasaje de los “escoberos” vienen **las parejas de “mamas viejas” y “gramilleros”** realizando su danza típica. Néstor Silva aclara que *“siempre se sale con un mínimo de dos parejas como establece el reglamento, pero no hay límites para integrar a más «mamas viejas» y «gramilleros»*.

**(VIII.2.2)** Los orígenes de la representación de la **“mama vieja”**, también, son definidos por los comparseros fundándose en puntos de vista: “tradicionales”, “africanistas” y “religiosos” (de cultos brasileños).

- Los “tradicionalistas” para explicar el significado de estas figuras típicas se remiten a la historia oral que se cuenta sobre el candombe, ellos creen que *“estos personajes son hijos directos de los reyes congos que practicaban el candombe y ahora son la «mama vieja» y el «gramillero»*”, dice Carlos Vilela que lo representa en Serenata Africana. De este tipo de consideraciones se deriva que estas figuras del candombe no son africanas de origen, sino que *“son personajes típicos del candombe creados en estas tierras en la época colonial”*, así lo entiende Jorge Brum que interpreta al “gramillero” en Sarabanda. Desde esta misma perspectiva, a «la mama vieja» se la identifica con “la negra vieja” que realizaba las tareas domesticas en la casa de sus amos en tiempos de la esclavitud. Las principales labores que se le asignaban eran de *“ama de llaves”*; *“la que cría a los hijos de sus amos”*, además, de ser *“la lavandera”* y *“la cocinera que hacía los pasteles para vender, generando un mayor ingreso económico para sus patrones.”* Por lo que se refiere a su temple, se la describe como *“una mujer gorda y bondadosa que nunca se queja a pesar de las penurias que la hacen vivir los amos. En la comparsa ella sacude graciosamente su cuerpo y al mismo tiempo que se abanica coquetamente, hace girar su sombrilla”*, explica Esther Arrascaeta, que interpreta a la “mama vieja” en Elumbé.
- Desde un enfoque “africanista” se cree que estos personajes reproducen rituales que se realizaban ancestralmente en el África, luego, los trasladaron a estas tierras en la época de la esclavitud. En este sentido, Juan Pedro Machado comenta que *“estamos hablando del negro sojuzgado que quería tener salud para poder seguir trabajando; por eso realizaba sus ritos, así podía sobrevivir a la esclavitud y mantener sus costumbres.”* Lo que los lleva a suponer que *“sus actuaciones actuales no son para divertir al público y no son sólo pintorescos.”* Además, la “mama vieja”, todavía, representa a aquella mujer que era *“la dueña de la sabiduría de la tribu”* y *“es la única mujer que iba a la guerra junto a los hombres”*. Lógicamente, no existe un sustento escrito o histórico sobre las suposiciones de estos activistas.
- Los candomberos vinculados a cultos de procedencia brasileña, en cierto sentido, coinciden con los que fundan su propuesta en las ancestralidades africanas. Ellos conciben que el esclavo para soportar la crueldad de su situación se aferraba *“a sus dioses porque así se sentía protegido”*, así lo cree Libertad Martínez que interpreta la “mama vieja” en Sinfonía de Ansina. En esta perspectiva se considera que *“la «mama vieja» era la ancestralidad femenina más importante de la comparsa”*, detalla Libertad Martínez. Por eso sus intérpretes que también son practicantes del batuque, la identifican con el orishá Oíá, porque es la que conoce los secretos de la religión. Ellos consideran que la mama vieja está facultada para *“guiar a las mujeres jóvenes”*; *“enseñar sobre religión”*; *“otorgar bendiciones”*; *“realizar curaciones”*; por otra parte, es la *“única mujer que entra al cementerio a pelear con los espíritus”*. Estas creencias las transponen a la danza actual del personaje, por eso en su baile *“al abanicarse está espantando los espíritus malos”*, explica Vilma Carrizo.

Parejas de "Mamas Viejas" y "Gramilleros" en distintas situaciones durante el Desfile de Llamadas 2003:



A continuación analizaré **el ornamento corporal de las “mamas viejas”**, el cual muy raramente permanece inmóvil y sin significado, en tanto que su arreglo es un arte visual constituido tanto por cadencias y animaciones como por elementos formales de ornato. Todos ellos son definidos por la tradición y son puestos en acción por la creatividad de cada una de ellas en Las Llamadas, por eso se pueden hablar de los adornos de los personajes típicos como de un lenguaje candombero. En los primeros desfiles de carnaval la “mama vieja” se vestía con ropa muy amplia porque se intentaba reproducir su vestimenta tradicional, prestada por sus amas. En la cabeza llevaba atado un pañuelo que a veces terminaba en un moño. También usaba una blusa de algodón muy amplia de media manga con volados y bordados en las puntas. Una pollera amplia que a menudo le tapaba los pies, por lo general, blanca con lunares de otro color o negra con un delantal blanco. Debajo de la pollera llevaba una o varias enaguas bien blancas y almidonadas, que se veían al bailar, ya que con una mano se levantaba una punta de la pollera. En los pies llevaba zapatillas de yute blancas. Como se la identificaba con la cocinera llevaba ornamentos de mano como una canasta para simular la venta de pasteles; la lavandera acarrea pequeños atados de ropa blanca; empleando, además, un abanico y una sombrilla.

La vestimenta de este personaje también sufrió una serie de cambios. Como es una figura regordeta quien la representa se pone varias polleras y enaguas, incluso a veces se le agregaban pedazos de polifón para simular mayor exuberancia. Algunas usaban ropa similar a la bahiana de la “scola do samba”: falda larga y amplia, blusa blanca de manga corta, collares de cuentas de colores, colgantes y pulseras, sandalias y turbante; incluso algunas llevan miriñaque; que hacía que la pollera quedara extendida y formada. Muchas veces el miriñaque le generaba dificultades para bailar porque su zarandeo hacía que el soporte se desprendiera. Esther Arrascaeta recuerda que *“empiezo a bailar y el miriñaque estaba perfecto; cuando estaba haciendo mi danza voy a hacer un paso y siento que se me empieza a aflojar. Hice dos pasos hacia delante y uno hacia el costado y el armazón quedó en el piso. Otro año, también me pasó lo mismo frente al jurado; esta vez fue peor porque la pollera era muy larga, arrastraba y se cayó de un costado y del otro no. Pido ayuda y vienen dos compañeros; empezaron a tironearme de un lado y del otro y no podían sacar el miriñaque; yo hice un movimiento brusco y lo saqué, levante las polleras, las ate a un costado y seguí bailando.”* A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, las señoras de la clase alta montevideana usaban miriñaque para simular caderas anchas y nalgas exuberantes. En rigor, este soporte no se corresponde con la vestimenta tradicional de la “mama vieja”. Por el contrario, se lo asocia a influencias de la estampa de “las bahianas”. Algunos vestuaristas de los conjuntos lubolos imitan esta vestimenta, pero no se han percatado que el baile de “las bahianas” no es ajetreado como si lo es el del candombe; por ello el miriñaque no es funcional al despliegue de la “mama vieja” en Las Llamadas.

Hay comparsas que realizaron cambios en la vestimenta y los enseres de esta figura, ya que las coreografías que desarrollan así lo requieren. Tomás Olivera recuerda que *“Morenada, sacó a las «mamas viejas» con una canasta con frutas en sus cabezas, al estilo de la famosa cantante brasileña Carmen Miranda”*. Por su parte, los directores de la puesta en escena de Yambo Kenia, las vistieron con una falda que les llegaba hasta las rodillas y zapatos de tacos altos, Gonzalo Lencina explica el motivo que lo llevaron a realizar esta invención: *“las mamas viejas” ese año bailaban una danza que se llamaba «El candombe del nuevo milenio», la vestimenta debía ser así por estarse representando una «mama vieja» de una nueva época.”* Estos cambios en la vestimenta surgen, como se ha dicho por la influencia de otros carnavales; pero también por las exigencias coreográficas. Ahora bien, estos comparseros argumentan que tales cambios tienen el objeto de realzar el carnaval a través de un mayor brillo en el vestuario de los componentes. Esto hace que exista un sector de la opinión de los comparseros que comprenda esta exigencia de adecuar la vestimenta a los tiempos que corren. En cambio, hay otro sector que considera que estas innovaciones deterioran los fundamentos tradicionales del candombe y sostienen que *“la «mama vieja» está sobrecargada en su vestimenta y si usted no conoce del tema, no la diferencia de una bahiana”*, aclara Tomás Olivera.

**El baile de la «mama vieja»** se desarrolla a través de movimientos de balanceo que van acompasados a la cadencia de los tambores, pero como *“se trata de una mujer más bien vieja y gorda, debe bailar pausadamente, con movimientos cadenciosos y suaves”*, explica Tía Dina. No obstante, ellas cuentan que *“como todo evoluciona, mi danza también tiene que evolucionar y en algunos momentos danzo un poco más rápido, principalmente en lo que tiene que ver con el movimiento de caderas”*, precisa Esther Arrascaeta. Los pasos son cortos y se realizan como *“jugando con los pies”*. Algunas los hacen sonrientes y otras serias, pero siempre *“con mucha elegancia, la cabeza muy levantada y erguida”*, añade Arrascaeta.

Flor Rodríguez esposa del musicólogo Lauro Ayestarán ha intentado descifrar los significados pantomímicos de la danza de los personajes típicos de la comparsa. En este caso, ha descrito minuciosamente la danza de la mama vieja destacando que *“suele ejecutarla de dos modos diferentes entre sí: de izquierda a derecha (o viceversa) con escondimiento de pelvis, o bien de adelante hacia atrás, con levantamiento de pelvis por flexión y extensión en una amplitud de movimiento que mide de 45 a 50 grados; ella ejecuta un movimiento pelviano que acompaña su paso un poco arrastrado y bastante lento, realizado con toda la planta del pie apoyada en el suelo. Sus ejecutantes son bailarinas cuyas edades oscilan entre los cincuenta y los sesenta años o algunos más. Pese a ello, estas danzantes demuestran agilidad, resistencia; su paso aunque caminado, muestra al despegar el talón del suelo en el avance, una rápida y ágil flexión de la rodilla. Camina con las piernas un poco separadas, adelantando dos pasos y realizando un giro rápido por su hombro derecho y luego un contra-giro por sobre su hombro izquierdo. Estos giros y contra giros que son figura preponderante de su danza, suelen ser muy abiertos, aunque algunas bailarinas a veces cierran el movimiento girando sobre sí mismas, aunque son excepciones. Muchas veces realizan el giro, adelantan un pie y lo repiten; otras, adelantan un paso antes de ejecutar el contra-giro; en toda la dinámica del candombe es muy raro observar reglas fijas, porque cada danzante regula pasos y figuras, creando y recreando variantes innumerables dentro de una misma comparsa. La Mama Vieja extiende su juego coreográfico en un tramo bastante amplio de la calle por la cual avanza y desplaza sus movimientos hacia los costados en los momentos de detención de la comparsa, para continuar avanzando en el momento indicado por el director.”*<sup>158</sup>

Las intérpretes de este personaje expresan que nunca realizan su actuación de igual forma, aunque desconocen sus razones. No obstante, ellas revelan que *“si me observás los pies cada vez que me veas bailar, vas a ver un pasito distinto; no me preguntés cuál, porque es algo que lo siento y lo hago en ese momento sin pensar.”* De todas maneras, el proceder en la representación está estrechamente relacionado al compañero con el cual bailan; aquí entra en juego la interacción con su pareja, en la que es importante el uso de la picardía *“haciendo movimientos con el cuerpo para provocar al compañero, coqueteándolo; después se lo abandona avivadamente”*, señala Tía Dina, en este momento aligeran su paso, abanicándose y haciendo girar su sombrilla con mayor ímpetu.

Aquellas “mamas viejas” que son seguidoras del batuque, sienten que sus creencias se despliegan de múltiples formas en la actuación de este personaje y principalmente a través de la danza, ya que cuando se abanican afirman que espantan a las energías nocivas para la actuación del conjunto. Por eso la identifican con *“el orishá Oíá que es la dueña de los vientos que al mover su cola de caballo espanta a los malos espíritus”*, indica Libertad Martínez. De igual forma, conciben que sus creencias son las bases para alcanzar la energía necesaria para bailar durante varias horas, sin que estas veteranas caigan desvanecidas. Según ellas esto sucede porque *“existe un trabajo de “incorporación”<sup>1</sup> a través de los rituales de la danza, que permite que vayas desfilando descalza y no tengas problemas físicos”*, explica Esther Arrascaeta. Otras cuentan que *“a la media hora tienen los pies llagados y siguen bailando durante tres horas más. Entonces, ¿la explicación de la resistencia de las veteranas que ese día salen de «mamas*

<sup>1</sup> El término “incorporación” es utilizado por los candomberos que son seguidores de cultos como el batuque, la macumba, el candomblé, etc.; se lo usa para aludir a la posesión del cuerpo por un espíritu.

viejas», es física o espiritual? ¿Cómo soporta esa gente ese esfuerzo si no hay un vínculo aunque no lo sepas, con algo que el tambor trae y está moviendo?”, arguye Isabel Ramírez. En la actualidad, la forma de bailar ha ido evolucionando, al mismo ritmo que se produjeron cambios en las cadencias de los tambores; también, han evolucionado al compás de las nuevas coreografías que realiza la comparsa.

Las mujeres y hombres que interpretaron la figura de la “mama vieja” y permanecen en la memoria de las nuevas generaciones son: un hombre apodado “La Araña”, del que desconozco su nombre y apellido; Esther Martearena, las hermanas “Chichí” y “Beba” Piríz, la “Tía Coca” y “Mazumba de la Selva”.

La figura conocida popularmente como “La Araña” se la recuerda porque era un hombre que representaba un personaje femenino. Néstor Silva destaca que *“fue el primer travesti que bailó de mama vieja y lo hizo con el mismo respeto, fuerza y entrega que cualquiera de las veteranas”*. Raúl Fernández, destaca su calidad humana ya que para él fue como una madre y un padre, a la vez, él cuenta que *“la Araña me lavaba la ropa, me cuidaba, me tenía la comida pronta; como ser humano era divino”*. Otros lo que más resaltan es su forma de bailar, inclusive, algunos suponen que fue *“la mejor negra vieja que hubo, porque lo sentía”*; *“sus pasos eran extraordinarios”* y *“tenía conocimiento de lo que estaba haciendo”*.

A Esther Martearena se la menciona por su antigüedad en las comparsas; porque ella participó en más de cincuenta carnavales resaltando su manera de danzar: *“iba con su sombrilla y su paso era muy suave, lento, llevando la cadencia de los tambores”*, dice Juan Velorio.

A Beba Piríz se la nomina porque fue bailarina desde mediados del siglo pasado y hoy todavía sigue representando al personaje de la “mama vieja”. Por otra parte, se recuerda que salía *“en Fantasía Negra una comparsa muy antigua, en aquel tiempo ya tenía una forma de danzar con la cabeza muy levantada y con muchísima elegancia”*, dice Amanda Rora. El veterano director escénico de Serenata Africana Eduardo Outurelo evoca que *“Beba Piríz era una animadora y estupenda bailarina de afro, cuyo sobrenombre era “Tanya”, ella acaparó la atención de las noches montevideanas, su labor en “Xangó”, que es una oración africana realizada en Marabunta en el año 1983; resaltaba el ímpetu africano llevado a la magia negra en su plenitud y su baile acompasado, uno de los mejores afros en la historia de las comparsas. Otros papeles que recuerdo de ella son su dominio escénico impecable en la dama colonial de Marabunta en 1991 una “reina” imperecedera y la “bruja” también en Marabunta en 1992.”*

A pesar del paso del tiempo todavía resuena la fama de la “Tía Coca” por su forma de ser y su modo de bailar *“con sus pies descalzos e inquietos, hacía lo máximo por las comparsas del barrio Palermo”*, destaca Amanda Rora. También, se rememora a “Masumba de la Selva” por su última aparición en Raíces en 1979, *“porque representaba un prodigio de danza africana; aquella mujer de edad que se transformaba en una fuerza atávica que irradiaba una potencia avasallante. En el medio de este cuadro de presentación Mazumba danzaba en invocación a Xangó en un cuadro coreográfico de la propia umbanda”*, recuerda Eduardo Outurelo.

Actualmente, las “mamas viejas” más reconocidas son Esther Arrascaeta, que lo hace en Elumbé; así como Nora Fernández y Tía Dina en Serenata Africana. Todas ellas se destacan porque además de representar el personaje de acuerdo a como lo establece la tradición, sazonan su danza con alegría y picardía; al mismo tiempo que alían su actuación con un trabajo en equipo junto a su compañero de danza: el gramillero. Otras “mamas viejas” que han participado de manera destacada en Las Llamadas del año 2003 fueron: las hermanas Elida y Rosita Latallada y Silvia Simone en Tronar de Tambores; Rita Martiarena, Mirta Álvarez y Maribí en Morenada; Libertad Martínez y Marta Rodríguez en Sinfonía de Ansina; Silvia Rodríguez en Ruanda; Beatriz Costa y Silvia Aguilar en Mi Morena; Marta Torena, Mercedes Álvarez y Dora Costabile en Candombe Zambo; Hortensia Moreira y Tía Dela en Zona Sur Kambé; María del Lujan y Ana María Flores en Candonga Africana; René Montero, Jimena Rodríguez y María Álvarez en Cambia.

**(VIII.2.3)** En este punto describiremos las características del compañero de baile de la “mama vieja” es «**el gramillero**». A veces, también, se lo entiende como su esposo y otras como el “negro viejo” de la familia. Nuevamente se repite la representación de los tres modos de concebir los orígenes de este personaje.

- Los “tradicionalistas” presumen que el “gramillero” representa a un personaje que cumplía un rol significativo en la comunidad negra de la época colonial, porque era el «ministro» que cuando se reunían los miembros de su nación para celebrar una fiesta “era el maestro de ceremonias en la sala.”<sup>159</sup>
- Los comparseros que consideran que el candombe tiene sus fundamentos en los predecesores africanos parten de la base de que *“los dioses de las tribus africanas eran representantes de la naturaleza. El gramillero tenía directa relación con el monte, porque en él recolectaban frutos, raíces y yerbas, con las que curaba a los otros miembros de la tribu por eso se decía que era el médico o el sanador”*, explica Enrique Díaz. Desde esta perspectiva se explica que *“el gramillero cumplía esta función porque era el que conocía las propiedades de los yuyos con que curaba”*, asegura Carlos Vilela. Así se equipara la figura del “gramillero” al de cierto brujo de una tribu africana. Este argumento es la base para concebir a esta figura como la ancestralidad masculina de mayor significación.
- Los practicantes de religiones de procedencia brasileña conciben que *“el gramillero es el equivalente al orishá Osaña, que para el batuque y el candomblé es el dueño de las yerbas medicinales, por eso hay gente que dice que es el brujo que cura las enfermedades con yuyos.”* En lo que coinciden las dos últimas perspectivas es que la función principal del gramillero es la de curar con yuyos las enfermedades de los integrantes de su grupo.

En la época esclavista, tanto la “mama vieja” como el “gramillero” utilizaban las ropas que les prestaban sus amos para las ocasiones en que ellos celebran sus fiestas. **La vestimenta tradicional del “gramillero”** consistía en una levita y un buzo negro. Era una costumbre que se utilizara ropa de este color porque en esta época era signo de dignidad y distinción. Llevaba pantalón negro o a rayas, era frecuente que le quedara grande porque era de la talla de su amo. Bailaba con una galera negra, deteriorada por su uso. Estaba calzado con zapatos y polainas, aunque algunos iban descalzos, porque era habitual que los esclavos anduvieran así. Hoy bailar así se le tornaría muy peligroso porque no solo arriesgaría a luxarse un tobillo con los pozos que hay en la calle, sino que también se expondría a cortarse las plantas de los pies con los vidrios de las botellas arrojadas por algunos espectadores.

El equipamiento que utiliza el “gramillero” está relacionado con sus actividades de curandero, lleva su valija llena de yuyos curativos y otros atributos de magia. Si bien algunos interpretes no cargan la valija *“por comodidad y porque es muy complicado andar con ella, por eso algunos vamos con hojas y ramitas de árboles en las manos como representación de los yuyos. Puesto que nosotros vamos curando y sacándoles al público y a la “mama vieja” sus males y achaques,* añade Jorge Brum. También como indumentaria llevan bastón y paraguas.

En la actualidad, el “gramillero”, también, utiliza lentes oscuros que *“no tienen otro significado que el de servirles de pantalla a su clarividencia, pues sus ojos penetran en la oscuridad.”*<sup>160</sup> Siempre, porta un bastón que *“es otro símbolo de poder mágico, como la vara de Aarón”* –señala Flor Rodríguez.<sup>161</sup> Tiene barba blanca que manifiesta su ancianidad y sabiduría. Algunos usan algodón y otros se dejan su propia barba blanca. Al respecto varios dicen que no pueden adoptar barba postiza porque se sienten incómodos y no pueden respirar; otros *“porque durante mi actuación trabajo mucho con los gestos de la cara, entonces, con barba postiza las gesticulaciones que hago para personificar al personaje se pierden”*, dice Jorge Brum.

En los últimos años hubo una serie de innovaciones en la vestimenta de este personaje. Por ejemplo, las ropas se han hecho de colores llamativos, telas brillantes y diseños hechos a medida del cuerpo. Cuenta Tomás Olivera que *“un gramillero salió con una levita color azul, con solapas amarillas, un pantalón dorado y se puso una peluca rubia en la cabeza y desfiló sin galera. Esa representación era ridícula. El tipo habrá pensado que con el color negro de su piel y la peluca rubia sería más colorido y llamaría más la atención del jurado y el público”*.

Antes pudimos observar que los cambios en los atuendos del “escobero” y la “mama vieja” generaban múltiples controversias. En el caso del “gramillero”, también, ocurre algo similar: algunos están en favor de las innovaciones, según ellos, porque no cambian la esencia del personaje y el vestuario es más llamativo y vistoso. Ellos argumentan que *“si tu no te modernizas viene otro “gramillero” y se pone todos esos colores, eso impacta y tiene éxito en el concurso, entonces es una evolución exitosa”*, señala Enrique Díaz. En cambio, hay otros que son más “conservadores de las tradiciones” y no están de acuerdo con estas modernizaciones; según Jorge Brum *“hay que respetar la vestimenta tradicional porque si no se está distorsionando su representación folklórica”*.

En referencia a **su danza**, algunos comparseros consideran que antiguamente la pareja de “mama vieja” y “gramillero” *“eran los que marcaban el ritmo del candombe, porque su paso no podía ser muy apurado porque eran viejos; entonces, la función que cumplían en la comparsa era determinar el ritmo de marcha”*<sup>1</sup>, así lo cree Enrique Díaz. Hoy se estiliza que el baile del “gramillero” se armonice con el ritmo de los tambores que es más rápido y se realice con pasos más vertiginosos, en comparación a como se bailaba hace dos décadas. Según algunos interpretes este personaje *“no debería de apurarse ni bailar muy rápido porque representa a un negro viejo”*, que se desplaza con dificultad y con un temblequeo constante. A este respecto cumple un papel importante el bastón porque el “gramillero” se apoya en él para descansar, tomar un poco de aire y *“mirar hacia el cielo como pidiendo ayuda a dios para terminar el desfile. Para que un hombre de unos ochenta años llegue al final de Las Llamadas su baile tiene que ser muy cadencioso”*, dice Enrique Díaz. En suma, el “gramillero” debería ser un viejo que quiere bailar pero le cuesta mucho por eso se apoya mentalmente en sus recuerdos juveniles y físicamente con una mano en el bastón y con la otra en su cintura dolorida. Él baila doblado o echado hacia delante y el desenlace de su danza es con mucho sacrificio y sufrimiento. Pese a ello intenta mantener su “aire de doctor”. Antiguamente iba marcando el ritmo con el bastón, principalmente, seguía la cadencia del tambor “bombo” (actualmente no existe); este es el paso que se le denomina «a la antigua».

La danza del gramillero es extraordinaria y paradójica, a la vez; puesto que “trata de imitar una vejez normal, con cierta inseguridad en el débil paso, el apoyo que busca en el bastón y su torso inclinado hacia adelante. A medida que desarrolla su estremecedora coreografía, va adoptando diferentes posiciones de pies, que requieren un gran dominio muscular, sobre todo de las piernas sobre las cuales recae el peso del cuerpo siempre en posición distorsionada y en movimiento; sus brazos son flexionados o rígidamente extendidos; a veces apoya las dos manos con los dedos bien abiertos y rígidamente sobre su bastón y aleja sus pies y su cuerpo del eje central del círculo que sus pies van dibujando con pasos saltados o altamente flexionados por las rodillas. Al iniciar pasos de avance o de retroceso flexiona una de sus piernas, mientras la otra permanece tensamente extendida con la planta del pie totalmente apoyada en el suelo; parece como si pisara sobre caliente. Frecuentemente camina con pasos cortos y a media-punta; otras con sus pies en segunda, totalmente separados avanza dando pequeños saltos con los pies bastante pegados a la tierra. Lleva la mano hacia su cintura, flexionando el codo, el antebrazo en pronación y apoya la palma y los dedos en ella, con el pulgar hacia adelante. Este gesto lo repite varias veces como indicando que sufre un fuerte dolor lumbar; a veces deja la mano a medio

<sup>1</sup> En el presente el que determina el paso de marcha de la comparsa es el director de la puesta en escena, que va dirigiendo la marcha de la agrupación para cumplir con la reglamentación de los tiempos, que son controlados por funcionarios municipales en determinados lugares de Las Llamadas.

camino, como olvidada en el aire; su cabeza se mueve casi mecánicamente hacia uno y otro lado logrando que la barba sea estremecida y tiemble sobre su pecho.<sup>162</sup>

En la actualidad, su danza ha cambiado mucho sobre todo porque sus intérpretes nuevos se mueven excesiva y exageradamente. Los veteranos en esta función consideran que *“ahora el negro viejo es un hombre que salta y brinca, cosa que no tendría que ser así, porque este personaje representa a un anciano, que hace sus movimientos con dificultad”*, explica Jorge Brum. Este es un hecho que a los dirigentes de Mundo Afro les parece lamentable y juzgan que esto ocurre porque *“a todos nos han vendido que el candombe es una diversión. Por eso hay “gramilleros” que cuando bailan parece que hubiesen pisado un cable de 220 voltios, porque son hermanos a quienes el colonizador les vendió el mensaje de que deben entretener”*, señala enfáticamente Néstor Silva.

No obstante, se mantienen algunos rasgos antiguos de su danza, por ejemplo, “la corridita”, que se realiza dando varios pasitos cortos y vertiginosos ya sea para acosar a la “mama vieja” o para darle la mano a algún espectador. También persiste el temblequeo de todo el cuerpo; vibración a la que se le otorgan dos tipos de significaciones: una de ellas consiste en suponer que resulta de la vejez del personaje *“porque eran negros viejos que igual querían participar de la fiesta”*, puntualiza Enrique Díaz. El problema es que se lo exagera para caricaturizarlo, lo que hace enojar a algunos “gramilleros” veteranos que piensan que *“en vez de darle la seriedad que tiene el personaje, se lo agarra para el lado cómico”*, dice Carlos Vilela.

Sin embargo, la representación religiosa señala que este temblequeo se origina porque el personaje entra en estado de trance, lo que le permitirá realizar sus actividades de brujo. Se concibe que “el gramillero opera por magia, esperando el milagro de lo que invoca y espera con impaciencia; de lo alto bajan los milagros y al pasar a su contacto con la divinidad es que lo vemos entrar en éxtasis convulsivo. Es el momento supremo de su danza y cuando todos los músculos de su cuerpo producen tremendos pero bien ordenados movimientos de temblor. No cae sin sentido como le ocurre al shamán, porque su danza es de convulsión atenuada. Podemos sospechar que por un instante se ha convertido en «caballa de Santo», de orishá o de un brujo cuyos poderes ocultos operan milagros a los cuales las fuerzas del hombre común no alcanzarán jamás.”<sup>163</sup>

Desde la perspectiva que promueve la ancestralidad africana como los fundamentos del candombe se considera que los movimientos del gramillero encierran un simbolismo arcaico y primitivo de filiación africana. Se concibe al gramillero como “un bailarín vestido con el traje de gala de su amo blanco; el traje es la señal de la consecuencia social del que llegó como esclavo y su danza es la memoria del negro de África, no la del negro uruguayizado. Toda su pantomima es un rito litúrgico, donde la magia opera sus grandes milagros. Entre ellos está la alucinante coreografía de nuestro Gramillero, danzante folk del candombe en el carnaval montevideano.”<sup>164</sup>

Los “gramilleros” constantemente están gesticulando y haciendo “muecas picaras”, para lo cual es primordial el manejo de algunos elementos dramáticos, que cada interprete aplica según su creatividad. Por ejemplo, algunos le agregan la forma de caminar que inmortalizó Charles Chaplín o la de Cantinflas. De este modo la representación se vuelve más atractiva y moderna. Lógicamente, siempre se realiza al ritmo de los tambores, con un movimiento sincronizado de todo el cuerpo y la expresión que se quiere mostrar.

Es fundamental la interacción del gramillero con su compañera; entendiéndolo que *“se debe hacer un trabajo de pareja; si no sentís la energía de la “mama vieja”, ella no te acompaña y no hay una buena representación de estos personajes”*, indica Jorge Brum. Los gramilleros tradicionalistas consideran que *“a la mama vieja se la debe cortejar y seguir porque ella se escapa de nuestro acoso. También, hay que jugar con ella; por ejemplo, hacerla mirar la luna y tocarle el trasero o dar vueltas a su alrededor”*. Cuando se plasma esta relación de pareja se vuelve *“un baile atractivo para los espectadores y para sus intérpretes que lo viven y disfrutan.”* Otra es la versión de aquellos que se basan en fundamentos religiosos para explicar

la danza de este personaje, ellos sostienen que “sus pasos de avance y su rodeo a la negra vieja, no son otra cosa que despliegue mágico de hechicero o brujo. La señala con su brazo y mano extendidos y con su dedo índice, conjurando la decadencia senil y la enfermedad para que se aleje de aquel cuerpo. Es su combate contra el mal que rodea la acusada ancianidad de la Mama Vieja, los movimientos de danza que ejecuta en torno a ella el gramillero. No un asedio amoroso, ni un estertor de impotencia.”<sup>165</sup> Flor Rodríguez asegura que “el gramillero al reconocerse como pareja con la Mama Vieja, pasa a la verdadera danza convulsiva, con estados de parálisis estática. Su movimiento de músculos es ondulatorio, en una vibración que trasmite a todo su cuerpo, de pies a cabeza; ningún músculo queda relajado, todos vibran, todos son estimulados en moción ondulatoria, hasta que va atenuando esta agitación que lograra provocar su éxtasis dancístico, y su normalidad se traduce en la retoma de su paso básico de avance.”<sup>166</sup>

A veces las parejas perduran por mucho tiempo en Las Llamadas y en la presentación de espectáculos de candombe en otros foros. Esto es importante ya que ellos se entienden mejor para su actuación y pueden preparar estampas que se exhibirán en el desfile. Sin embargo, lo habitual es que no bailen siempre las mismas parejas.

Los “gramilleros” que más se mantienen en el recuerdo de las nuevas generaciones son, Fausto Arrascaeta y “el Chino” Vega. A Fausto Arrascaeta se lo evoca por su forma de bailar, uno que lo vio cuenta que: *“en la primera Llamada en el año 1956 lo que más me sorprendió fue la danza de Fausto Arrascaeta, haciendo de brujo, con un cartel en la espalda que decía «el doctor X». Fausto abría la marcha de la «Llamada de Charrúa» junto a Beba Piríz e iban «descargando» a todo el público con un sahumero de incienso y benjuí.”* Al “Chino” Vega se lo recuerda por pertenecer a la época memorable de “Fantasía Negra”; dicen que *“fue uno de los negros viejos que se lució más por su estilo de danza acompasado al ritmo de los tambores de Ansina.”* Los “gramilleros” que se han destacado en Las Llamadas del año 2003, fueron: Jorge Brum en Sarabanda; Salas, Jacinto y Rubén Machado en Morenada; Daniel y Sergio Gares en Yambo Kenia; Pablo Silva y Carlos González en Sinfonía de Ansina; Pablo Costa y Andrés Sierra en Mi Morena; Carlos Vilela en Serenata Africana; Armando Maurente y Abel Correa en Candombe Zambo; Eduardo Bonilla en Zona Sur Kambé y Julio Arévalo en Candonga Africana.

### **- Cambios en las enseñanzas de las representaciones de los personajes típicos:**

Tres décadas atrás el aprendizaje de cada una de las danzas de los personajes típicos se hacía “mirando a sus mayores” en los conventillos; por eso los veteranos candomberos perciben que han heredado culturalmente estas aptitudes. Veamos algunos ejemplos significativos de cada una de esas figuras. En el capítulo III, vimos que Pedro Ferreira contaba sus antecedentes como “escobero”, allí decía: *“mi padre me influyó para que yo lo ejecute tocando y desarrollando la danza del “escobero”.* Ahora él agrega que *“cuando niño tenía un ídolo grandioso, por su personalidad y por su forma de bailar que era Cacho Rivero, que salía en la comparsa del barrio “Fantasía Negra”. Después fue mi maestro y siempre trataba de imitar su línea de baile.”* Algo similar ocurre con los gramilleros experimentados, Jorge Brum cuenta que: *“tenía un tío que fue un gran “gramillero” y como vivíamos juntos, heredé este oficio de él. Además, me parezco físicamente y en la forma de bailar tenemos el mismo estilo.”* También, las “mamas viejas” más antiguas aprendieron desde niñas observando la forma de bailar de sus abuelas o mujeres más viejas del conventillo. Esther Arrascaeta que ha cumplido setenta años y sigue participando de Las Llamadas, recuerda: *“cuando tenía cinco años acompañaba como “mama vieja” a mi padre que hacía de “gramillero”. Me ponía unas almohadas en el trasero y unas cortinas en la barriga para parecer más gorda. Además, aprendí mirando a una señora que le decían Masumba de la Selva; la danza que ella hacía era de origen africano. A ella siempre la admiré por su forma de bailar, sus movimientos muy suaves y cadenciosos; los hacía con la cabeza muy erguida e iba con mucha elegancia”.*

Estos ejemplos nos permiten observar que la enseñanza de las representaciones de los personajes típicos en aquellos lugares donde vivían mayoritariamente negros, ha sido encarada por las generaciones anteriores de modo no explícito, o sea, es un aprendizaje involuntario, hecho a través de la socialización primaria realizada por sus familiares. Por otra parte, esta experiencia es percibida como un dispositivo configurador de las particularidades de los candomberos de cuna y la significan como *“algo natural vinculado a nuestra vida cotidiana”*.

Actualmente no existen muchos de estos conventillos que eran las escuelas naturales del candombe, como tampoco hay institutos de folklore que enseñen sus bases teórico-prácticas; por lo cual a los interesados en aprender a bailar candombe se les hace difícil formarse. Más complicado es para los que quieren ser escoberos, ya que es la danza que presenta mayor nivel de complejidad y quedan pocos maestros que conozcan sus fundamentos. Este proceso ha suscitado secuelas de tres índoles, la primera, es que ha descendido el nivel de las actuaciones puesto que año tras año se marchan aquellos que saben representar a los personajes típicos de manera competente. Tomás Olivera evalúa que esto ocurre *“porque algunos se retiran de esta actividad, pasa igual que en el fútbol, no surgen valores nuevos con los conocimientos necesarios, para ir supliendo a los veteranos que se van.”* Esto hace que en la actualidad desfilen muy pocos intérpretes que tengan la idoneidad técnica y los fundamentos teóricos para desarrollar todas estas danzas. Tuvo, también, repercusiones económicas ya que los intérpretes experimentados exigen un monto importante de dinero para integrar un conjunto. En tercer lugar, afectó en las exigencias reglamentarias del desfile lo que tiene que ver con la cantidad de personajes típicos que constituyen una comparsa. A título de ejemplo veamos como ha sido la evolución de la cantidad de “escoberos” requeridos: a mediados del siglo XX el reglamento exigía que debían salir tres en cada comparsa; luego, a fines de este siglo, el mínimo pasó a ser dos; actualmente el reglamento del Concurso Oficial exige que salga por lo menos un “escobero”.

Finalmente, precisar lo que significa para sus intérpretes la representación de “los personajes típicos”:

- Aquellos que han nacido en las cunas del candombe moderno, consideran que realizar esas danzas es algo natural porque las practican desde que eran niños. Algunos de ellos sostienen que su participación los enorgullece puesto que están representando a un personaje tradicional de la cultura afrouruuguaya. También, los hace sentirse realizados *“al representar a la cultura negra”* y les da satisfacción porque *“son las raíces que llevo de mis antepasados”*, así lo indican Jorge Brum y Pedro Ferreira respectivamente.
- Los comparseros que no han nacido en las cunas del candombe, igualmente se sienten realizados al representar a estos personajes. Tía Dina expresa: *“me gusta bailar y no me importa trabajar todo el día y la cantidad de horas que sean necesarias para poder hacerlo; porque lo único que quiero es poder bailar; que es como tocar el cielo con las manos.”* Asimismo, sienten que participan de una fiesta popular que les permite disfrutar y distraerse de los problemas cotidianos. En este sentido, la danza asume ciertas cualidades terapéuticas ya que dicen que *“me puede doler todo el cuerpo pero cuando bailo se me va todo ese dolor; yo revivo bailando”*, señala Enrique Díaz.
- Algunos conciben que la práctica de su danza en Las Llamadas tiene fundamentos africanos de naturaleza mística que se concretan a través de una comunicación con el más allá; que se produciría por medio de un estado de trance. Es esto lo que posibilita que mientras dura el desfile se olviden de todos los dolores y las penas. Cuentan que se sienten transportados en el tiempo y se reencarnan en ellos sus antepasados.

- Los comparseros practicantes de cultos brasileños entienden que al bailar celebran los ritos de los orishás; por ejemplo, designan que: *“el escobero es el orishá Xapaná, la “mama vieja” es Oiá y el “gramillero” es Osaña.”*
- En lo que todos concuerdan es en que por intermedio de la interpretación del personaje se sienten muy contentos *“al brindar al público parte de nuestra cultura”* y disfrutan de su interacción con los espectadores. En esta instancia se da una comunicación (de ida y vuelta) entre el espectador y el candombero, entre el que baila y el que recibe la actuación. Sus protagonistas explican esto hecho en que *“cuando la gente se motiva por mi danza, ya la estoy invitando a bailar y le estoy enseñando”*, indica Esther Arrascaeta. Esto hace que disfruten junto al público porque *“vas desfilando y la gente no solamente aplaude sino que acompaña; a veces se te pone adelante para bailar con vos. Al ver a la gente feliz, soy muy dichosa también”*, dice Tía Dina. Esta correspondencia los estimula a seguir danzando *“porque con este aliento no se siente el cansancio”*, añade Jorge Brum. Además, porque sus personajes *“se deben a su público para hacerlos pasar un buen rato y distraerlos de los momentos difíciles que hoy estamos viviendo en el país”*, concluye Pedro Ferreira.

### **Los personajes típicos ante la encrucijada de su eliminación de la competencia:**

El último punto que voy a desarrollar sobre los personajes típicos está vinculado a un fenómeno que ocurrió en los últimos cinco años y produjo un revuelo bastante grande en el ambiente comparsero. Los dueños de las comparsas profesionales propusieron que los personajes típicos no recibieran puntaje en el Concurso Oficial, por ende, su participación en el espectáculo sería opcional; su representación no sería pues una obligación reglamentaria. Para fundamentar esta posición argumentaron que era necesario cambiar las exigencias establecidas para este certamen porque se han elevado excesivamente las remuneraciones de los que representan a estos personajes. Alegaban, además, que era necesario reducir la cantidad de componentes de las comparsas, que se han vuelto demasiado numerosas, lo que hace que el presupuesto fuese más abultado de manera que los ingresos no alcanzan para cumplir con las retribuciones de todos los integrantes.

Lógicamente, el 90% de los miembros de comparsas se opusieron a estas medidas y hasta han llegado a juntar firmas para que no se llevaran a cabo. Se objetaron los argumentos de los dueños sosteniendo que desde el punto de vista económico *“una de las partes responsable en la realización de los contratos es el dueño del conjunto; si se le encarece él puede rebajar los sueldos. Si al componente no le sirve, tiene que buscarse otra comparsa y el propietario puede contratar a aquel comparsero que le sirva el dinero que le propone.”* Afirmaban, también que el fin último de estos cambios era que los dueños obtuvieran mayores ganancias en la temporada de carnaval. Desde la perspectiva de aquellos que defienden a la comparsa como patrimonio cultural uruguayo, conciben que los dueños desconocen el valor histórico que tienen estos personajes para el candombe. Argumentando que los propietarios de los conjuntos *“se olvidaron que la comparsa es un emergente cultural afrouruguayo”* y que *“la base tradicional del candombe, son los personajes típicos”*, puesto que *“son una herencia de lo que hacían los esclavos en el Montevideo Colonial.”* Alegaban, además, que los dueños desconocían el sentimiento candombero que sus intérpretes desarrollaban durante su representación y el amor que el público expresaba hacia ellos. Por todo esto impugnaron la actitud señalada, sugiriendo a los directivos de la D.A.E.C.P.U. y a las autoridades de la I.M.M. que no legitimasen los cambios que anhelaban implementar ciertos propietarios de conjuntos lubolos, en esta instancia Pedro Ferreira sugirió a las autoridades municipales que *“no deben escuchar la opinión de quienes no tienen idoneidad en los temas vinculados al candombe y lo único que tienen es el poder de manejar Las Llamadas y lo que pretenden es que la comparsa sea una empresa rentable”*.

Se puede prever que la principal consecuencia de los cambios propuestos será la distorsión de la práctica folklórica del candombe. En esta dirección, algunos veteranos señalaban que *“los personajes típicos son como los tambores: el corazón de la comparsa. Sin personajes típicos lo que se hace no es una comparsa, es una revista musical”*, puntualiza Cándido Olivera. Se entiende pues que *“al quitar estas figuras se le está quitando la base tradicional al candombe; esto es una aberración cultural porque hoy en las escuelas se enseña a los niños que el candombe es la conjunción de la música de los tambores y la danza del “gramillero”, “la mama vieja” y el “escobero”*. En pocas palabras, si se llevara a cabo esta propuesta, quedarán relegados los fundamentos de la cultura afrouroguaya y el espectáculo pasa a ser de otra naturaleza.

La movilización organizada por instituciones defensoras de la cultura negra en el Uruguay y la militancia de componentes y dueños de comparsas “chicas”, consiguieron que esos cambios no se impusieran. En consecuencia, los personajes típicos van a seguir compitiendo y recibiendo puntaje en los concursos de carnaval. Los dueños que no estaban de acuerdo con estas medidas propusieron que *“para abaratar los costos de los conjuntos en vez de sacar a los personajes típicos planteamos que se saque a la “vedette”, que no es una figura tradicional del candombe, ya que ellas se llevan una gran tajada del presupuesto”*, recalca Tomás Olivera.

No obstante, los propulsores de estas medidas lograron que la I.M.M. cambiara el reglamento del certamen, para que sea más benévolo en la cantidad de los personajes típicos; así se pasó de la exigencia de tres parejas de “mamas viejas” y “gramilleros” a dos; y de dos “escoberos” se pasó a uno. Además, lograron reducir las expectativas económicas de los que representan los personajes referidos. Por último, consiguieron que descienda la cantidad de tiempo exigido para que la comparsa desarrolle su espectáculo durante el desfile, lo que obliga a los directores a disminuir la cantidad de componentes, para reducir de este modo el presupuesto.

### - (VIII.3) El “cuerpo de baile”:

El sector que se designa como cuerpo de baile de la comparsa está integrado por distintos tipos de bailarinas y bailarines: las “**molembas o candomberas**”, los “**destaques**”, las “**vedettes**” y los “**bailarines**”.

En nuestros días las bailarinas son “*la parte sensual de la comparsa*”, ya que son mujeres hermosas y llamativas quienes bailan de forma suave y delicada. Según las bailarinas, si se pretende cumplir esta función se deben poseer ciertos requisitos: ante todo, deben saber bailar candombe y conocer los distintos tipos de toques y ritmos de los tambores. Deben por supuesto ser jóvenes de entre quince y treinta años; asimismo deben tener una figura elegante y cuerpo atractivo. Por último, destacan que toda bailarina debe poseer buen estado atlético y ser competente en el aprendizaje de coreografías. Estas condiciones son necesarias para que “*las bailarinas sean la cara linda de la comparsa*”.

El reglamento del desfile establece que la comparsa debe integrar un mínimo de quince componentes en el cuerpo de baile; el que está conformado por diferentes bailarines y bailarinas. Pude distinguir cinco tipos de danzantes en Las Llamadas, ellas son: **las bailarinas aprendices o “mascotas”** disfrazadas de candomberas, que escoltan al grupo principal; luego viene lo que se denomina “el cuerpo de baile principal” compuesto por un número que oscila entre cinco y doce, desfilan después del pasaje de “los portas”; a estas denominaré “**molembas o candomberas**” porque utilizan trajes que se designan de este modo. A su vez, esta vestimenta permite distinguir las de otras bailarinas: “los destaques” y “las vedettes”. “**Los destaques**” son cuatro o cinco bailarinas experimentadas que lucen un cuerpo seductor aunque no tengan la exuberancia de “**las vedettes**”. Las dos últimas son un tipo de figura que desfila actualmente, pero no representa un personaje del antiguo candombe montevideano. “La vedette” es acompañada por el bailarín que es su “partenaire” durante el desfile. Estos son los componentes característicos del cuerpo de baile de una comparsa.

En los últimos años, también se han integrado “*a componentes que no eran de la comparsa, pero el día de Las Llamadas salen a desfilan aunque no forman ningún cuadro de candombe; bailan solas*”, dice Virginia Carrizo. A quienes se las denominan «bailarinas de relleno» porque son incorporadas sólo para el desfile y como su calificativo lo indica no son figuras tradicionales del candombe. Algunas comparsas, también, incluyen cuadros de bailarinas que representan las lavanderas y las pasteleras de la época colonial; ellas visten amplias polleras blancas que les llegan hasta los pies, blusas del mismo color, un pañuelo anudado en la cabeza y van calzadas con alpargatas; ellas acarrean un atado de ropa blanca, figurando la labor que cumplen; en el caso de las pasteleras, llevan éstas una canasta donde los ricos pasteles se han trocado por flores o golosinas. Asimismo, salen conjuntos de bailarines con los cuerpos pintados y con ropas de diversos colores, representando imaginarios príncipes y princesas supuestamente africanos. Cabe precisar que estos cuadros constituyen obviamente innovaciones de los últimos carnavales.

La gran mayoría de las bailarinas no se formaron en academias de danza ni de expresión corporal; generalmente aprendieron a bailar candombe en los espacios que se abren para la realización de estas expresiones artísticas a las que ya me he referido: las salidas de tambores barriales y los “candombailes” que son lugares públicos similares a las discotecas pero en los que se baila únicamente candombe. Por su parte, las bailarinas que son candomberas de cuna aprendieron a danzar desde niñas en los lugares donde vivían, esto es, en los conventillos o en los barrios Cordón, Sur y Palermo. Una de ellas cuenta que: “*durante toda mi vida desarrollé esta actividad; la empecé a los tres años en una comparsa que sacaba mi padre; ahora tengo treinta y cinco años y nunca dejé de salir en Las Llamadas. Es algo que hasta que me den las piernas lo voy a hacer, porque es algo que traigo de mis ancestros. Además, me encanta bailar y para mí es todo, porque puedo transmitir todo lo que puedo llegar a dar y hacer en el candombe*”, asegura Vilma Carrizo. Efectivamente, estas bailarinas inician su aprendizaje

### “Cuerpo de baile”

El despliegue del cuerpo de baile principal integrado por “las molembas” depende del tipo de coreografías que desarrollen durante el desfile y de la cantidad de componentes.



Las bailarinas que representan a las lavanderas



Grupo de bailarinas con los cuerpos pintados y con ropas de diversos colores, representando imaginarios príncipes y princesas supuestamente africanos.



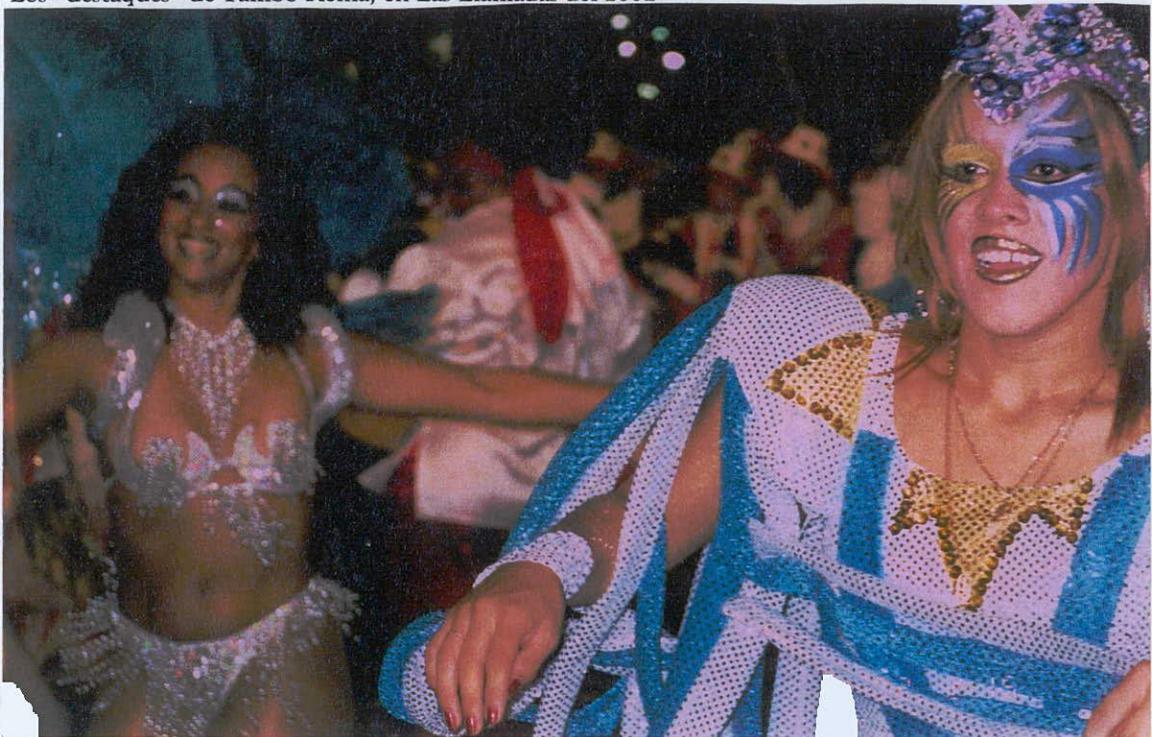
La vedette Valeria Forcadi y el bailarín Hugo Lombach de "Los Chin-chin" en las Llamadas 2003:



La vedette Florencia Gularte de Yambo Kenia en las Llamadas del 2002



Los "destaques" de Yambo Kenia, en Las Llamadas del 2002



siendo niñas, salen como mascotas escoltando al cuerpo de baile principal; con el paso del tiempo y su experiencia en la danza, la novata pasa a conformar el cuerpo de baile principal de la comparsa. En ella perfeccionan su actuación mirando el trabajo de las más experimentadas, quienes las ayudan a mejorar sus pasos y les enseñan los secretos principales de esta danza. Por ejemplo, les guían en cómo debe ser la forma de “pararse frente al público”, les explican el modo más cómodo y conveniente de vestirse. En suma, los conocimientos de estas bailarinas son prácticos y no están vinculados a instancias de formación sistemáticas en academias. Si la bailarina tiene aptitudes técnicas y si es linda, se encarama como “primera bailarina”; luego, asciende a “destaque”; finalmente si es atractiva físicamente puede acceder a la categoría mayor de las bailarinas: la “vedette” principal de la comparsa.

Los adornos y el vestido de las bailarinas ofrecen un amplio repertorio de rótulos estatutarios entre ellas, que son medios privilegiados para galardonar la belleza, el atractivo erótico y su prestigio. Por eso las integrantes del cuerpo de baile llevan trajes diferentes:

- **La «bailarina candombera o molemba»** usa falda corta que permite bailar con comodidad. Arriba de las polleras llevan camisas sin mangas, los colores hacen juego con la pollera. Por lo general, llevan una parte del hombro descubierto, a veces se observa el nacimiento de sus senos. Otras veces usan una malla entera que puede ser con mangas largas o cortas y con volados; en la cadera lleva “una largá cola” que se sostiene con una pequeña banda. Las bailarinas agarran la cola por sus extremos y los menean de acuerdo a la cadencia de su baile. En sus cabezas pueden llevar distintos tipos de sombreros, dependiendo de la estrategia estética que quiera desplegar el director artístico en la representación de este cuadro. En algunos casos, simplemente llevan un tocado con plumas del mismo color del vestido; en otros, llevan adornos de colores; y algunas veces van con la cabeza descubierta. Van calzadas con zapatos que pueden ser de taco alto o bajo o con zapatillas de media punta.
- **La bailarina “de relleno”** *“utiliza un traje del año anterior de cuadros coreográficos usados en el Concurso Oficial”*, revela Virginia Carrizo.
- **El «destaque»** viste la ropa de un cuadro coreográfico o escena del espectáculo que presenta la comparsa ese año en el Concurso Oficial y por eso sus trajes están vinculados a la trama de esta representación. En casos, son trajes de seda de diversos colores, con faldas hasta las rodillas y con grandes escotes. Lo importante es que esas minifaldas permitan que ellas exhiban la belleza de sus piernas intentando cautivar la atención del público.
- **La «vedette»** utiliza malla de una pieza y “corpiño armado”, este “biquini” está adornado con perlas y lentejuelas, a sus lados cuelgan pequeñas tiras con decoraciones que resaltan los movimientos del cuerpo. La malla se coloca sobre medias y muchas veces son utilizadas para disimular imperfecciones. Ella va calzada con sandalias de taco alto. Su ropa es más pequeña y lujosa que la del resto de las bailarinas, ya que tiene que estar más desnuda y llamar más la atención del público. Su traje se confecciona con tela resistente; forrada y a los costados lleva unos pequeños ganchos para que no se le rompa y consiga un mejor ajuste al cuerpo. *“Porque al desfilarse once cuerdas se transpira mucho y la tela se arruina”* y al mismo tiempo que llamativas *“estas prendas tienen que ser cómodas para no dificultar el baile”*, explica Florencia Gularte vedette de la comparsa Mi Morena. Años atrás, la vedette llevaba en la cabeza una diadema con plumas; ahora lleva el cuello, la cabeza y la espalda tupida de plumas. La mayoría de ellas se opone al uso de este tipo de tocado porque dificulta su movilidad, la primera que se opuso fue la vedette de Yambo Kenia, Tina Ferreira arguyendo que *“la cabeza es el eje del cuerpo y es muy incómodo hacer equilibrio con algo en la cabeza y todavía bailar durante un kilómetro y medio.”* Por eso sugiere que para el desfile no se le exija que use adorno de ese tipo en la cabeza, ya que dice que en Las Llamadas *“tenés que salir a matar y gastarte las suelas de los zapatos bailando. Eso de poner gorros enormes con plumas es un delirio de los modistos, porque son incómodos y no podés ni si quiera mover la cabeza para bailar”*.

Otro de los inconvenientes que le puede ocurrir a la vedette durante el desfile, es que se le rompan los tacos de los zapatos, esto no llega a configurar una situación grave puesto que puede seguir bailando descalza; más complicado resulta si se le rompe el biquini. Según Florencia Gularte, *“la vedette se prueba su vestuario para ver cómo le queda y aunque le quede bien, no sabe si va a llegar bien hasta el final del desfile, porque al bailar adelgazas porque se transpira mucho.”* Por eso siempre van ayudantes que observan todo lo que acontece durante la marcha e intentan solucionar todos los problemas que tengan los componentes.

En los últimos años se mejoró el material con el que se realizan los trajes para que tengan una mayor resistencia. Además, se realizan diseños modernos, tal es el caso del “micro-biquini” que es de tamaño menor, así como la malla más “cavada”; algunas llevan inclusive “cola-less”. Otra novedad que ha sorprendido a los espectadores es que *“la comparsa Alas de Atenas no sólo tiene unos “minones” impresionantes, que hacían aullar a la gente cuando pasaron; estas vedettes iban con una tanguita como un hilo dental y llevaban los senos simplemente pintados, iban con un «monokini”.* Los cuerpos pintados procurando atraer la mirada de los espectadores y al mismo tiempo son disfraces fugaces que se construyen para una noche. Estas “vedettes” muestran figuras perfectas que están para ser vistas pero no para ser tocadas. El “Body Art” en los conjuntos lubolos, surge a instancias de la influencia del carnaval Carioca, donde las jóvenes bailan con sus senos descubiertos. Aquí se los pintaron para que sea aceptado por nuestra sociedad que es más pacata que la de Río de Janeiro.

La vestimenta de todas las bailarinas es diseñada y confeccionada por los modistos de la comparsa. El vestuario de todos los componentes debe estar en relación con lo que anhela representar el director que traza la puesta en escena. Por ello los modistos trabajan en coordinación con otros especialistas técnicos, por un lado, el director de la puesta en escena le indica al modisto el contenido del mensaje que se quiere emitir con el vestuario. Por su parte, el director de coreografías hace indicaciones al modisto, en particular, respecto del tipo de diseño, de acuerdo a las danzas que van a realizar las bailarinas. En este sentido, el coreógrafo de Yambo Kenia, Gonzalo Lencina explica que se lo indica *“para que hagan una ropa adecuada y no sea apretada, que impida que las bailarinas levanten los brazos y se puedan mover con comodidad, o que se le rompa la ropa durante el desfile”.*

El vestuario de las bailarinas es lo más dispendioso en la inversión que realiza el dueño *“porque todos los años cambia; además, porque se apunta a darle mucha vistosidad y dinámica a la comparsa a través de los cuadros que presentan las bailarinas”*, explica Gonzalo Lencina. Los dueños intentan ahorrar en el gasto que les genera el vestuario de los componentes, por ejemplo, en el caso de las agrupaciones profesionales, el año pasado hicieron toda la ropa nueva para las bailarinas que participan en el Concurso Oficial; como esa ropa está impecable porque tiene poco uso las bailarinas la entregan y los directores le dan ropa nueva. Esta vestimenta es entregada a las bailarinas que “vienen a bailar de relleno”, porque participan solo el día del desfile de Llamadas.

La realización de la vestimenta es una de las cuestiones más dificultosas de la preparación porque algunos dueños no les dan a los modistos las telas, los utillajes y el dinero con la anticipación necesaria para que puedan trabajar sin contratiempos; por consiguiente, suele ocurrir que no esté hecho el vestuario en tiempo y forma para que la comparsa concurse. Muchas veces, los modistos terminan de hacer el vestuario unos días antes del comienzo de la fiesta. Esta situación provoca que las bailarinas no puedan ensayar sus coreografías con la ropa con la que van a actuar; puede ocurrir que entonces se den cuenta que la ropa no les permite hacer los pasos de baile. Por eso suelen sugerir que los dueños les suministren a los modistos los materiales necesarios para que puedan llevar a cabo su trabajo con la necesaria antelación.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Hay que tener en cuenta que “el cuerpo de baile” de una agrupación que participa en el Concurso Oficial requiere de unos cuarenta trajes y no olvidemos que los costureros también tienen que vestir al resto de los componentes.

### - (VIII.3.1) Las bailarinas candomberas o “Molembas”.

El despliegue del cuerpo de baile principal integrado por “las molembas” depende del tipo de coreografías que desarrollen durante el desfile y de la cantidad de componentes. Este grupo puede ser pequeño de cinco bailarinas, o grande de diez a doce. Sus realizaciones responden a la idoneidad del director de coreografías, porque a él le corresponde la tarea de crear cuadros atractivos y pasos vivaces; las coreografías también se supeditan a las estrategias que desea desplegar en el espectáculo el director de la puesta en escena.

Del mismo modo que sucede con los otros personajes típicos del candombe, entre las “molembas” se reproducen las perspectivas: “tradicionalista”, “ancestralidad africana” y “cultos brasileños”:

- Las que recurren a la perspectiva “tradicionalista” para explicar las actividades candomberas, equiparan las figuras de las bailarinas a las de las negras jóvenes que vendían los pasteles y la mazamorra que cocinaba su madre, la “mama vieja”, en la época colonial.
- Las bailarinas que consideran que sus orígenes están en los antepasados africanos alegan que antiguamente las actividades de las jóvenes africanas estaban determinadas por los elementos de la naturaleza, como el aire, la tierra, el sol y el agua; a su vez, estos elementos estaban vinculados a sus dioses, actividades cotidianas y al entorno que ellas habitaban. Ellas bailaban venerando y agradeciendo las bondades concedidas por sus divinidades.
- En cambio, las que parten de concepciones religiosas, consideran que las bailarinas “*son las iniciadas en la religión que en el futuro serán las continuadoras de estos cultos*”, señala Vilma Carrizo. Por ello definen a la danza del candombe como un baile con pasos lentos porque “*era un baile triste y doliente; era una expresión de los sentimientos y creencias de los esclavos*”. Por consiguiente, conciben al candombe casi como una danza fúnebre; por eso “*la forma de mover el cuerpo es como cuando trasladás al muerto, caminás y te balanceás al ritmo del tambor*”, señala Virginia Carrizo. Las dos últimas perspectivas coinciden en definir al candombe como un ritual como el que bailaban los esclavos.

**El estilo de baile de las candomberas** debe ser cadencioso y acompasado al ritmo de los tambores; el movimiento del cuerpo no es un meneo alborotado. El paso del candombe se realiza con los pies hacia el costado del cuerpo; se empieza con el pie derecho, al mismo tiempo, se balancea el brazo y la mano izquierda, después se hace el mismo movimiento con el pie izquierdo, el brazo y la mano derecha, armonizando estas oscilaciones al movimiento de todo el cuerpo. Flor Rodríguez clasifica este tipo de baile como “danza de balanceo con escondimiento de pelvis y exaltación de nalgas.”<sup>167</sup> Acentuando que “comienza el paso con un juego de músculos de los miembros inferiores; al adelantar el pie derecho en el primer paso ya entran en el juego muscular del pie, la pierna que se va extendiendo hacia la pelvis y la región glútea. En tanto la planta del pie izquierdo ha permanecido fuertemente apoyada en el suelo y con rápida flexión de la rodilla se eleva para adelantarse a su vez a dar el próximo paso, mientras el pie derecho cae sobre su planta para asentarse en el suelo. Se trata de pasos rápidos, sucesivos y las rodillas se mantienen siempre en flexión. A cada paso dado las caderas se balancean de izquierda a derecha oscilando como un péndulo hacia el lado contrario del pie que queda adelantado; los tres planos de músculos de la región glútea y el psoas-íliaco activan este movimiento al provocar la rotación hacia afuera y la separación del muslo. Hay bailarinas que realizan dos o más movimientos de balanceo por paso, agitando más vivamente las caderas. La negra joven no rota su pelvis, la esconde; en su paso no hay más que esta oscilación de derecha a izquierda y viceversa (depende del pie con el que ha comenzado su danza).”<sup>168</sup> De esta danza también se distingue el movimiento de los brazos que –según Flor Rodríguez– “son el más elocuente lenguaje de su danza”. También, “pone en juego los músculos del hombro al moverse de adelante hacia atrás,

con los codos flexionados y las manos abiertas con las palmas hacia adentro, mientras mantiene los dedos ligeramente arqueados. No todas imprimen el mismo movimiento a sus brazos, algunas se diferencian por mayor belleza de despliegue y extensión en el gesto. He visto una de ellas flexionando el codo y mostrando la palma de la mano, mientras el brazo contrario se dobla suavemente sobre el vientre con la palma de la mano vuelta hacia adentro, imprimiendo al gesto un movimiento acariciante. Ejecutan el cambio de elevación y descenso de los antebrazos en rápido movimiento; la mano elevada a veces rota hacia adentro; los hombros son sacudidos en un juego veloz de músculos que sacuden los senos en rítmico temblor; la cabeza es agitada al vivo ritmo del paso, o bien se inclina desmayadamente sobre uno de los hombros.”<sup>169</sup>

La forma de bailar de algunas candomberas es con “mayor gracia” y ajustada al ritmo de la música; esto ocurre según ellas porque *“las que van adelante aprendieron a bailar desde niñas en el barrio y las otras improvisan, bailan salsa o samba”*, aclara Serrana Oviedo, bailarina de Sinfonía de Ansina. El samba ha influido la forma de bailar de algunas candomberas, *“el samba se baila con los pies hacia delante”* y *“es más picado y alegre”*. Según las bailarinas experimentadas esto lo percibís porque *“si vos escuchás la música de los tambores y mirás como bailan algunas bailarinas, te das cuenta que los pasos que están haciendo no tienen nada que ver con lo que están tocando los tambores. La cuerda de tambores toca una cosa y ellas bailan otro ritmo; los pasos que hacen no tienen nada que ver con el candombe”*, explica la veterana candombera Amanda Rora.

Los cuerpos de baile de las distintas comparsas bailan a un ritmo diferente, porque danzan según la cadencia de los tambores. Por ejemplo, las bailarinas de Morenada lo hacen de manera más lenta, una de sus ex bailarinas, Vilma Carrizo define el estilo de baile en esta comparsa *“con pasos parsimoniosos como esperando el ritmo del tambor; por eso se dice que esta forma de bailar es cadenciosa”*; en cambio en Sinfonía de Ansina y Yambo Kenia los movimientos de las bailarinas son más rápidos y vivaces; *“a esta forma de bailar se la define como más «fuerte»*; y, en Sarabanda el ritmo es excesivamente acelerado. Puntualizan, además, que *“cuando las bailarinas danzan con más energía y velocidad hacen que los tamborileros incrementen la velocidad del toque. Si hay una bailarina que baila lento en Sinfonía de Ansina es porque no goza de esa energía que te da el tambor”*, asegura Serrana Oviedo.

Todas las comparsas realizan coreografías, Florencia Gularte las define como *“pasos que hace el cuerpo de baile cuando desfila en Las Llamadas o en el Concurso Oficial”*; con el objeto de realzar el espectáculo y porque están compitiendo con las otras agrupaciones por una mención especial. En suma, las coreografías cumplen un cometido muy importante en la actuación final del conjunto. Alcanza con decir que las bailarinas se autoperceben como *“el espejo de la comparsa, porque somos el reflejo de toda su organización”*, ya que su desempeño está estrechamente vinculado a la preparación que realizan varios meses antes del comienzo del carnaval; instancia en que se preparan coreografías acicaladas lo que requiere un período de ensayos y recursos económicos para financiarlo.

El encargado de diseñar las coreografías es un técnico en danza o idóneo en esta materia, el coreógrafo es *“el que enseña los pasos que debe realizar el cuerpo de baile y los personajes típicos”*, así define su cometido Gonzalo Lencina en Yambo Kenia. Este coreógrafo comenzó su actividad candombera a los 17 años bailando en el barrio Ansina, su interés por la danza lo llevó a estudiar baile clásico. En su actividad profesional ha integrado compañías de baile en Chile y EE.UU. Cuando retornó al país pasó a integrar el cuerpo de baile del S.O.D.R.E., además es profesor de danza en varios generos. He percibido que es muy importante la formación técnica del coreógrafo así puede desarrollar múltiples coreografías, además, que sean innovadoras. Por supuesto, es fundamental que sea idóneo en los fundamentos y la práctica de la danza del candombe ya que es preciso que conozca sus composiciones básicas. Hubo casos en que las bailarinas experimentadas les explicaron al coreógrafo los pasos principales de la danza del candombe porque si bien él estaba capacitado en técnicas coreográficas, desconocía las particularidades de la categoría de lubolos. Florencia Gularte reconoce que *“si el coreógrafo es*

«*comparsero*» y conoce las coreografías candomberas, es seguro que vamos a tener éxito en los certámenes.»

Este trabajo se realiza en un lapso de tiempo de dos a tres meses y su preparación se realiza en las siguientes fases: el primer mes el coreógrafo prepara físicamente a las bailarinas mediante ejercicios gimnásticos y de estiramiento; en una segunda etapa, les enseña los pasos y las coreografías, todavía sin la música. El aprendizaje de las coreografías se supedita al conocimiento de la danza, la aptitud técnica y física, así como a la puntualidad, la asiduidad y la concentración con que trabajan las bailarinas. También, es fundamental la capacidad de manejo del grupo por parte del coreógrafo, según Virginia Carrizo *“se aprenden más rápido las coreografías según la forma de trabajar del coreógrafo y del nivel de exigencia que requiera”*; Florencia Gularte complementa que *“si estás bien atenta aprendés las composiciones en dos días, porque primero las mirás cómo las hace el coreógrafo cuando las presenta. Aunque a algunas bailarinas les cuesta más que a otras. En mi caso, no aprendo las coreografías cuando las enseña el coreógrafo, pero las practico cuando las estamos ensayando en el grupo de baile.”* En una tercera fase, cuando las composiciones han sido ejercitadas y aprendidas el cuerpo de baile comienza a bailar al ritmo de la música. En última instancia, el coreógrafo mejora los detalles del modo de bailar de cada bailarina, acoplando sus movimientos a la puesta en escena.

El coreógrafo coordina su actividad con el jefe de cuerdas de tambores y el director musical, quienes le explican el tipo de toques y los tiempos musicales que se van a desarrollar; así él adapta los pasos. Cuando las bailarinas se presentan frente al público abren los brazos mostrando sus axilas, sacuden su cabeza y mueven sus hombros con una sacudida instantánea hasta alcanzar los pectorales, moviendo suavemente sus senos. El meneo es constante y se desarrolla con movimientos intensos que producen un gran efecto estético.

En Las Llamadas no se realizan pasos complejos, se hacen solamente “coreografías de calle”, es decir, que a través de un movimiento conjunto las bailarinas realizan figuras con forma de caracol, estampas en forma de “V”, se entrelazan para componer la figura del número ocho; se desarrollan cruzamientos para un lado y para el otro de la calle. En algunas comparsas, el cuerpo de baile realiza *“algunos pedacitos de coreografías de algún tema musical del espectáculo que se presentará en el Concurso Oficial”*, añade Virginia Carrizo.

El coreógrafo, también, coordina con el director del espectáculo, quien le explica la diagramación de la puesta en escena que va a desarrollar la comparsa. El coreógrafo debe vincular las características de las danzas al contenido y a la trama del espectáculo. Como en los últimos diez años, Yambo Kenia y Serenata Africana, han innovado el tipo de espectáculo al estilo de una “Opera Negra”, por consiguiente, el director general le determina a cada bailarina las características del papel que debe representar. Esto es lo que hace que *“en Yambo Kenia se exija no solo que bailes y te rías, como tradicionalmente les piden a las bailarinas; también, te piden que interpretes la canción y el ritmo que bailás. Por ejemplo, si el tema es triste, entonces, tenés que expresar tristeza, si es un tema alegre entonces tenés que demostrar alegría. Porque a través de las coreografías se expresan determinadas emociones y sentimientos que provocan las canciones”*, explica Tina Ferreira. Otra de las estrategias que utilizan los directores técnicos de Yambo Kenia es desarrollar una mayor agilidad escénica de las representaciones que realiza la comparsa. Estas innovaciones se han hecho con el objeto de modernizar la estructura tradicional del espectáculo de las comparsas. Luis Trochón considera que hay que *“darle al espectáculo mucha agilidad escénica: se termina una representación y rápidamente se empieza con otra. Esto le da mayor agilidad al espectáculo”*. Lógicamente que este tipo de coreografías exige mayor preparación, concentración y trabajo por parte de los directores y de los componentes.

Pasemos a otro aspecto de **la organización interna del cuerpo de baile**: entre sus integrantes existen relaciones jerárquicas que se fundan en la experiencia e idoneidad. Uno de los modos en que se manifiesta el prestigio de la bailarina, es el lugar que ocupa en la formación

del cuerpo de baile. Si a la bailarina la ubican adelante del grupo, exponiéndose a la mirada del público entonces ella tiene mayor reputación; si va más atrás en un lugar que prácticamente no se la percibe, no posee poder simbólico en el grupo. Esta ordenación, a veces, acarrea problemas *“porque las primeras se van a lucir más que las que van al costado o atrás”*, señala Amanda Rora. Este sistema, también, determina el nivel de remuneración de la bailarina y las recompensas simbólicas, como ser que se le conceda el papel de destaque en el desfile o una canción en la que baile sola en la presentación del espectáculo en el Concurso Oficial. Vilma Carrizo explica que *“la primera bailarina siempre baila un tema en que se destaca ella, adelante del cuerpo de baile junto a la vedette, esto es muy importante para tu prestigio porque estas bailando vos sola frente al público”*. No obstante, el coreógrafo es el que tiene la última palabra sobre la conformación y la estructuración del grupo, fundándose en el tipo de coreografía que realiza, también tiene en cuenta la aptitud, la belleza y la estatura de cada componente.

Cuando no se respeta este sistema de jerarquización, surgen problemas internos entre las bailarinas, porque todas quieren ganar mayor cantidad de dinero, estar en una posición destacada y cumplir una función importante dentro del grupo. Por estos motivos las más experimentadas exigen que las recién llegadas *“paguen derecho de piso”*. Cuando se integra una nueva bailarina y se la ubica en un lugar de prestigio, la veterana se siente desvalorizada y desplazada, porque considera que no se le respeta su trayectoria. A esta situación la perciben como un asunto conflictivo y cuando se le concede un mayor prestigio a la nueva porque es amiga de los dueños, las más experimentadas le reprochan al dueño: *“¿cómo si acá estoy yo y hace años que vengo bailando? ¿Por qué no me das una oportunidad de progresar en el conjunto?”*. Serrana Oviedo añade que otro de los motivos por lo que no se respeta el proceso normal de ascenso ocurre *“cuando viene una mujer linda de cara y cuerpo bien dotado, la ponen de vedette, aunque no sepa bailar.”* Las jóvenes ascendidas explican: *“cuando ingresé a este comparsa tuve muchos problemas, porque cuando vine era una novedad en esta comparsa, pero era vieja bailando candombe en carnaval. Además, me destacaba dentro del cuerpo de baile por mi forma de bailar y aprendía rápido las coreografías, entonces, me pusieron de primera bailarina”*, cuenta Virginia Carrizo. Esta situación generó fricciones con el resto de las bailarinas, quienes no le hablaron por mucho tiempo y la dejaban de lado ignorándola cuando tenían que realizar trabajos grupales. Virginia recuerda que *“no me saludaban, no me hablaban en los ensayos y me escondían la ropa cuando teníamos que presentarnos en los tablados. Era el derecho de piso que me hicieron pagar y fue una prueba porque querían saber si resistía esas presiones.”*

Un segundo tipo de problemas que pueden surgir entre ellas es por la competencia para mostrar que se es mejor bailarina que la otra. Esto genera rumores y *“chusmeríos de «que yo bailo mejor que fulana y no me pusieron como primera bailarina”*, este es uno de los problemas principales que ha detectado Gonzalo Lencina en el funcionamiento del cuerpo de baile. Las bailarinas experimentadas, a veces, tienen problemas con las vedettes que se sienten divas, sobre este tema Vilma Carrizo cuenta que *“un día viene una y me dice «acá se baila a mi manera porque yo soy la bailarina más importante (la vedette)». Y le contesté «vos sos la vedette, pero yo soy la bailarina y sé hacer mi función y vos no. Tengo treinta y cinco años de carnaval y vos tenés recién dos» Así que imaginate si sabré lo que son los escenarios, los vestuarios o los entretelones de lo que se vive en el cuerpo de baile”*. «Rumorear» es normal en la vida de los grupos. Los rumores surgen principalmente ante situaciones ambiguas y tensionantes como puede ser una preparación para participar en un concurso de carnaval; también se desarrollan espontáneamente exteriorizando el estado de los sentimientos de determinados componentes del grupo ya que los rumores son una puesta en discurso de deseos, broncas y esperanzas de justicia. Sin embargo, el antagonismo para ver quién es mejor en su respectiva área y quién cumple el papel principal en el espectáculo, conspira para la conformación de un buen clima de trabajo, al generar rencillas personales y divisiones que a

veces son insalvables. Estas cuestiones no son privativas de los cuerpos de baile y menos de las comparsas, ya que se presentan en todos los aspectos y actividades de las organizaciones sociales.

Entre las integrantes del grupo de bailarinas, como hemos empezado a avizorar, **se desarrollan relaciones de distinto tipo**. Ya observamos algunos de los problemas de interacción ocasionados por celos, envidias, competencias y divisiones; que generan rencillas y confabulaciones de una parte del grupo, inclusive a veces participa el coreógrafo, contra una bailarina; que es marginada por sus compañeras cuando los propietarios del conjunto la ubicaron en un lugar de prestigio. También, existen otras maneras de encarar las relaciones, algunas mantienen una relación distante con sus compañeras a fin de “hacerse valer” y “no involucrarse en rumores”. Lourdes de Marco que es vedette de Tronar de Tambores expresa que mantiene esta actitud porque si no *“surge el chusmerío de lo que «aquella dijo y la otra no dijo»; por eso cuando termina el ensayo me voy para mi casa o me quedo charlando con mis amistades. Pero, no me voy de juerga con el grupo ni me quedo charlando en la cantina junto al resto de los componentes.”* Otras tienen una interacción normal con sus compañeras y se tratan con todas sus colegas.

Antes dije que uno de los requisitos para ser bailarina es “tener una figura elegante”, “un lindo cuerpo” y mantener un alto nivel de higiene y pulcritud. Muchas veces surgen inconvenientes con las bailarinas que no tienen la estética y el cuidado necesarios para cumplir su función. Esto genera problemas entre ellas y deteriora la imagen de la comparsa. Así dicen *“le dije a Silvia que Laura no se afeitó; icómo va a salir sin afeitarse las axilas y el pubis, con todos los pelos para fuera!”*. Muchas veces, también, hay problemas con algunas que tienen un fuerte olor a sudor; así sus compañeras dicen que *“Rosario se tendría que poner un poco de perfume o vamos a tener que salir con un ventilador”*. También, los inconvenientes surgen porque algunas no tienen el estado físico necesario y están excedidas de peso, de ellas sus colegas opinan que: *“no pueden salir bailarinas que pesan cien kilos y en biquini porque es algo desagradable para la vista y es una situación patética para todo el grupo”*; otras comentan que *“por el físico que tienen no pueden ser bailarinas; tendrían que salir de «mamas viejas»”*, señala Marcela Pérez de Fiestambor. Pese a ello, desfilan porque son amigas o familiares de los dueños y/o del coreógrafo, o porque realizan trabajos para la comparsa.

Como se puede observar, el cuerpo de baile es una de las áreas que presenta mayores dificultades para su organización. También es el sector más complicado para su conformación porque es difícil conseguir las bailarinas necesarias para configurar un buen plantel. Este es un fenómeno que se ha intensificado en los últimos diez años, ya que no existen las escuelas naturales donde se aprendía espontáneamente a bailar candombe. Las nuevas generaciones de bailarinas recién se están formando en las comparsas a través de la enseñanza de sus directores, por ello todavía no tienen la preparación teórica y técnica para desarrollar esta función y cuando el coreógrafo les exige que realicen las composiciones grupales, o no las pueden realizar o les resulta muy complicado aprenderlas. Por otra parte, se empeora esta situación porque se han incrementado la cantidad de agrupaciones que salen en Las Llamadas, agrandando la demanda de este tipo de componentes. Algunos directores perciben esta dualidad, Héctor Acuña coordinador general de Sinfonía de Ansina señala que *“el año pasado teníamos una bailarina que nos trajo tres colegas más, pero como este año ella con sus familiares y amistades del barrio formaron una comparsa; de esa manera se me fueron cuatro bailarinas.”* Sin duda se hace difícil conformar buenos cuerpos de baile ya que cada vez hay menos bailarinas experimentadas y más agrupaciones.

- (VIII.3.2) Hoy la bailarina más importante es "**la vedette**". Esta figura se integra a la comparsa a mediados del siglo XX, por la influencia de las revistas francesas y argentinas que venían al país; por ejemplo, el famoso Bataclán de la década de 1920. Los comparseros más veteranos recuerdan que en esa época el carnaval montevideano era amenizado por importantísimos grupos y figuras, entre ellos se retiene "*el Lido de París*", "*venía Xavier Cugat, los Lecuona Cuban Boys*", de los que recuerda Alberto Britos. Estos conjuntos tenían como protagonista una figura femenina de deslumbrante belleza que bailaba semidesnuda: la vedette.

El primer dueño de comparsa que integró una vedette fue José Antonio Lungo que en 1949 era el director de la comparsa "Añoranzas Negras". La joven que cumplió este papel por primera vez en este conjunto lubolo, fue Martha Gularte, quien paseaba su sensualidad y sus hermosas piernas junto a su "partenaire" Carlos Albín mejor conocido en el ambiente candombero como "Pirulo". Ambos conformaron una de las parejas más significativas de baile y colaboraron en el éxito de su conjunto durante cinco años seguidos en el Concurso Oficial: desde 1949 a 1953. Los veteranos que vieron la presentación de Martha Gularte no la olvidan bailando semidesnuda con algunas plumas tapando sus nalgas. Julio Sosa -alias "Kanela"- recuerda que "*era escultural; parecía Josefina Baker; la presentación de Martha tuvo un éxito rotundo, porque antes las mujeres que bailaban iban vestidas como candomberas y no semidesnudas. Por eso al año siguiente, el resto de los conjuntos incorporaron a la figura de la vedette*".

**Las consideraciones que realizaron los comparseros sobre las vedettes**, también, se pueden ubicar en los ejes: "tradicionalista", "ancestralidad africana", "cultos brasileños", antes expuestos.

- Los que se apegan a los fundamentos tradicionales del candombe para juzgar su práctica, definen a la vedette como una figura estelar, pero señalan que no es un personaje típico de la comparsa, como lo son "las candomberas". La gran mayoría entiende que la vedette es "*traída artificialmente de la noche europea*" y que es "*un personaje frívolo*". Por consiguiente, esto puede derivar en una reprobación de su participación en la comparsa, considerándola como "*una intrusa*", o como señala el director musical de Sinfonía de Ansina, Urbano Moraes: "*las plumas (por las vedettes) no combinan con el candombe porque no tienen nada que ver con la tradición*". Cándido Olivera la define como "*un invento que no tiene relación con los ritos que se desarrollaban en el África*", en similar dirección Rubén Galloza sostiene que "*fue introducida por los dueños que querían comercializar mejor el carnaval*". Cabe destacar que si bien existe este sector crítico de la presencia de la vedette, también, existe otro grupo que entiende que la integración de la vedette no ha sido nociva para la comparsa, puesto que ha mejorado la presentación de los conjuntos, por su exhuberancia, hermosura y el colorido de sus trajes emplumados. Es más, algunos dueños dicen que están obligados a incorporar estas figuras porque el candombe es una representación melancólica, ya que muchas veces se representa una exégesis del sistema esclavista en que vivían los esclavos en Montevideo, lo cual "*no permite mantener un espectáculo prolongado*", afirma Tomás Olivera. En suma, algunos le asignan a la vedette el papel de una figura frívola y una entrometida en el candombe; sin embargo, pese a estas ambigüedades, con el correr de los años, su figura se ha impuesto y ahora es un personaje importante de la comparsa: hace más de medio siglo que participa del carnaval uruguayo y se la acoge de buena manera por su silueta atractiva, principalmente por los espectadores masculinos.
- Los que parten de una concepción que intenta rescatar la ancestralidad africana en la práctica del candombe, consideran que "*en sus orígenes la vedette fue una joven blanca muy bella, que los africanos le apresaron a los europeos cuando realizaban sus expediciones*", así lo comprende Alberto Britos; otros narran que "*cuando la llevan a la tribu el resto de sus miembros la reverencian por su belleza y atractivo físico. Por ello se queda a vivir para*

*siempre en el clan, cumpliendo un rol muy importante en las ceremonias, ya que al final del ritual ella danza con su cuerpo semidesnudo*”, explica Enrique Díaz. Este tipo de mistificación de la figura de la vedette es una historia que los candomberos se cuentan sobre sí mismos y como toda leyenda no es ni verdadera ni falsa, simplemente es una de las tantas interpretaciones de la presentación de la vedette.

- Las que practican cultos brasileños, conciben que *“la vedette no integra el cuerpo de baile ya que es ajena al candombe, por eso debería ser separada”*; *“no representa nada en términos religiosos porque ningún orishá baila semidesnudo”* y enfatizan que *“esta no es una manera de rendir culto a un orishá”*, así lo afirma Liber Martínez.

Hemos visto que muchas veces existen concordancias en los significados que se otorgan desde la perspectiva que se funda en «la ancestralidad africana» y en «cultos brasileños»; sin embargo, en el caso de la significación de la figura de la vedette estas visiones se contraponen porque los primeros conciben que *“es un personaje que se incorporó a la tribu por su atractivo físico”*; y los segundos consideran que *“es ajena al candombe porque es frívola; ya que baila semidesnuda”*; así como tampoco tiene correspondencia con sus deidades, por lo que según ellos habría que suprimirla de la comparsa. Por otro lado, percibimos que existe concurrencia entre las expresiones de un sector de los tradicionalistas y los africanistas puesto que coinciden en que su función es beneficiosa en la ceremonia, justamente por su capacidad de seducción. Esta influencia o intercambio con la cultura europea se mantiene actualmente; es más, se ha institucionalizado porque el reglamento del desfile indica que cada comparsa debe tener como mínimo una vedette.

Antes se usaba que la vedette de la comparsa fuera la bailarina más linda y la que tenía *“un importante currículum candombero”*, justamente debían tener capacidad en la danza y experiencia en el candombe. Otro requisito primordial era que debían ostentar un buen estado físico y una silueta lujuriente, así lo requería y aún lo demanda su función.

Tres décadas atrás salían una vedette “principal” y dos “destaques”. En la actualidad, hay muchas mujeres y hombres (homosexuales travestidos) cumpliendo el papel de vedettes en las agrupaciones lubolas. Las bailarinas más experimentadas explican que ocurre esto *“porque si una mujer que pide para integrar una comparsa y tiene lindo físico y es atractiva se la pone de vedette aunque no se destaque bailando”*, señala Tina Ferreira. Otra de las razones que se esgrime es que a cierto tipo de mujer le gusta salir como vedette porque al bailar semidesnuda es el centro de atención de los espectadores. Al ser, igualmente, una figura que cumple un papel importante en el grupo alimenta su ego; por eso ellas proclaman: *«yo soy la más linda y la figura principal de la comparsa»*. Por supuesto, quieren cumplir este papel porque reciben una muy buena remuneración. La gran mayoría de los componentes afirma que los dueños, también, son responsables de que salgan tantas vedettes porque ellos quieren tener en su comparsa una gran cantidad de mujeres lindas; por eso lo único que los preocupa es que tenga una silueta atractiva y no le toman una prueba para percatarse si tiene idoneidad para bailar.

Cuando estas bailarinas no tienen el estado físico necesario y acceden al puesto de vedette sus colegas se fastidian, algunas de ellas las critican diciendo que: *“tienen rollos, están gordas y tienen la cola caída”*; por eso instan a que *“si alguien va a mostrar su cuerpo tiene que tener la delicadeza de cuidarse”* porque si no es una falta de respeto para el público y una ignominia para el conjunto.

El proceso de profesionalización que las comparsas realizan constantemente para brindar un mejor espectáculo requiere que la vedette que participa en el Concurso Oficial ostente buena presencia y *“sepa dar un buen espectáculo ya sea bailando, cantando o actuando”*, señala Lourdes de Marco. Actualmente, la tendencia es que la vedette sea “completa”, por ello algunas han decidido capacitarse a través de cursos de expresión corporal, canto y actuación. Según Florencia Gularte, los espectáculos de hoy exigen que la bailarina *“debe llamar la atención por*

*su lindo cuerpo, pero también debe bailar con muy poca ropa y tener buen estado físico. Además, tiene que saber bailar candombe, pararse en el escenario y si canta es mejor porque es más completa.”*

Estos requerimientos han hecho que esta figura se haya transformado en un componente central de la comparsa. Muchas de estas chicas entienden que este advenimiento surgió porque *“se empezó a utilizar regularmente el personaje en todos los conjuntos y fue creciendo hasta lo que es hoy: el personaje principal de la comparsa”*, asegura Florencia Gularte. Lógicamente, el rol que ha asumido la vedette en la comparsa es un tema muy controvertido en este ambiente. Por un lado, algunas de sus intérpretes creen que *“en los últimos tiempos pasó a ser lo más importante de la comparsa porque las vedettes pioneras eran deslumbrantes, como Marta Gularte y Rosa Luna que llamaron la atención de un modo increíble”*, destaca Lourdes de Marco. Entienden, también, que las primeras vedettes dejaron un campo fértil para que mujeres de las nuevas generaciones encarnaran este personaje. Arguyen, además, que este rol se lo otorgó el público ya que los espectadores van a deleitarse viendo un cuerpo semidesnudo y atractivo. Es más, entienden que *“la gente cuando va a ver la comparsa pregunta: ¿quién es la vedette? Y si la comparsa no trae una vedette buena, dicen: «esta comparsa no está bien, porque no tiene nada bueno”*, así lo cree Florencia Gularte.

Entre las bailarinas candomberas existe un lugar común que es criticar la forma de bailar de la vedette y consideran que ella no tiene un lugar preponderante en la comparsa. Es más aseguran que *“si los dueños quieren sacar a la figura de la vedette, la sacan y la comparsa va a seguir siempre igual, porque este personaje se ha incorporado recientemente”*, sostiene Vilma Carrizo. Otras detallan que *“la vedette sin la bailarina no es nadie, porque ella necesita de un cuerpo de baile que la escolte y la bailarina con o sin la vedette va a ser la bailarina de la comparsa, porque existe desde los orígenes del candombe”*, añade Virginia Carrizo. Por otro lado, ellas critican que la mayoría de las vedettes no saben bailar, argumentando que *“la vedette no baila nada, porque no se puede bailar el candombe de taco alto. El candombe es un baile que tiene que tener todo el pie apoyado en el piso, levantando las puntas en determinados momentos, pero tienen que estar apoyados. Si te pones a mirar una vedette arriba de unos zapatos con tacos de doce centímetros no puede bailar candombe”*, explica Fernando Núñez. Se la acusa, también, de que no tiene la suficiente experiencia en el candombe y se le reprocha en defensa de su raza que *“es blanca y no lleva al candombe en la sangre”*.

Las apreciaciones de las candomberas se contradicen con la valoración de algunos propietarios de conjuntos, quienes manifiestan que *“nos vemos obligados a incorporar, cada vez más, vedettes porque el candombe como representación es algo triste y es necesario incorporar mujeres atractivas para hacer un espectáculo más dinámico y vistoso”*. Esto no se logra sólo incorporando a la mujer linda, como veremos más adelante, pero esta figura es un ingrediente necesario para que el espectáculo de la comparsa sea un producto comercializable. Con respecto a la segunda estimación de las candomberas, la tendencia es que cada vez haya más bailarinas con cuerpos deslumbrantes y que bailen semidesnudas; por lo que el cuerpo de baile tradicional va a tender a ser más reducido; sus integrantes deberán poseer equivalentes cualidades que las vedettes, porque el tipo de espectáculo que va a desarrollar la comparsa en el futuro tiende a parecerse a una comedia musical.

La vedette tiene una relación directa y muy buena con el público porque ella tiene individualidad y se exhibe por sí misma ante el público, saludando y bailando para ellos. Según Néstor Silva *“algunas logran que la gente se olvide de sus nalgas y sus senos en función de la energía que transmiten y lo que sienten con los tambores lo vuelcan hacia el público”*; esto es lo que se denomina en el entorno candombero: *“ponerse al público en el bolsillo”*; como premio, reciben aplausos, saludos y besos de los espectadores. Inclusive, su baile a veces se torna una actuación co-participativa, donde la figura central invita a bailar a los espectadores; quienes se levantan de sus butacas y bailan junto a ella, desarrollando interacciones jocosas. Muchas veces, causa asombro la actuación de algunos de estos espontáneos bailarines, ya que dominan

perfectamente la danza y la pantomima del candombe. En efecto, a veces, desarrollan pasos de baile superiores a los de muchos de los bailarines oficiales de la comparsa. En la representación de la vedette, se puede aplicar lo que sugería Bauman en cuanto a que “es esencial ofrecer a los participantes un cierto enriquecimiento de la experiencia, produciendo así una mayor intensidad de la interacción comunicativa, que sujeta a la audiencia al actor (performer) de una manera que es privativa de la representación como una forma de comunicación (...) Cuando esto sucede, quien representa gana un cierto prestigio y control sobre la audiencia (...) Al obtener control de esta forma, el potencial para la transformación de la estructura social también puede serle accesible”.<sup>170</sup> Esta situación denota el éxito de su actuación, según ellas, para esto es ineludible: “*salir tranquila*”, “*saber lo que se debe hacer*”, “*ensayar la representación*” y “*no estar nerviosa ni asustada*”. Esto tiene como resultado lo que las bailarinas designan con “*comerse el escenario y el desfile no te come a vos*”.

También, a veces, las bailarinas tienen dificultades con algunos espectadores, puesto que si bien ellos conocen las normas tácitas de la interrelación con la vedette, otros las desconocen o no las respetan y las acosan; “*por el simple hecho de ser mujer y de presentarse con ropas provocativas, por eso se te acercan para cargarte o propasarse*”, así lo atestigua Lourdes de Marco.

Tienen inconvenientes, igualmente, con los espectadores que les arrojan bombas de agua; en referencia a ello Florencia Gularte dice: “*estamos bailando para el público y ellos te responden con bombazos de agua*”. Estas actitudes a veces se tornan en accidentes graves, “*el año pasado a una vedette le tiraron una bomba de agua y ella se cayó de nuca y se desmayó, terminando internada en un hospital*”, cuenta Serrana Oviedo. Otro tipo de daños consiste en que las bombas de agua les arruinan los trajes y si se la tiran a la cara, aparte de que pueden lastimarles los ojos, se les corre el maquillaje lo que se transforma en una molestia para seguir desfilando. Las bailarinas añaden que “*a veces el agua no viene sola, viene mezclada con otro liquido como orina o lavandina. Por eso pedimos por favor que la gente no tire bombas de agua*”, así lo solicita Virginia Carrizo.

En referencia a **la danza**, la vedette baila junto al bailarín frente a los tambores, lo hacen prácticamente sin tocarse y el único contacto físico surge cuando el bailarín agarra de la mano a la vedette y la presenta al público. En otros casos, no hay una participación conjunta, dándose la situación de que “*para bailar no tengo en cuenta la presencia del bailarín*”, indica Lourdes de Marco.

Durante el desfile la vedette tampoco realiza coreografías con las molembas; ya que como se ha dicho la vedette está ubicada lejos de las últimas. Las vedettes aunque no realicen composiciones con este tipo de bailarinas, hacen coreografías individuales y grupales, cuando bailan dos o más vedettes. Las coreografías individuales se desarrollan junto a los tamborileros cuando “*sube el toque de los tambores*”, momento en que los tamborileros incrementan la intensidad y la velocidad de las ejecuciones manteniendo este ritmo a lo largo de algunos minutos. En estas ocasiones las vedettes bailan entre ellos generándose un diálogo artístico; a través de mímicas, pasos, movimientos y toques, en el cual los tamborileros incentivan el baile de la vedette y ellas llaman a incrementar el ritmo del toque de los tambores. En este punto se observa la importancia del intercambio entre la actuación de los tamborileros y la de la vedette. Aquí se revela “el carácter multidimensional y participativo de la *performance* afroamericana, junto con su significación grupal... hacen especialmente apropiado que un modo conversacional caracterice a varias artes africanas y de origen africano.”<sup>171</sup> Para ello, es vital que las vedettes conozcan las distintas expresiones estéticas del candombe (música, danza y mímicas) y su correspondencia con la actuación de los tamborileros. Por lo que las bailarinas experimentadas consideran que para realizar estas coreografías es preciso conocer los diferentes toques y ritmos de los tambores, además, es imprescindible conocer la intensidad y el tipo de interacción que pueden desarrollar junto a ellos. Florencia Gularte explica que “*la vedette debe saber esto*

porque tiene que saber el momento apropiado para intensificar su ritmo de baile, cuándo enlentecerlo y cuándo parar. Porque si no se queda bailando como una loca delante de los tambores cuando cortan.” Para este tipo de actuación, también, son determinantes la experiencia y el estilo de baile de la vedette, según Vilma Carrizo: *“mas allá del color de la piel, lo que diferencia a las bailarinas es el lugar en que bailan, porque si no naciste en un barrio candombero no bailas entre los tambores, porque no sabés qué hacer con tanto sonido impactándote en el cuerpo.”* Las candomberas de cuna creen que el hecho de estar cerca de los tambores les marca mejor el paso y les otorga mayor energía para bailar.

Como colofón de esta sección destacamos que sin lugar a dudas la vedette ha conseguido en las agrupaciones lubolas un sitio privilegiado desde el cual puede expresar su identidad de género y disputar artísticamente la posición principal a los protagonistas legendarios de la comparsa: los tamborileros.

### **- Significados que asume bailar en Las Llamadas:**

Quiero empezar por puntualizar que como ocurría con las representaciones de las otras figuras del candombe, el desarrollar el papel de bailarina asume diversas connotaciones:

- (a) Ciertas bailarinas veteranas que practican cultos brasileños sostienen que existe una relación entre religión y candombe y que La Llamada es un espacio para celebrar su ritual; no obstante aclaran que para entender a este desfile de este modo se deben profesar éstas religiones. Una de las concreciones de estos ritos se produce en la danza porque *“la bailarina nueva a través de su baile se inicia en la religión”*, explica Vilma Carrizo. Otras sienten que están haciendo un ritual religioso que no es conocido por todas las bailarinas y fundamentan que cuando bailan *“en Las Llamadas tengo a mis antepasados dentro de mí que me impulsan y me acompañan”*, explica Serrana Oviedo. Por otra parte, se indica que *“al estar bailando, llega un momento en que vos te compenetrás y bailás; a veces viene gente y me pregunta «¿cómo hacés para aguantar tanto, para bailar tanto y no cansarte?» Yo no creo que solo pase por que estés acostumbrado, sino que depende de una “incorporación” religiosa a la danza”*, afirma Virginia Carrizo. En suma, estas bailarinas sostienen que el Desfile de Llamadas es el lugar de iniciación religiosa y a veces entran en estado de trance, lo que según creen les brinda la energía necesaria para acceder a una mayor resistencia física que les permite recrear de manera sublime sus cultos.
- (b) Para las candomberas de cuna el hecho de bailar en Las Llamadas es un reflejo de sus valores ya que salen en la comparsa desde niñas. Por eso creen que *“para bailar hay que sentirlo en la sangre”* y *“hay que conocer los toques de los tambores y los diferentes ritmos”*, señalan Florencia Gularte y Lourdes de Marco, respectivamente. Otras consideran que Las Llamadas constituyen un espacio que les permite transmitir el modo en que sienten el candombe, por ello consideran que aquí *“no sólo estas luciendo el cuerpo”*, sino que la danza la deben asumir con mucha responsabilidad y respeto, según ellos, porque a través de este medio se está representando a su etnia.
- (c) Otras asumen su danza como una actividad recreativa y argumentan que bailan en Las Llamadas porque les posibilita un desahogo de sus actividades habituales, en suma, para ellas danzar en Las Llamadas es un relajamiento psicológico.
- (d) Por último, algunas conciben que el Desfile de Llamadas es el espacio preferente para competir con los cuerpos de bailes de las otras agrupaciones; por ello sus actuaciones requieren de mucha responsabilidad: puesto que los propietarios de los conjuntos las ubicaron en ese sitio porque confiaron en que ellas cumplirían cabalmente su función. Algunas sostienen que cuando concursan lo hacen con la idea de *“defender la camiseta”* del conjunto que integran y por supuesto quieren ganar; según ellas para lograr esta meta *“tenés que salir a matar, a bailar y a gastarte las suelas de los zapatos”*. De este modo podrán ganar la mención especial al mejor cuerpo de baile del desfile.

## - Vedettes que han perdurado en el recuerdo de los comparseros:

Por último quiero destacar que las vedettes pioneras que a lo largo del tiempo han perdurado en la memoria colectiva de los uruguayos, en orden de mayor a menor resonancia, han sido: Rosa Luna, Martha Gularte, Celia Johnson, Belén Rey, Alba Morena, Beba y Chichí Piríz.

La vedette más recordada es Rosa Luna; todavía se evocan sus primeros pasos como bailarina de "Fantasía Negra" en el año 1954. Al igual que Martha, Rosa se inició junto a Carlos Albín "Pirulo", cuando dirigían a Fantasía Negra el compositor y director musical Pedro Tabárez –mejor conocido como "Pedro Ferreira"- y Julio César Jiménez "Cacho" quien dirigía la cuerda de tambores. En esta época, Rosa Luna era una bailarina más del cuerpo de baile y que pasaba desapercibida bailando. Uno de los bailarines que fue su pareja de baile, "Kanela" cuenta que: *"era una muchachita delgadita, una cosa insignificante, dormía en el dobladillo de la sabana de lo flaca que era. Recuerdo haberla visto una vez con dos plumitas en la cola se parecía a «un gallo viejo». Me llamaron la atención dos cosas de Rosa Luna, tenía brazos y piernas largas, interminables; lo otro que tenía era una piel bien negra de un tono ébano bien subido. Era una mujer «negra-negra». Así empezó Rosa Luna."*

Aquellos que la conocieron destacan sus cualidades como ser humano, sus compañeras la definen como un ser "humano único" y "una gran compañera en el trabajo". Lágrima Ríos la define como *"una mujer que tenía un ángel, tenía algo especial, la simpatía y la ternura las tenía a flor de piel. Aunque no bailara o fuera caminado en el desfile, la gente le brindaba su cariño. Era figura sin hacer nada. Se sabe que cada ser humano es único, Rosa también, fue única."* También, se la designa como *"una mujer muy sufrida", que "incluso tuvo un pasaje por la cárcel".* "Kanela" que estuvo próximo a ella cuando ocurrió este incidente recuerda que: *"en ese tiempo con Chichí y Beba Piríz que eran otras figuras del candombe, hacíamos cinco o seis boliches por noche. Al final de la noche nos juntábamos a tomar una copa en los boliches el "Americano" o en el "Antequera". Rosa ese día había tenido unas palabras con una chica y con su novio («cafiolo»), "el tano", se le vino arriba con una silla para rompérsela en la cabeza. Rosa, que siempre andaba con una carterita cuadrada, de ahí sacó un estilete para imponerle un poco de miedo, pero no lo quiso atacar y el otro distraídamente se dio vuelta y al venírsele encima se ensartó sólo. Rosa tuvo apenas veinticuatro horas fuera de circulación, porque los testigos dijeron que «fue en defensa propia». Este incidente le arrimó más publicidad a la carrera de Rosa, ya que los diarios decían en primera plana «la pantera negra mató por celos»."* Sin embargo, hay otras versiones de lo sucedido aquella noche, señalándola como una homicida, que fue salvada de la cárcel por sus vínculos políticos.

Al evocarse su exhuberancia física, algunos dicen que era *"una combinación de mujer muy grande con una pechera que daba vuelta a cualquiera; en cambio tenía una voz muy chiquita y dulce, que mataba como veneno. Rosa no era buena cantante, no era buena bailarina, pero con su cara bonita y esos pechos portentosos causaba estragos sin proponérselo",* así la retrata "Kanela". En el ambiente comparsero se coincide que el éxito de Rosa fue producto de los medios de comunicación. Aún así, fue una figura legendaria de la comparsa y el carnaval; ella dictó cátedra de cómo se baila candombe a las bailarinas jóvenes. Vilma Carrizo fue una de sus discípulas, ella cuenta que *"con Rosa aprendí mucho; ella me enseñó a vestirme. Recuerdo que me decía «primero te pones las medias después los zapatos y después te pones la ropa del desfile». Esto parece una tontería, pero si vos te pones primero el traje y después los zapatos, te tenés que estar agachando y el traje se te arruga o se te rompe. Con ella también aprendí a coser lentejuelas; nunca lo había hecho hasta que Rosa me enseñó. Con ella también me instruí a cómo pararme en el escenario. Recuerdo que me decía «ponete delante de todos, tenés que lucirte vos, deja que los tambores y los músicos queden detrás». Ella salía y las bailarinas nos quedábamos a un costado y ella nos decía «no, no pónganse adelante de mí, a mí la gente ya me conoce, que las conozcan a Uds.» Rosa no se preocupaba por ella, sino que se afligía por los*

*demás.*” Fue, además, un referente cultural para la comunidad negra local, inclusive, tuvo el reconocimiento internacional en EE.UU., Canadá, Brasil, Paraguay, Argentina y España. Su idea era llevar el candombe a todo el mundo. Aquellos comparseros que salieron en giras artísticas internacionales junto a ella, cuentan que *“trabajar con Rosa era una cosa indescriptible. Cuando fuimos a EE.UU. y a Canadá nos estaban esperando la colectividad uruguaya tocando el tambor y nuestros compatriotas salían a acompañarnos con orgullo. Traíamos a Rosa Luna, la máxima figura del candombe en el Uruguay”*, recuerda Julio di Bartolomeo.

La otra vedette más nombrada es Martha Gularte. Como se ha dicho fue la primera mujer que se animó a desfilarse semidesnuda en las comparsas. “Kanela” narra que *“ella vino del cabaret porque en ese momento se buscaba una figura que tuviera semejanza con Josephine Baker, que había roto todos los esquemas cuando vino al Uruguay con Xavier Cugat, porque la Baker bailaba muy bien y seducía con trajes muy lindos y escotados que apenas dejaban ver sus piernas. Aquí apareció esa negra «desprolija» que provenía de la noche montevideana, que bailaba mejor que ella y se animaba a hacerlo semidesnuda. Xavier Cugat no dudó en incorporarla a las giras internacionales que hacía con su espectáculo por EE.UU., los países de Latinoamérica y el Caribe.”* También, se la inmortaliza porque *“era una artista maravillosa”*. Según “Kanela”, *“para ser una artista en el candombe, se necesita cantar, bailar, «chiflar y comer gofio al mismo tiempo», o sea, una gran artista debe saber hacer de todo”*. Siempre sobresalió por su atractivo físico, al respecto Rubén Galloza destaca que *“era una morena de piernas largas y con un cuerpo de modelo para el asombro de todos los espectadores”*. Aunque algunos discrepan con esta opinión y sostienen que lo más hermoso que tenía Martha era su atrevimiento en su forma de vestir, “Kanela” afirma que *“si me dicen que lo más hermoso que tenía eran las piernas, le digo que no, porque sus piernas eran como macetas. Martha fue la dama del candombe, también, pero en otro estilo. Porque era un escándalo como vestía, ya que cuanto más chico era su bikini más le gustaba. Si se ponía una blusa apostaba a lo abierto y si se tenía que aflojar unos bretes para que se rompiera oportunamente, también, lo hacía.”* Martha Gularte de la misma manera que Rosa, fue una de las figuras legendarias de las comparsas y del carnaval uruguayo; fue un referente para las jóvenes vedettes y bailarinas; les dio prestigio a estas figuras equiparándolas en importancia al papel que juegan los tamborileros. Por otra parte, obtuvo un importante reconocimiento en el ámbito internacional como bailarina. Por todo esto, algunos veteranos la consideran la mejor vedette del candombe de todos los tiempos.

Otra figura que asombra por su permanencia en el recuerdo de la gente es Celia, “la Negra” Johnson: *“una venezolana que había venido al país con una gran revista y que se quedó a trabajar en el Uruguay porque se enamoró de un coronel, un hombre casado que llevaba dos vidas amorosas paralelas. Este coronel mantenía su hogar y el de Celia. Ellos estaban enamorados de verdad y eso terminó alejándola del carnaval”*, recuerda su amigo entrañable “Kanela”. Con respecto a su cuerpo, se recuerda la belleza y el impacto que generaban sus piernas, al punto que se las ha considerado: *“las piernas más lindas del carnaval”*, al tiempo que se la evoca por su figura estilizada, *“salía con vestidos largos de palleto o de lamé, con un tajo que sólo le iba hasta la rodilla”*; en comparación a sus colegas *“era muy prolija y formal.”* Tampoco faltaron los recuerdos sobre su forma de ser benévola y simpática.

A Belén Rey se la inmortalizó por *“sus cualidades humanas”*; *“esta negra tenía un temperamento especial”* y se destacó por su capacidad de liderazgo. Belén fue otro de los referentes para las bailarinas jóvenes, Lourdes de Marco destaca que su *“manera de bailar candombe: transmitía cosas que en otras vedettes no las veías; de eso se trata el candombe de bailar y transmitir lo que se siente; ella a mí me transmitió su elegancia y seriedad en la danza.”*

La última de las vedettes pioneras que recuerdan los comparseros, es Alba Morena, una morena espectacular arriba del escenario, quien desde su debut en la comparsa Marabunta en el año 1978, ha logrado un armonioso círculo perfecto de danza, canto y expresión, que resultan inolvidables cuando uno se pone a pensar en los grandes momentos de la comparsa. Además, se la recuerda por su físico deslumbrante y su forma de bailar digna de una bailarina de la mejor revista del mundo.

Las figuras máximas que actualmente salen como vedettes son: Cristina “Lola” Acosta que sale en Serenata Africana; Celia Guadalupe y “Tina” Ferreira en Yambo Kenia y Lucí Galba de Jesús en La Carolina. Otras vedettes que han participado prodigiosamente en Las Llamadas del 2003 son: Florencia Gularte en Mi Morena; Lourdes de Marco en Tronar de Tambores; Laura Belden y Gabriela Fernández en Cuareim 1080; Lorena Pose en Sarabanda; Valeria Forcade en Los Chin-Chín; Flavia Rodríguez y Natalia Núñez en Afro Cerro; Betiana Dizz en Ruanda; Marta do Santos en Candonga Africana; Leticia Sánchez en Senegal; Ema Gómez en Candombe Zambo; Serrana Oviedo en Sinfonía de Ansina; Valeria Méndez en Candombería; Gisela Toniello en Zona Sur Kambé; Jennifer Fernández en Cambia; Ana María Martearena, Claudia Star y Lorena Jiménez en Morenada y Rosana Martínez en Biafra.

### (VIII.3.3) Los bailarines:

A la vedette la acompaña un bailarín. En el candombe antiguo ya existía la figura masculina danzando *“con la misma soltura, gracia y fuerza que el cuerpo de baile femenino”*, afirma Néstor Silva. En la década del '60 del siglo XX, Flor Rodríguez definía a su danza como *“de paso vivo, aunque va despegando sus pies del suelo con total delicadeza, como si su pierna luchase contra la ley de gravedad. Sus rodillas se flexionan y se extienden a cada paso dado, con una rapidez que va imprimiendo a sus movimientos claro acento rítmico; sus brazos se mueven en oposición a sus piernas; sus muñecas rotan lentamente y lleva las manos generalmente muy abiertas, con los dedos extendidos, para mostrar las palmas hacia arriba, hacia adentro o hacia abajo. Todos los músculos de su cuerpo entran de pronto en extrema tensión y comienza a girar su tronco en todas direcciones, iniciando su cabeza un movimiento gracioso y rápido mirando por sobre sus hombros una y otra vez.”*<sup>172</sup>

Por otra parte, Flor Rodríguez puntualiza que *“cuando una negra joven lo provoca con su danza de balanceo, buscándolo incidentalmente como pareja, suele llevar la mano derecha hasta su galera o sombrero, para tocar el ala a modo de saludo, presionándola con los dedos al mismo tiempo que la inclina sobre su frente hasta casi cubrir sus ojos, o bien la retira hacia atrás apoyándola sobre la nuca. Comienza su asedio amoroso haciendo gala de su habilidad de bailarín; ejecuta variedad de pasos y figuras para descubrir el rostro de la dama que se opone continuamente a ello; la mirada del negro se fija entonces en las nalgas ondulantes de la bailarina y él parece hipnotizado o completamente seducido por aquel constante vaivén de caderas... Se separan bruscamente y la negrita vuelve a oponer su rostro. El negro queda petrificado un instante, lo cual permite a la bailarina avanzar algunos pasos, luego se eleva sobre los dedos de los pies logrando un ascenso pronunciado que sustenta todo el peso de su cuerpo sobre las puntas que ejecuta; luego flexiona las rodillas iniciando una carrera loca y desenfrenada hacia su pareja rodeándola con una sucesión de pasos muy cortos y corridos. Le es muy difícil descubrir el rostro de la damita lo cual lo lleva a ejecutar una variedad de difíciles pasos. Su coreografía está dotada de una brillante imaginación creadora, para ser casi siempre desarrollada ante las espaldas de su pareja incidental. En toda su riqueza coreográfica dispone este personaje de un inusual saludo que se opone al ceremonioso saludo cortesano que enseñaba a quitarse el sombrero en tres tiempos, mientras se colocaban debidamente los pies para realizar una prolongada reverencia hacia adelante, el negro joven sin mucha ceremonia torna con sus manos su galera e improvisa una suerte de abanico, con la copa vuelta hacia afuera y agita así el aire ante las nalgas que no cesan de balancearse.”*<sup>173</sup>

Han pasado los años y el rol principal del bailarín en la comparsa ha cambiado, actualmente lo que hace es acompañar a la vedette, presentarla al público y ayudarla a que se muestre y seduzca a los espectadores. Es más, hoy, la vedette y el bailarín danzan prácticamente sin tocarse *“porque la costumbre de bailar candombe es así, además, el reglamento no permite que se toquen porque sino todo el mundo bailarían en pareja y se estaría en otro género de danza”*, explica Lourdes de Marco.

En nuestros días, la presencia de los bailarines en Las Llamadas agita el ambiente comparsero principalmente porque muchos de ellos salen a exhibir su homosexualidad. Se puede observar que en este desfile tiene lugar una transitoria liberación de los homosexuales, en particular los hombres que actúan como mujeres pululan. Si hoy Mijail Bajtín viera el Desfile de Llamadas diría que estas “semi-vedettes” son los que encarnan la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Ellos recurren al mismo bazar de símbolos de las vedettes: pechos y corpiños, pelucas y pestañas postizas, tangas y plumas. Todos estos elementos se distribuyen sobre su cuerpo siguiendo las tendencias estilísticas que provienen de la estética del viejo teatro de revistas y su intervención destaca por su forma exagerada de bailar.

Los comparseros tradicionalistas consideran que *“su forma de bailar no es la que se desarrollaba antiguamente”*, indica Tomás Olivera. Otros critican *“sus piruetas y su forma amanerada de mover las manos; eso no tiene nada que ver con el candombe. Con uno de estos personajes tuve problemas porque le dije que «no bailaba candombe y parecía un payaso». El baila cualquier cosa menos candombe. Por culpa de este tipo de bailarín la esencia del paso del candombe se está perdiendo cada día más”*, sostiene Rubén Galloza. Este tipo de situaciones tiene derivaciones tortuosas para los candomberos tradicionalistas porque según ellos la actuación de este dechado de bailarines distorsiona los fundamentos de esta danza, y así, los bailarines conocedores del candombe no salen para que no los confundan con homosexuales. El candombe en consecuencia, está perdiendo la auténtica participación masculina que tenía el cuerpo de baile de antaño. Los entendidos señalan que *“esta es una situación gravísima”*, porque *“a nivel de la danza, el candombe queda constituido fundamentalmente por el baile femenino y sus coreografías”*, señala Néstor Silva. Este es uno de los indicios que permiten comprender porqué la vedette *“no tiene en cuenta la presencia del bailarín”* y *“baila sola”*, como subraya Lourdes de Marco.

Algunos comparseros se molestan por *“la proliferación de homosexuales en las comparsas que intentan ser el centro de atención; en vez de acompañar a la vedette, el bailarín actúa como si fuera él una subvedette”*, así lo define Fernando Núñez. Consideran que para muchos espectadores estos bailarines resultan desagradables. Una situación similar se vive en el carnaval de Buenos Aires donde algunos componentes de comparsas hacen públicas orientaciones que son del contexto privado e íntimo, buscando ser los protagonistas del evento. La antropóloga Alicia Martín, estudiosa de las festividades carnales argentinas, explica que *“las vedettes de las comparsas porteñas son hombres travestidos... con lujo, brillo y ropa vistosa. La vedette no baila en la murga: se desplaza y se exhibe. Suele desfilarse entre los directores de baile, es decir, en el mejor lugar... Las vedettes no siempre provienen de las redes sociales de vecindad o parentesco que nuclea al resto de la murga. Suelen ser «gays» que se tratan y conocen durante el año y como grupo se incorpora en alguna agrupación... Esta inclusión tampoco es aceptada por todos los directores, ellos dicen que: «los travestis generan problemas; puede llegar a haber roces y todo eso».”*<sup>174</sup>

La presencia de tantos bailarines homosexuales en Las Llamadas hace que el día del desfile parezca la conmemoración del –supuesto– «orgullo gay». Sergio Ortuño destaca que *“esto altera la movida del candombe”*. Otros señalan que *“no puede existir una comparsa que salga con diez homosexuales haciendo cualquier desastre, vestidos de mina, con unas plumas en el trasero. En otras fiestas folklóricas no se ve esta falta de respeto a las tradiciones, solo a los negros nos pasa esto. Yo vi a mediados del siglo pasado a “Fantasía Negra, a “Añoranzas Negras”, a “Los Pobres Negros Cubanos”, a las comparsas antiguas y no existía eso, este*

*fenómeno es de ahora*", enfatiza Fernando Núñez. Todas estas particularidades sobre la integración de estos bailarines a Las Llamadas, según algunos, deterioran la imagen de las comparsas y consideran que *"hay que erradicar a los travestis, porque sino Las Llamadas son el baile de los putos"*. *Lo digo con todo respeto, porque no me quiero meter en la vida particular de nadie. Pero si este ambiente sigue así, no voy a dejar que mi hija salga a bailar, porque se crea un entorno desagradable*", dice Perico Gularte.

La gran mayoría de los espectadores se preguntan *"¿por qué salen tantos afeminados y travestis en una comparsa?"*; *"¿qué representa el travesti en una Llamada?"*. A esta segunda cuestión, la respuesta sería que no representan nada y que su presencia obedece a que la gran mayoría de ellos colaboran económicamente o trabajan para que muchas comparsas puedan salir en carnaval. Los componentes perciben que *"los travestis están por dentro y participan de cosas que vos no ves: cosen o ponen plata para comprar las telas de la vestimenta. «La loca» como la definen los dueños, se ganó su lugar así"*, de este modo lo percibe Hugo Odair en Sinfonía de Ansina. Por eso la responsabilidad de que esto acontezca, es pura y exclusiva de los propietarios de las comparsas; según los componentes, *"ellos fueron los que abrieron las puertas de sus comparsas para que algunos bailarines homosexuales salieran a mariconear..."*

En este sentido, Roberto Da Matta advierte que "en el carnaval se da un juego entre la reafirmación de las tradiciones hegemónicas y la parodia que las subvierte pues la explosión de lo ilícito está limitada a un período corto, definido, luego del cual se reingresa en la organización social establecida."<sup>175</sup> En nuestro caso, la trasgresión escénica que realizan los travestis con la estética tradicional del candombe, no liquida las jerarquías ni las desigualdades existentes en el ámbito social; pero su actuación es una desviación que perjudica la imagen del conjunto y resulta nefasta para con las tradiciones candomberas. En cambio estos bailarines opinan que su actuación abre un modo de relación más libre y menos fatalista con las convenciones comparseras recibidas y con el público de Las Llamadas.

Los bailarines pioneros que a lo largo del tiempo han perdurado en la memoria colectiva de los uruguayos, en orden de mayor a menor trascendencia, han sido Carlos Albín -alias "Pirulo"-; Salvador Picó; Raúl Sicosioculo "Zulú"; "José de Lima" y Julio Sosa "Kanela".

- Carlos Albín ha sido uno de los comparseros más laureados de todas las épocas, ya que ganó el primer quinquenio en el Concurso de Agrupaciones Carnavalescas, entre los años 1949 a 1953 con "Añoranzas Negras"; conformando junto a Martha Gularte una de las parejas más significativas de toda la historia del candombe. Luego, volvió a ganar su segundo quinquenio junto a "Fantasía Negra" entre los años 1954 a 1958; o sea, durante una década "Pirulo" participó de las comparsas que ganaron el primer premio del Concurso Oficial en la categoría "lubolos". Como bailarín de candombe se lo reconoce como uno de los mejores de todos los tiempos. La leyenda que se ha creado con relación a él dice que *"hay muchos bailarines, pero ninguno va a poder estar en el mismo sitio que Pirulo."* Fue, además, un excelente coreógrafo de Fantasía Negra, destacándose que: *"tenía una forma muy especial de ensayar el cuerpo de baile: era muy severo para mantener el orden interno de la preparación y no te permitía entrar a los ensayos; era una cosa muy especial la forma de enseñar de Pirulo, con una manera paternalista con las bailarinas"*, recuerda Perico Gularte. Como director de comparsa, incorporó al carnaval a muchos que después serían figuras, por ejemplo, fue el maestro e iniciador de "Kanela"; quien cuenta que *"cuando salí por primera vez en una comparsa, me citaron en un club de feriantes del barrio Palermo y allí conozco a "Pirulo" que terminó siendo mi coreógrafo en Fantasía Negra"*.

Como ser humano, se lo caracteriza como serio, educado y respetuoso, así como también es reconocida su homosexualidad. Estos rasgos se combinan de forma armónica; algunos componentes cuentan que *"estuve mucho tiempo viviendo cercano a Pirulo, a "Kanela" y a una*

*cantidad de homosexuales impresionante, porque eran como diez y al único que le gustaban las mujeres era a mí, pero jamás se propasaron conmigo; al contrario siempre me respetaron*", afirma Raúl Fernández. Al igual que otras figuras importantes de las expresiones culturales populares, Pirulo al final de su vida tuvo grandes padecimientos económicos, siendo entonces ayudado por su alumno y amigo "Kanela".

- Otro de los bailarines que ha hecho y sigue haciendo historia es Julio Sosa, al que ya nos hemos referido al mencionar su apodo de "Kanela". Nos relató que inició su actividad comparsera: *"cuando vinimos a vivir con mi familia al Cerrito de la Victoria, yo era un adolescente. Este barrio cincuenta años atrás, era muy violento, rodeado de cuarteles y prostibulos con paredes y techos de lata. Desde el Cerro venían bandas de putas y tahúres. Yo en ese tiempo vendía empanadas, carbón para los braseros de los kilombos y en la mañana voceaba diarios en la Estación Reducto. No era ni bobo ni distraído y puedo asegurarle que era un negrito bastante atractivo: delgadito con mi buena melena, un pardito de color claro y muy compadrón. "El loco" Natale me ficha un día y me dice: «Tenés buen físico, ¿por qué no salís en carnaval?».* Se lo planteo a mi madre y me dice *«los Sosa somos gente de trabajo y no de diversiones, pero hace lo que quieras»* Luego de la charla con Pirulo, me integré a *Fantasia Negra*." A partir de mediados del siglo pasado se incorporó al carnaval y comenzó a forjar su extensa trayectoria en las comparsas. En 1980 creó su propia agrupación "Kanela y su Barakutanga", como su director responsable ha ganado los siguientes premios: en el Concurso Oficial obtuvo tres primeros premios en los años 1987, 1996 y 1997; y tres terceros premios en 1983, 1984 y 1986. "Kanela" toda su vida la ha desarrollado junto a las comparsas: interviene en concursos, participa en Las Llamadas, presenta espectáculos de candombe en el ámbito local e internacional. Tiene una trayectoria que perdura hasta hoy como director, bailarín y coreógrafo de su comparsa Tronar de Tambores.

Algunos comparseros expresan que "Kanela" como director *"dentro de lo que es el carnaval fue y es escuela para todos"*, determina Lourdes de Marco, en el mismo sentido, Raúl Fernández afirma que *"este tipo de enseñanzas "Kanela" las aprendió de Pirulo"*. Lo que caracteriza a su escuela es el profesionalismo de los componentes; ya que exige que *"los miembros de su comparsa no vayan borrachos a los escenarios y si así ocurre "Kanela" los saca. Si vienen a ensayar drogados también los saca; si una bailarina tiene un chicle en la boca se lo hace sacar."* Además *"no permite que vengan homosexuales ni a mariconear ni a prostituirse"*, añade Raúl Fernández. Asimismo, "Kanela" exige un gran respeto hacia el público, porque *"les enseña a los componentes que deben presentar el espectáculo a un alto nivel así hayan diez o seis mil espectadores. En suma, les exige el mismo fervor en su actuación, ya sea en el Concurso Oficial como en un tablado barrial."*

La opinión de los comparseros sobre su forma de bailar es ambivalente, puesto que hay quienes lo defienden a ultranza señalando que su baile transmite alegría y energía al público de Las Llamadas; otros lo critican diciendo que *"no baila candombe y parece un payaso"*; *"Kanela" baila cualquier cosa menos candombe. Puede ir a bailar a Calipso, pero no debería bailar en Las Llamadas"*, dice Rubén Galloza.

Del mismo modo, "Kanela" se relaciona con los componentes y sus colegas de modo disímil. Algunos afirman que es muy amable y caritativo, que ayuda a los que lo necesitan. Raúl Fernández cuenta que: *"la Negra Celia Johnson murió hace siete años en la casa de "Kanela", después de haber vivido diecisiete en ella ayudada por él. También murió en su casa Pirulo. Y en el barrio se reconoce a "Kanela" como un vecino solidario"*. Sin embargo, muchos de sus colegas lo definen como un necio, un autoritario y un corrupto, que ha ganado algunos premios sin merecerlos y con la colaboración del jurado. Es más, antes señalé que Gustavo Oviedo dijo que *"el año pasado antes de empezar el desfile de Las Llamadas se sabía que ganaba "Kanela", porque él tenía amistad con la directora que organiza el carnaval."* Además, algunos componentes de su comparsa se han ido por sus malos tratos; les ha faltado el respeto y no ha

cumplido con las obligaciones económicas y contractuales que había asumido. Como bien dice una vieja comparsera, *"Kanela" no es moneda de oro para que todo el mundo lo quiera.*", asegura Lagrima Ríos.

- También se recuerda como un gran bailarín a "Zulú", uno de los más estilizados en su rubro y de los últimos que "ha bailado el candombe «a la buena»" como se hacía antiguamente. Como muestra se recuerda su actuación, en el año 1982, cuando danzó el candombe "El cafetal", en el que le realizó un homenaje al conventillo Medio Mundo, que había sido destruido por la dictadura cuatro años antes. Por todas estas cualidades, "Zulú" ha sido un referente para las nuevas generaciones.

- Un bailarín de las nuevas generaciones que fue muy nominado es Gonzalo Lencina. Se lo destaca porque es un bailarín de formación clásica que ha sobresalido por su forma de bailar audaz y con innovaciones que han dado polémica entre los cultores del género. Tuvo intervenciones memorables en el afro "Quema que quema" en Concierto lubolo en 1993 y "Evolución" que bailó con Sarabanda en 1992. Estos logros lo han colocado en un sitial de importancia como bailarín y coreógrafo, sobre todo en la creación de coreografías novedosas. Para finalizar hay que señalar que Gonzalo Lencina en los últimos cinco años ha ganado el primer sitial en el Concurso Oficial junto a Yambo Kenia, cumpliendo la función de coreógrafo y primer bailarín.

- Otros bailarines que han participado prodigiosamente en las últimas Llamadas han sido: Hugo Lombach de Los Chin-Chín; Rodolfo Rodríguez de Biafra; Ernesto Costa y Víctor Hugo Paternostro de Mi Morena; Luis de Serenata Africana; Juan Carlos Gómez de Candombe Zambo; "Mocusa" de Afro Cerro; Antonio Cándido Suárez de Candonga Africana y Germán Nevea de Cambia.

## (VIII.4) Los Tamborileros de Las Llamadas:

### - (4.1) La cuerda, los tamborileros y los tambores del candombe.

Los integrantes del conjunto que vienen al final de la presentación de la comparsa, son “los motores” musicales de Las Llamadas: los tamborileros que integran la «cuerda de tambores» o simplemente «la cuerda». El reglamento del desfile establece que una comparsa debe integrar un mínimo de treinta y seis tamborileros y un máximo de setenta, debiendo tener los conjuntos un mínimo de doce chicos, doce repiques y doce pianos.

El tambor del candombe es un instrumento de percusión que posee un solo parche, esto ha llevado a considerarlo como unimembranófono<sup>i</sup>, que es abierto en la extremidad opuesta al parche y su formato es tubular. Lauro Ayestarán precisa que “de acuerdo con la clasificación establecida por André Schaeffner es un instrumento de cuerpo sólido extensible, de membrana tensa sobre un tubo, cuyo sonido se obtiene por percusión directa. Sin embargo, el hecho de que en algunos momentos el instrumentista golpee con el palo de madera la caja de resonancia, transforma al tamboril afrouruguayo en un idiófono de golpe directo, de percusión, independiente o en un instrumento de cuerpo sólido inextensible, de madera, hueca, de tubo.”<sup>176</sup>

Es el instrumento musical protagonista de Las Llamadas; este tambor es de un único tipo pero viene en cuatro tamaños: *chico*, *repique*, *piano* y *bombo*.

- El “**chico**” es el tambor de menor tamaño y es el de sonido más agudo; Perico Gularte lo describe del siguiente modo: *“el chico tiene una resonancia constante, que se eleva y queda flotando en el aire como si fuera una campanita”*.
- El “**repique**” es el tambor de tamaño mediano, se lo designa así porque precisamente en el se repica. En su toque el tamborilero tiene mayor libertad para realizar distintas frases musicales, permitiéndole una mayor creatividad.
- El “**piano**” es el tambor de mayor tamaño de los que se usan actualmente y tiene el sonido más grave.
- Hace dos o tres décadas era habitual que se utilizara el “**bombo**”, que era el tambor de mayor tamaño y de escala musical más grave. Los expertos sostienen que el bombo cumplía la función de *“llevar el compás porque era el responsable de hacer el eco sonoro”* y su cadencia era la base. Tomás y Cándido Olivera recuerdan que *“antiguamente el bombo era indispensable y se lo llevaba sobre la espalda de algún componente”*; y *“era tocado de frente por otro ejecutante”*. Hoy, casi todas las comparsas lo suprimieron por su peso para transportarlo y porque el ritmo que se toca se hizo más rápido y el bombo lo enlentece. Es más, se concibe que *“la existencia del bombo en la actual forma de tocar es como un ancla, porque hoy el ritmo no requiere tanto de esa base permanente que daba el bombo”*, explica Gustavo Oviedo. Sin embargo, la comparsa La Fuerza en Las Llamadas del año 2003 lo reincorporó a «la cuerda».
- Otros tambores del candombe que desaparecieron fueron “**el macú**” y “**la sopipa**”, que eran de grandes dimensiones. Alberto Britos recuerda haberlos visto por última vez en un desfile de carnaval en la década del ‘70 del siglo pasado, Britos trae a la memoria que *“en el desfile del año 1979 la comparsa “Los esclavos de Nyanza” llevaban un macú. Para tocarlo lo llevaban en un carrito y el tamborilero iba tocando arriba de ese vehículo porque era muy pesado para transportarlo en el hombro”*.

<sup>i</sup> Lauro Ayestarán lo define como *membranófono* porque su sonido es producido por la vibración de membranas estiradas al ser percutidas. Definición que se realiza siguiendo los criterios de los musicólogos Erich Von Hombostel y Curt Sachs, quienes definieron los instrumentos de acuerdo a la naturaleza de los elementos que vibran para producir la música (Ayestarán, L., “*El folklore musical uruguayo*”, 1967, pg.173).

Partes del Tambor:



- 1- Boca Superior, integrada por:
  - El Parche: tradicionalmente son de "lonja", aunque, hoy también se usa de nailon.
  - Los Tensores clásicos (Aro corona, tornillos y tuercas, torres y orejas)
- 2- Barriga o panza: caja de resonancia de la sonoridad.
  - Duelas: tiras de madera obtenidas con los tabiones de Pino Brasil o Roble.
  - Aros o flejes de metal (2) sujetan las duelas y permiten la conformación final del cuerpo del tambor.
- 3- Boca Inferior o Culata: parte por donde sale la sonoridad musical.

Foto con los tres tipos de tambores del candombe: Filas de "Repiques", "Chicos" y "Pianos" de «la cuerda» de Yambo Kenia, febrero del 2002.



Tamborilera tocando "el chico" en Yambo Kenia en Las Llamadas del año 2002



Cuando haga referencia a cada uno de estos tambores los denominaré como lo hacen los tamborileros: chico, repique, piano y bombo. Cada uno de ellos tiene su sonido particular, según Lauro Ayestarán, se los puede comparar a los registros de la voz humana, aunque sus disposiciones sean un poco más graves. El chico se corresponde con el tipo de sonido soprano, el repique con el contralto, el piano es un tenor "abaritonado" y el bombo representa al bajo. Cuando este conjunto de tambores se ejecutan colectivamente configuran "la polirritmia del candombe", no abundaré sobre este tema porque será analizado más adelante.

En Las Llamadas el tamborilero lleva el tambor colgado con una tira de cuero a la que denominan "talín"<sup>1</sup>, que va unida al tambor por dos agarraderas metálicas. El talín pasa sobre el hombro derecho del ejecutante, de este modo el instrumento queda debajo del brazo izquierdo, el «parche» a la altura del estómago y la «culata» apunta hacia atrás en un ángulo de unos cuarenta y cinco grados con respecto al suelo; y la «panza» del tambor se apoya en el muslo izquierdo de la pierna, ubicándose en posición opuesta a la mano que toca con el palo. Ayestarán advierte que "el talí debe estar muy bien equilibrado: tomado por su mitad, el tamboril, en suspensión, debe quedar paralelo a la tierra como una balanza en perfecto equilibrio. Si al suspenderse del talí el tamboril se inclina hacia la boca, durante la ejecución se le escurrirá hacia abajo y errará el golpe; si se inclina hacia la culata, se le escurrirá hacia arriba y también se producirá lo mismo."<sup>177</sup>

En el desfile, cada tamborilero toca un solo tambor ya que es imposible tocar dos a la vez, como ocurre en algunos espectáculos donde se emplean las tumbadoras. Además, caminando con dos tambores a la vez es imposible sacar una sonoridad musical que se ensamble con el compás ejecutado por sus compañeros.

El tamborilero toca el parche con la mano y el palo. La cantidad de golpes y su secuencia depende del tipo de tambor y del ritmo de candombe que se toque. Si se toca con la mano se produce el sonido más bajo o de menor sonoridad y si se toca con el palo se obtiene un sonido intermedio. Además, se puede realizar otro sonido golpeando con el palo en el costado o "la panza" del tambor, toque denominado "madera", que es el sonido de mayor resonancia. En este último caso el tamboril deja de ser un membranófono para convertirse en un idiófono de golpe directo y por lo tanto enriquece la paleta instrumental del conjunto.

La base del toque del tambor es el golpe que se ejecuta con la mano; es más los docentes de percusión explican que "*se pueden tocar perfectamente los tambores sólo con las manos. Lo cual no quiere decir que cuando tocamos en Las Llamadas no deberíamos usar el palo; pero el palo es un accesorio para el toque*", así lo cree Sergio Ortuño.

El palo es un percutor de madera que se acciona con la mano derecha (si el ejecutante es diestro). No se sabe exactamente cuál es el origen de su introducción para el toque de los tambores del candombe, algunos vinculan su incorporación a que ancestralmente los africanos tocaban sus tambores con palos; otros la asocian a la influencia del toque de los tambores militares en la época colonial. No nos olvidemos que había una gran cantidad de negros en el Ejército, porque de esta forma obtenían la libertad; quizás por esta vía se introdujo el palo como elemento percutor. Aparte, en el carnaval de la época colonial las comparsas de negros y las bandas militares participaban en el desfile de Corpus Christi; es posible que también de aquí los africanos recibieran la indicada influencia. Actualmente, el diámetro y la longitud del palo dependen del tipo de tambor que se toque. El palo con el que se toca el piano es fabricado con un fragmento de palo de escoba de barrer; el que se toca chico y repique se fabrica con varas más delgadas y es muy buscada la madera del "árbol del pajarito" por su consistencia y flexibilidad.

En Las Llamadas no se utilizan tambores de metal como en el Carnaval de Rio, así como tampoco se usan tumbadoras, como lo hacen algunas orquestas antillanas. Los comparseros que

<sup>1</sup> El nombre de talí proviene de la antigua palabra española tahalí, que tan bien describió Covarrubias en su memorable "Tesoro de la Lengua Castellana o Española" de 1611, diccionario príncipe de nuestra lengua: "Un cincho o cuero ancho que cuelga desde el hombro derecho hasta lo bajo del brazo izquierdo, lo cual hoy día los turcos cuelgan sus alfanjes, y muchos de los nuestros, cuelgan las espadas de la tahalíes. (Ayestarán, L., 1990, p.29-30).

tienen una perspectiva “tradicionalista” conciben que para tocar el candombe de manera folklórica hay que hacerlo con los tres tipos de tambores que constituyen «la cuerda». Es más, reivindicaban que *“si no se toca con este tipo de tambor uruguayo y con “chico”, “repique” y “piano” no es candombe lo que se está tocando”*, afirma Fernando Núñez. Una versión menos conservadora destaca que se toca candombe *“cuando se ejecuta el compás de candombe, aunque se toque el ritmo en una mesa o en un tambor de lata o en donde sea. Pero, si vos venís a un desfile a tocar con un tambor de lata, yo como jefe de la cuerda te voy a decir «andá para tu casa, acá no podés tocar con eso»*. Porque así toques excelentemente, si tocás en un tambor de este tipo distorsionas la música del conjunto”, asegura categóricamente Miguel García.

Al que toca el tambor para hacer candombe se le denomina **«tamborilero»**. Esta designación conlleva pertenecer a un determinado grupo de músicos que realizan este ritmo ya sea tocando en la calle, en bandas musicales o en los desfiles de carnaval. Algunos comparseros que son practicantes de cultos brasileños utilizan el término **«tamborero»**, por ejemplo, indican que *“en Las Llamadas produce asombro un parche del tambor ensangrentado por la piel abierta de la mano del tamborero nuevo o veterano que no tocaba hacia tiempo, escena que llama a olvidadas imágenes de antiguos ritos. La iniciación del nuevo «tamborero», el ritual de hermandad signado por su sangre, es una ofrenda al espíritu del tambor sagrado que se alimenta ritualmente”*<sup>78</sup>, así lo cree el musicólogo uruguayo Luis Ferreira. Por su parte, los militantes de instituciones de la comunidad negra que parten de una disposición que apunta a promover la ancestralidad africana del candombe matizan estas consideraciones, determinando que *“la diferencia entre «tamborilero» o «tamborero» es compleja. Cuando hablamos de «tamborero» estamos hablando de religión y cuando tocas el tambor en la celebración de un ritual religioso tiene todo el significado de la función religiosa que está cumpliendo. Nosotros creemos que desde el punto de vista intelectual el candombe perdió su vínculo con la religión. Esa es una de las razones por la cual el músico que se cuelga un tambor es «tamborilero». Eso no significa que cuando vos tocas el tambor en una Llamada no existe un trasfondo religioso, pero esa interpretación es a nivel personal”*, explica Néstor Silva. Otros puntualizan que *“en el Uruguay el tamboril no tiene nada de sagrado, se perdió si hubo, ya que existió una prédica hecha por el colonialista que mató las religiones africanas en el país. Murió nuestra religiosidad por el sistema de esclavatura que hubo acá, que fue urbano y no fue un sistema de plantación. Hay pues varias razones por las cuales el negro se despojó de la religión que traía”*, señala Fernando Núñez.

La mayoría de los tamborileros denominan al instrumento que utilizan en Las Llamadas como **“tambor”**, aunque los de mayor edad y algunos musicólogos lo denominan **“tamboril”**.<sup>i</sup> Se pueden delimitar tres fundamentos de por qué designar a este instrumento musical de estas dos formas:

- Algunos comparseros señalan que no se lo debe denominar tamboril porque *“suena como un diminutivo”* y según ellos *“el tambor es grande porque ennoblece”*, así lo creen Gustavo Oviedo y Perico Gularte respectivamente.
- Otros fundándose en una perspectiva que aspira a darle un fundamento cultural a los símbolos determinantes de todas las expresiones afrouruguayas, aunque parezca paradójico conciben que: *“la definición de este instrumento musical es tambor por la misma razón que es el sustento de nuestras expresiones y de nuestra forma de vida: no solamente en la comparsa sino también en lo religioso, su nombre es tambor y no vamos a admitir que se lo llame de otra forma”*, asegura Néstor Silva.
- Por último, hay quienes dicen que *“su nombre es tamboril y no es un diminutivo de tambor; en todo caso el diminutivo sería tamborcito. Se puede hacer toda una teoría*

<sup>i</sup> La primera referencia que encontré sobre el tamboril fue la de Ayestarán L. en *El folklore musical uruguayo*, para distinguir al tambor uruguayo con el que se toca el candombe, del resto de los tambores del mundo. (Ayestarán, L., Arca, Mtdco, 1967.)

sobre eso; pero, llamarlo tambor o tamboril no tiene relevancia; lo que sí es importante es que de año en año se van perdiendo las formas tradicionales de tocarlo”, estima Tomás Olivera.

Estas fundamentaciones se basan en las estructuras conceptuales de cada tamborilero que determinan las distintas maneras de explicar el mundo del candombe. Entre ellas tenemos:

- Alegatos desde el “orgullo” de pertenecer a un grupo que protagoniza una determinada práctica cultural;
- Consideraciones con el propósito de realizar una autoafirmación étnica de una ideología de la negritud;
- Argumentaciones desde una perspectiva religiosa; y
- Conceptualizaciones desde principios musicológicos.

La complejidad de estas diferentes designaciones del tambor o de la manera de calificar a su ejecutante nos pone en presencia de una semántica de profundidad, en las que hay que observar las comprensiones que abren cada una de ellas. En este sentido, lo que quiero comprender al entender la designación como *tamborero* o *tamborilero* son las proposiciones que ellas abren del “mundo del candombe”. Tales diferencias permiten discriminaciones sutiles en las formas de pensar esta práctica y no hacen más que reflejar su complejidad.

### - Las partes del tambor:

En el Uruguay, todo tamborilero experimentado posee el conocimiento y usa un refinamiento conceptual sobre sus prácticas culturales, lo mismo ocurre en lo referente a las distintas partes de un tambor y sus funciones. Para comprender los usos de estas estructuras conceptuales vamos a introducirnos en “el cuerpo y el corazón del tambor”. El tambor esta compuesto por tres partes principales:

- **La boca superior**, la que tiene distintas dimensiones de acuerdo a su tamaño: el chico la tiene de unos veinte centímetros de diámetro, el repique de unos treinta y el piano de cuarenta centímetros. En la boca es donde el tambor lleva el parche, también, llamada lonja o cuero.

**Los parches** tradicionalmente son de “lonja”<sup>i</sup>. Los distintos tipos de tambores llevan lonjas de diferentes espesores: la del chico es la más fina; le sigue en espesor la del repique y la más gruesa de aproximadamente tres milímetros es la del piano. A mediados del siglo XX, cuando los dueños de los frigoríficos empezaron a exportar el ganado en pie provocó que los constructores de tambores no tuvieran más cuero de vaca para las lonjas; “por eso tuvimos que introducir el parche de naylon”, arguye el artesano constructor de tambores Alfredo Gillerón. Actualmente, se consigue lonja y se produce con el descarte del cuero vacuno, sin salar y de poco espesor. También, el parche se puede hacer con el cuero de caballo, mejor conocido como “panza de potro”, pero el problema que tiene es que es más costosa en términos monetarios. A las lonjas se las compran preparadas y cortadas en varias medidas en las casas que venden cueros. El artesano Juan Velorio

<sup>i</sup> Originariamente para confeccionar el parche se utilizaba lonja que provenía del cuero de la panza de la mula, en algunos casos, también se hacía de potro. Cuentan que como la Intendencia de Montevideo incorporó los camiones para recoger la basura, no utilizó más a las mulas que tiraban los carros con que se recogían los residuos de los vecinos; así fueron desapareciendo las mulas para realizar lonjas con sus cueros. Se dice que “la mejor lonja en cuanto a calidad sonora y duración era, precisamente, la extraída del cuero de mula”.

cuenta que *“el parche es de lonja curada; hay una curtiembre que cura lonjas para todas las casas de música y todos los artesanos. Cuando existe la posibilidad de conseguir lonjas, las comparsas las compran en las curtiembres, cuando pueden porque no siempre las consiguen. El dueño de un conjunto compra lonjas crudas, aunque no es lo más conveniente, pero le sirve porque abarata los costos de la comparsa. Yo antes ponía lonja cruda pero no daba buen resultado porque se pone muy áspera y es afectada por la humedad. Ahora le pongo lonja curada porque tiene mayor vida útil”*.

Lo original es que la lonja vaya clavada con tachuelas en la boca del tambor, aunque en la actualidad también los constructores les colocan **“tensores”**. Este es un sistema que se utiliza para el afinado, compuesto por un mecanismo integrado por un aro de metal que va por encima del parche llamado *“aro corona”*; el que está sostenido por cinco tornillos que conforman las *“torres”*. A su vez, ellas pasan por *“las orejas”* que son unos pequeños ganchos que están empotrados en el tambor. Cuando el tamborilero aprieta las tuercas, entonces, los tornillos fuerzan hacia abajo el aro; así se estira el parche. Los tamborileros expertos señalan que el tambor con lonja clavada suena diferente que al que se le pone tensores, según Alfredo Gillerón: *“calentado a fuego «el tambor clavado» sube de una manera que no lo hace con los tensores. Lo que tiene el clavado es que la lonja abarca de siete a diez centímetros, abrazando la tabla del tambor hacia abajo. Cuando lo vas calentando la lonja aprieta las maderas del tambor. Es distinto el sistema con tensores porque este mecanismo lo que hace es bajar la lonja y estirla. El clavado hace que quede más compacto el tambor al afirmarse la lonja al cuerpo del instrumento.”*

- Un segundo componente del tambor es **«la barriga o panza»**, que es su caja de resonancia. Antiguamente los tambores se hacían con las maderas provenientes de los barriles de roble que eran los contenedores de la época colonial que trasladaban el azúcar, la yerba, las aceitunas, el agua, el vino, etc. Juan Velorio explica que *“en tiempos pasados los tambores eran de roble, madera dura y noble, arqueada de antemano para cumplir su función, que resultó ser una madera muy buena para la construcción de tambores. Con el correr del tiempo todos estos productos empezaron a venir en barricas de pino o cedro, de menor peso y tamaño que los viejos barriles, por lo que los tambores se empezaron a construir con estas maderas que resultaron más apropiadas para hacer tambores al ser más livianas,”* Como a comienzos del siglo XX las barricas comenzaron a desaparecer porque *“las mercaderías venían embolsadas”*, entonces las barricas de madera pasaron a ser la opción para comprar los listones para hacer *“las duelas”*, que son las tiras de madera de pino brasil o roble. *“El pino brasil hace que el tambor sea liviano y resistente a la vez; el roble hace que sea más sonoro y más fuerte, pero tiene la contra de que es más pesado”*. Las duelas van encoladas y las sujetan dos flejes de metal que permiten la conformación final del cuerpo del tambor.
- El último componente es **“la culata”** o boca inferior: es la parte por donde sale el sonido.

Los constructores de tambores con los que charlé me contaron sus secretos de cómo los hacen. Generalmente, este conocimiento no se hace público por ser la construcción de tambores una práctica personal y reservada. Para construir este instrumento musical se utilizan conocimientos y herramientas de la carpintería moderna (como ser serrucho, cepillo de carpintero, martillo, escofina, formón, cortafierro, lápiz de marcar, alicate o tenazas, papel de lija y un simple banco rectangular de cuatro patas con madera claveteada para afirmar la duela al cepillarla).

Cuando analicé los relatos de estos artesanos me di cuenta que cada constructor tiene su técnica, creatividad y pericia personal para armarlos. De ello pude inferir que **para hacer un tambor hay que cumplir los siguientes pasos básicos:**

Hay que seleccionar y comprar los tablones o los barriles. Aquellos que usan madera de pino brasil deben adquirirla en las barracas, al respecto Juan Velorio explica que: *“el pino es una buena madera para hacer tamborès, pero no tiene que tener nudos ni vetas; tiene que ser una madera seleccionada, porque si no el tambor se rompe y tiene una corta vida útil. Por eso hay que seleccionar bien las maderas. Habitualmente los tablones son de media pulgada de espesor”*. Los artesanos que trabajan con roble recurren a las licorerías que envasan el whisky, allí compran los barriles con que se transporta esta bebida de ultramar; según Alfredo Gillerón el quid de la cuestión es: *“estar atento al momento del arribo de estos barriles porque se terminan en menos que canta un gallo”*. Al llegar a su taller, procede a desarmar por entero la barrica y escoge las duelas o listones según el tipo de tambor que va a construir.

Continuando con la construcción del tambor, hay que *marcar y cortar las tablas por la mitad para diseñar “las duelas”*, que son más anchas en el medio y más angostas en sus extremos, porque así lo requiere el formato con “panza” en el centro. Se utilizan aproximadamente unas veintiocho duelas para hacer un tambor; lógicamente, la cantidad de duelas depende de su tamaño. La siguiente operación es una de las más delicadas y constituye el secreto del correcto ensamblado del tambor: a cada duela se le perfilan sus extremidades para poder conformar los lados, a fin de que se acoplen con el resto de forma tal que se pueda obtener una terminación perfecta en los extremos, sin que se vea luz. Este procedimiento exige cuidado y destreza porque hay que conformar de manera perfecta las dos bocas.

A mediados del siglo XX, “el cabeza” Montrazi (nacido en Montevideo en el año 1929) comenzó a construir tambores dándole mayor curvatura a las duelas, de este modo, el instrumento adoptó forma de pera. El objetivo de Montrazi era lograr un instrumento con mejor sonido y un mayor aprovechamiento de los armónicos, logrando de esa manera mejorar considerablemente la sonoridad. Ahí comienza una nueva era en lo que respecta a la construcción de tambores, cambiando su forma y su sonido. Al desarrollarse esta nueva técnica de aquí en más todos los artesanos constructores de tambores *curvan las duelas*. Hay distintas metodologías y artilugios para arquear la madera. Las técnicas usadas dependen de la costumbre personal de cada constructor y obedece al tipo de madera que se utilice. Antes de curvar las duelas es necesario dejarlas en agua fría durante toda una noche; y en el caso de que sean calentadas con agua caliente o hervidas, hay que dejarlas sólo un par de horas antes de ser usadas. Juan Velorio para la primera etapa en que se curvan las duelas, inventó un aparato que describe como *“una cocina a queroseno a la que le agregué un caño de hierro hueco donde se colocan las maderas junto al agua; el agua hierve sobre la madera, entonces la madera se cocina para ablandarla; cuando están bien flexibles las pongo en ese aparato para doblarlas. Eso sí: el caño siempre tiene que tener agua caliente; si le falta agua la madera puede quebrarse.”* Posteriormente, se sostienen las puntas de las duelas con determinados aparatos y se realiza su arqueado final. Para esto también existen distintas técnicas, algunos constructores inventaron un aparato especial para curvar las duelas, al que denominan “la cama”. Mario lo describe de la siguiente forma: *“es como una cama con su respectiva parrilla, o sea, con listones como si fueran travesaños. Tiene, además, dos listones más en una punta, que a su vez sobresalen de cada costado; en el medio tiene dos listones más que también sobresalen. Se colocan en la cama las duelas después de ser hervidas y ablandadas; y se las deja secar. De acuerdo con el tamaño del listón que se pone en el medio de la duela es lo que da la curvatura. Eso es lo que después de armadas las duelas forma la panza al tambor.”* Alfredo Gillerón utiliza otra técnica: *“a la madera no la mojo, porque el roble si se le da calor se arquea. Para eso me hice un horno al que doy calor con electricidad. Después pongo las maderas en las prensas para darle la curvatura y de un día para el otro las doblé y las saqué. Así quedan*

*prontas para ser trabajadas*". El último método que se utiliza para curvar las maderas que conformarán el tambor, es colgándoles algo pesado en el centro de las duelas.

Luego de curvar las maderas hay que dejarlas secar bien, al tiempo que hay que colocar las maderas en los moldes o planchas de hierro similares a los flejes, pero mucho más gruesos y fuertes; que servirán de guías para la ensambladura del conjunto de las duelas; su dimensión varia de acuerdo al tamaño del tambor que se quiera construir. Según Ayestarán, "antiguamente, las duelas iban machimbradas unas con otras y sostenidas únicamente por los aros y era muy común que con el tiempo la madera se fuera aflojando por lo que era necesario hundir el tamboril en agua a efectos de que ésta hinchara la madera y volviera a tener la tensión necesaria para no desarmarse. Con el sistema del encolado esto ya no es necesario y el tamboril mantiene indefinidamente su consistencia."<sup>179</sup>

El armado y el pegado del conjunto de las duelas que van a conformar el cuerpo del tambor; *"se hace tabla por tabla; le aprieto un aro en la panza y encolo la parte de arriba; después la parte de abajo se aprieta con otro aro; a continuación lo encolo en el medio para que no se mueva. Se las deja secar y más tarde se las pule. Hay artesanos que sostienen las duelas con arena, otros con gomas de cubierta"*, dice Juan Velorio.

En seguida que las duelas están ensambladas se colocan los aros o flejes de metal. Estos aros antiguamente se adquirían en las barracas de enfardar lana, ahora se los compran hechos a medida en las herrerías. Los flejes que no son enterizos, se unen en aros con clavos remachados. El artesano debe tener sumo cuidado en que el aro forme una estructura cilíndrica con tendencia al cono trunco ya que el tambor no es cilíndrico sino que va a tener "panza" y posee tres diámetros básicos: uno en la boca, otro en el centro y otro más reducido en la culata. El aro debe "acompañar" esta curva del tambor. Estos aros se colocan para mantener la estructura del tambor, según Fernando Núñez, *"si no le pones los aros se aflojan las maderas y se desarma el tambor, por la fuerza que la madera arqueada siempre está haciendo hacia fuera"*. Hay algunos artesanos que no les ponen aros a los tambores, pegándolos por dentro con fibra de vidrio. Juan Velorio sostiene que *"quedan lindos esos tambores; lo que pasa es que la gente no los quiere porque pesan mucho, al pegarlos por dentro con fibra de vidrio. Para una tumbadora esta bien que se haga eso porque se toca parado. Pero para los tambores que se usan en Las Llamadas que son para caminar con ellos, pesan mucho y si no llevan aros se desarman por el camino"*. La resistencia del tambor del candombe se desprende de la anécdota narrada por el artesano Valentín Piñeiro: *"usted sabe como son estas cosas de salir en las Llamadas barriales y salir a tocar así, entonces, un día venían caminando los muchachos por la calle y entonces venía un tipo con un coche, y porfiado el hombre, meta bocina, que él quería pasar. Y estos venían tocando justo en la Rambla, pasando Pocitos, un poco para abajo. Y entonces, justo el hombre venía porfiado y empezó con el coche a empujar a la gente, prácticamente los tocaba con los paragolpes. Entonces uno agarró, se sacó el tambor, se lo descolgó y se lo puso adelante del coche, que quedó levantado y el tamboril quedó intacto. Eso es una prueba que el tambor, cuando se hace acá es fuerte..."*<sup>180</sup>

A continuación de colocados los flejes, con un taladro se realizan los orificios para las grampas, en los que se enganchan los broches de cada extremo del "talín". Estas grampas van colocadas a aproximadamente unos quince centímetros uno de otro entre el aro de la boca y el de la panza. Esto permite que una vez que el tamborilero se cuelga el tambor quede firme y no se mueva. Antiguamente estos ganchos estaban colocados uno arriba y otro bien abajo cerca de la culata. Esto hacía que el tamboril se fuera poniendo horizontal a medida que se marchaba siendo, por ende, incómodo de tocar.

Con la escofina se alisan la culata, la boca y algún reborde que haya quedado en la unión de las duelas y con el papel de lija se pulen las superficies. Después, se le da la terminación que puede ser mediante su pintado, barnizado o lustrado.

Posteriormente, hay que "enlonjar el tambor". En aquellos tambores que llevan parche de cuero, hay un procedimiento para ponérselo y se lo lleva a cabo en un patio abierto; allí se puede

observar una gran cantidad de tanques y recipientes grandes con agua y las lonjas adentro para que se ablanden. Los artesanos explican que antes de colocar la lonja en el tambor, se debe sumergir el parche de cuero en un cubo con agua durante todo un día y después dejarla escurrir. Algunos aconsejan que para enlonjar bien un tambor hay que mojar bien la lonja, pero no hay que dejarla ablandar mucho, porque si se pone la lonja muy flácida, cuando se la estira para extenderla sobre el tambor, se rompen los nervios del cuero. Al respecto Alfredo Gillerón detalla que: *“la mojo bien, la dejo bien blandita, pero después la dejo escurrir y cuando no se secó del todo, ahí es cuando enlonjo. Entonces, cuando la estiro sobre el tambor no rompo los nervios porque el cuero no está muy fofo. Si rompés los nervios la lonja queda como un trapo; porque son los nervios los que aguantan para que queden afinados los tambores”*. Los constructores coinciden en que el buen sonido de un tambor depende del enlonjado. Para ello hay que *“elegir bien la lonja que se va a usar y del enlonjado cuentan que quien lo tensa de más, de menos o torcido, eso tiene directa relación con la calidad del sonido del instrumento y también con su vida útil”*, asegura Fernando Núñez.

Después que la lonja este bien escurrida, se “entachuela” el parche de lonja al tambor. La técnica que habitualmente se usa para poner las tachuelas es *“el «clavado cruzado»: se insertan cuatro tachuelas cruzadas y después se clavan otras en el medio de esas cuatro y así con todas”*, explica Alfredo Gillerón. Al final se halla la lonja clavada con treinta o más tachuelas alrededor del borde. A veces los tambores llevan encima de las tachuelas una faja de lonja, para que estas no se desclaven.

Finalmente, se termina el proceso de construcción del tambor con la curación de la lonja. Para ello la humedecen con algún tipo de bebida alcohólica y la frotan con ajo. Finalmente se ponen los tambores al sol; de rato en rato, se vuelve a realizar el mismo proceso de apretar el ajo para sacarle el jugo y salivar la lonja para terminar su tratamiento a los cuatro o cinco días.

Sobre este proceso, Alfredo Gillerón explica que *“lleva su tiempo hacer un tambor y tiene que colaborar hasta la temperatura del día, porque el calor del verano, favorece; el frío y la humedad del invierno hacen que se demore mucho más, ya que no seca la cola ni el barniz. En el invierno, hasta a mí me mata la lluvia porque me tengo que arrinconar con todas las herramientas ahí debajo de ese techito y me muero de frío.”*

A manera de reflexión, debo señalar que el tambor que los africanos usaron en el Uruguay para realizar sus festividades, tuvo que adaptarse a los materiales existentes y a las condiciones del nuevo lugar. Posteriormente, los cambios sociales y económicos ocurridos en el país determinaron que los componentes del tambor fueran cambiando: la lonja con que se hacía el parche cambió del cuero de mula al de vaca; posteriormente, el parche de plástico reemplazó al de lonja; y las maderas de las barricas con las que se construía el cuerpo del tambor cambiaron por las tablas del pino brasil que son compradas en las barracas; también, se han desarrollado innovaciones en la técnica de su afinado con el surgimiento de los tensores. En último término, se han presentado cambios en las relaciones sociales entre los artesanos constructores de tambores así como la realización musical. Cuentan los candomberos añejos que *“antiguamente el tamborilero era una cosa integral, porque no solamente estaba su calidad técnica cuando tocaba sino cuando preparaba su tambor y lo «enlonjaba» con cuero vacuno”*, puntualiza Gustavo Oviedo. Hoy se ha perdido esa relación que existía entre el tamborilero que tocaba en el tambor que él mismo construía. En este sentido, Fernando Núñez expresa que *“acá hay mil tamborileros pero es muy difícil encontrar a un tamborilero que se haga él mismo su tambor; no sé si me alcanzan los dedos de la mano para señalarlos. Yo debo ser de los pocos que quedan.”* Estos cambios y adaptaciones a las nuevas situaciones, sumado a las transformaciones de los instrumentos en las tecnologías de producción, afinación y realización musical, nos dan otras pistas para observar que los cambios en la economía del país influyen sobre las prácticas y las relaciones socioculturales que desarrollan los candomberos con sus instrumentos.

### - La vestimenta de los tamborileros y de los tambores:

Para el Desfile de Llamadas el tamborilero viste alpargatas y medias largas de color negro que cubren toda la pierna; sobre las medias van unas cintas de "hilera" blancas que se ponen a partir de la planta del pie hasta la rodilla. El uso de este tipo de cintas es característico de los lubolos, según algunos comparseros *"como los negros en la época colonial eran los que hacían el trabajo pesado y si se resistían los castigaban, entonces, las cintas representan los latigazos que les pegaban los amos en las piernas"*, así lo considera Tomás Olivera. Cuando se observa a los tamborileros colocarse estas cintas, se ve una especie de coreografía, porque se los ve a todos agachados, *"levantando la cinta, acomodándola, estirándola y comenzándola a cruzar. Entonces quedan unas especies de "X" blancas, en el frente, al costado y detrás de las piernas. Esas cintas son difíciles de sujetar, inclusive aquellos que «tienen muchos carnavales» se les desatan o caen. Eso requiere cuidado porque si se las atan demasiado fuerte, les quedan muy apretadas perjudicando la circulación de la sangre lo que no les permite desfilar cómodamente"*, explica Miguel García. Siguiendo hacia arriba viene el bombachín, es un pantalón similar a "un calzón corto". Arriba llevan una camiseta blanca, que antes era de color negro. Por encima va el "dominó" que es una especie de capa sin mangas, adornada con volados y les llega hasta las rodillas; los colores del dominó son uno de los tantos elementos identificatorios de la comparsa. Se utiliza por último un sombrero de paja de ala ancha caído. Antiguamente el tamborilero se pintaba la cara, las manos y las piernas con betún para parecerse al negro; a esto hoy lo hacen los integrantes de muy pocas comparsas.

Los veteranos tamborileros creen que este tipo de vestimenta se origina con los primeros directores de comparsas que copiaron la vestimenta de la figura de la sota en los naipes españoles; por eso dicen que *"los tamborileros de la comparsa se disfrazan de sota"*. Otros explican que *"si vamos a lo ancestral, los antiguos negros del África no estaban vestidos así, como tampoco los tamborileros están vestidos a la vieja usanza de la época de la colonia"*.

En la década del '70 del siglo XX, comenzaron a vislumbrarse cambios en su atuendo: primero, se mejoró la calidad de la tela del dominó, una de las comparsas que introdujo esta innovación fue Raíces *"en la que iban los tamborileros con dominós confeccionados en tela de lamé y en la espalda tenían un tamborilero dibujado con lentejuelas"*, recuerda Pedro Ferreira. Algunos entienden que en este momento empezó a evolucionar la categoría; otros consideran que en esta instancia *"comenzó la competencia para ver qué comparsa tenía mejor vestimenta, por el lujo y el brillo, así como quién innovaba más y gastaba más dinero; quitándole lo auténtico a la vestimenta, dejando lo tradicional en el olvido"*, acredita Tomás Olivera. El prototipo de ello fue la comparsa Serenata Africana *"que sacó a los tamborileros con capas de terciopelo rojo y en lugar de los dominós vestían gruesas mallas enterizas"*, manifiesta Raúl Fernández. Toda esta vestimenta impactó en el público, aunque los tamborileros se morían de calor. En la actualidad, se han incorporado otras innovaciones en la indumentaria. La gran mayoría de las comparsas ya no los viste con el tradicional dominó sino que les ponen una camiseta blanca con la propaganda de las empresas auspiciantes. En vez del típico sombrero de paja de ala ancha, llevan gorros "de béisbol", también con los colores y la marca de sus sponsors. En suma, los cambios operados en la indumentaria de los tamborileros en principio estuvieron motivados por el propósito de mejorar la presencia estética del grupo con miras a tener un mejor resultado en la competencia; actualmente las primicias se fundan en razones económicas, porque sus integrantes exhiben la marca de la empresa que los auspicia.

Los tambores son pintados y sus logotipos son cambiados todos los años, para participar en las competencias de carnaval. Cuando realicé el trabajo de campo en Sinfonía de Ansina, en el año 1998, observé que a mediados del mes de enero, se reunían enfrente a la casa de Gustavo Oviedo a pintar los tambores. Uno a uno los tamborileros del barrio iban trayendo su tambor para que el escenógrafo, apodado "el tiburón", se lo pintara. El proceso de trabajo era el

siguiente, primero, pintaba todo el tambor de blanco para tapar las pinturas e imperfecciones que tenía el instrumento. Luego, se le dibujaba el logotipo que iba a llevar la comparsa ese año, el que ocupaba todo el frente del tambor. Posteriormente, se lo pintaba con los colores representativos de la agrupación. En último término, se hacía una terminación con una pintura fluorescente para destacar las líneas del logotipo. Este trabajo que en Sinfonía de Ansina se hacía en la vereda en frente a la casa de Gustavo, por un grupo de cinco o seis amigos amateurs en este oficio, pintando a pincel. Este proceso podía llevar unos quince días, inclusive, duraba hasta el día de inauguración de carnaval. En el caso de Yambo Kenia, lo hacía un pintor profesional con la tecnología adecuada para hacerlo: un compresor de alta intensidad y una pistola eléctrica como la utilizada por los pintores de autos. Esta forma de trabajo podía llevar una semana en finalizar la pintura de los sesenta tambores.

Los dueños utilizan el impacto de la pintura de los tambores como efecto estético para mejorar la imagen de la comparsa. Cuando le pregunté a Gustavo sobre las técnicas para mejorar la actuación de su conjunto, él me contestó: *“tengo trampas para mejorar la actuación del año pasado, te las cuento si las mantenés en secreto: voy a pintar los tambores de un lado de color azul con el dibujo en rojo y blanco, y del otro lado de blanco con el dibujo en azul y rojo. De esa forma voy a dar una imagen de que entramos con unos tambores y cuando salimos –cambiamos de lado- y parece que nos vamos con otros tambores.”*

#### **- (4.2) Principios básicos de la música de los tambores en Las Llamadas**

En esta sección voy a dirigir la atención hacia los conceptos básicos que configuran la producción musical que realizan las comparsas en estas celebraciones carnalescas. Para ello analizaré los fundamentos de las funciones rítmicas y el arreglo sonoro de los tambores. Todas ellas son piezas fundamentales en Las Llamadas.

##### **- (4.2.1) Templado de las lonjas:**

En un concierto los músicos antes de tocar afinan su instrumento; en nuestro caso, como se trata de una *“sinfonía de tambores”* lo que se realiza es *“el templado de las lonjas”*. Antes de comenzar Las Llamadas, uno de los líderes convoca *“a templar”* y aquellos tamborileros que poseen tambores con parche de lonja, los arriman al calor del fuego de una tenue fogata realizada con papeles y cartón contra el cordón de la vereda. *“Se hace esto para que los cueros de las lonjas se estiren y las maderas se calienten; de esta forma se afina el sonido del tambor”*, indica Gustavo Oviedo. Luego de dos o tres minutos que el tambor recibe el calor del fuego, el tamborilero golpea el parche para saber si el instrumento ha conseguido el sonido apropiado. La fogata es alimentada constantemente con papeles y cartón, sin irradiar excesivo calor ya que se podría romper la lonja. Una vez escuché un diálogo entre dos tamborileros que templaban sus instrumentos: uno le decía al otro, *“ponle papel a la fogata, pero suave; tenés que mantener el fuego como si estuvieras asando un lechón; tenés que darle calor parejo y despacito para no arrebatarlo”*; a lo que el otro le contestó: *“mirá como condimento a tu lechón”*, salivando la lonja del tambor para que no se reseque y queme. Estas notas describen uno de los rituales que realizan los tamborileros en la preparación de su instrumento para salir a tocar en el desfile.

La afinación de los tambores es conocida como *“el templado de las lonjas”*, ritual que se realiza quince minutos antes de salir a desfilar, para que el *“sonido del tambor suba”*; cuando el tamborilero considera que ha llegado al nivel adecuado para tocar, inmediatamente saca su tambor del calor de la fogata, dejándolo entibiar para empezar a tocar. El caso de que el tambor reciba excesivo calor, la lonja se rompe, porque *“es como un globo cuando vos lo inflás mucho a la larga explota; cuando sucede eso decimos que «la lonja se pinchó”*, explica Miguel García. En el caso del *“piano”* puede ocurrir que se haya templado pero no emita un sonido óptimo, en estos casos es necesario *«destaparlo»*. Según el tamborilero de Palermo Marcos García, esto ocurre *“porque la lonja del piano es más gruesa, entonces, cuesta más templarla, incluso, a*

"Templado de las lonjas" de la comparsa Afrocan previo a la salida de los tambores en Las Llamadas:



Primera fila de la cuerda de tambores de Serenata Africana, Llamadas 2003



Marcha de la cuerda de tambores de Mundo Afro vista desde arriba, en Las Llamadas 2003:



*veces el tambor se "tapa"; para destaparlo se le da calor por "la culata"; recién ahí la lonja llega a calentarse de forma pareja y se estira por el lado de adentro. Así también se calientan las duelas del cuerpo del tambor; todo beneficia para que el piano suene bien".*

El tambor que primero se debe afinar es el «chico principal», que toca el tamborilero más importante en los "chicos"; sobre la base de su sonido se deben ajustar el resto de los tambores; de esta manera se logra la afinación armonizada de los tambores principales. Como se puede observar, el saber templar es un requisito ineludible de todo el que aspire a ser tamborilero. En efecto, el templado es una práctica insoslayable para todo candombero; desde este punto de vista: *"el templado es un arte del oído que todo tamborilero debe desarrollar".*

El reglamento del desfile exige que los tamborileros no deben parar durante su marcha para repetir el templado de las lonjas, ya sea porque la sonoridad de los tambores sea cada vez menor o no resulte la adecuada. No se permite parar a templar porque si cada comparsa se detuviera "para subir el sonido de sus tambores" el desfile se interrumpiría y perdería continuidad. Por supuesto, el espectáculo no terminaría a las cuatro de la mañana como ocurrió este año, sino que terminará a los dos o tres días de haber comenzado.

En las dos últimas décadas, con los avatares de la modernización, se han generalizado para el chico y el repique la afinación a través de tensores. Este tipo de afinado se realiza apretando las tuercas del tensor una media vuelta cada una, pasándose luego a la siguiente de forma circular; así con todas las tuercas. A medida que se están ajustando las tuercas se le pega con la palma de la mano a la lonja en el lugar en que se apretó el tensor, según Miguel García, *"esto permite ver cómo se va afinando cada parte del parche, con la finalidad de que el sonido del tambor sea uniforme. La lonja al ser de cuero tiene diferencias en su grosor, si vos no la afinás correctamente, cuando tocás produce distintos sonidos de acuerdo a como estén afinadas las distintas partes del parche. Para que no se tengan grandes diferencias en la afinación, se tiene que ir apretando todas las tuercas media vuelta de forma circular. Una cosa que es fundamental, es que después de tocar, se tiene que desafinar el tambor, o sea, aflojar los tensores, porque sino la lonja queda estirada y tiene menos vida útil".*

El usar tensores tiene pros y contras. Entre los beneficios tenemos que permiten afinar el tambor de una forma más práctica, porque se los puede ajustar al momento y lugar que se desee, sin tener que depender del fuego para templarlo. Pese a estas bondades, en los últimos años hay como un regreso al uso del parche de lonja clavada con tachuelas; retornando a la tradición de afinar el tambor al calor de la fogata. Estos son elementos que para los tamborileros expertos son fundamentales para que el tambor suene mejor. El jefe de los tambores de Yambo Kenia, Eduardo Jiménez explica que *"lo más importante para que los tambores emitan un buen sonido, es que los tamborileros toquen con parche de lonja entachuelada. Por cierto es muy difícil decirle a setenta tamborileros que les pongan lonjas a sus tambores porque ya los tienen preparados; además, en la comparsa no hay dinero para comprar lonjas para todos."* Las desventajas que tiene el uso de los tensores son de dos tipos: una que el tambor con lonja suena mejor que el que tiene tensores, ya que el tambor afinado al calor del fuego "sube" de una manera que no lo hace el que tiene tensores. Hace unos veinte años, los tambores eran contruidos con sus componentes tradicionales: con parche de lonja y "entachuelado"; lo que influía en la sonoridad del conjunto, porque era un sonido *"más profundo y con mayor cuerpo"*, indica Gustavo Oviedo. Otra desventaja del uso de tensores, es que el uso de los componentes originales influía en la conducta que debían sostener los tamborileros, que así no se desconcentraban, ya que aunque el tambor se desafinara, se seguía tocando igual, hasta que se llegara al final de Las Llamadas.

Este tipo de innovaciones tiene distintas y complejas significaciones, hay algunos que están en favor y otros se oponen tajantemente a estos cambios. Ambos grupos están conformados por quienes cumplen múltiples funciones en el entorno del candombe: artesanos constructores de tambores, tamborileros y dueños de comparsas.

- Los miembros del grupo que están a favor de la introducción de los cambios en los materiales con los que se elaboran los tambores argumentan que:

- Esta alternativa permite al constructor abaratar los costos de los materiales con los que fabrica el tambor.
- Los días que hay mucha humedad y se sale a tocar, el tambor que tiene parche de lonja agarra humedad y “*se baja*”, o sea, su sonoridad se desafina, por consiguiente, el tamborilero desentona dentro de la armonía musical de “la cuerda”. En cambio, el que tiene parche de naylon aunque llueva, su sonido “*no se baja*”.
- Ciertos dueños de comparsas dicen que los tambores con parches de naylon suenan más fuerte; así Sarabanda integra su «cuerda» con tamborileros que llevan este tipo de parches.
- Hay propietarios que entienden que es una innovación útil, porque como ellos también tocan en tablados y teatros, el uso de parche de naylon y de tensores es más práctico porque no tienen que parar el espectáculo para templar los tambores en el caso que se desafinen.
- Otros arguyen que un buen tamborilero toca en cualquier tipo de tambor, ya sea con parche de plástico o con lonja. En este sentido, hay que precisar que el tocar con “cualquier tipo de tambor” es una cosa y el sonido que se produce es otra; dicho en otras palabras, el sonido que emite un tambor enlonjado no es el mismo que el de uno que tiene parche de plástico. Como se puede observar, hay fundados argumentos a favor del uso del naylon como componente del parche.

- Los que están en contra de estos cambios coinciden en que los tambores que tengan parche de naylon y tensores no son hechos de acuerdo a lo que marca la tradición. Por eso detallan que quienes los usan contribuyen a que la cultura candombera se «deteriore»:

- Los tamborileros que no saben nada y “*porque tocan en su barrio se sienten que saben sobre las tradiciones de los negros*”; “*los que le ponen parche de naylon a su tambor porque creen que el tambor suena mejor, pero no es así; puesto que el parche de naylon es contraproducente para el sonido porque suena como si fuera una lata*”, asegura primero Sergio Ortuño y luego Miguel García. También están “*los tamborileros que no saben tocar y le ponen naylon porque es más fácil tocar, porque a la lonja hay que saberle pegar y los que no saben enlonjar, no saben afinar y desafinar el tambor; cómo no saben hacer ninguna de esas tres cosas le ponen naylon, que es más cómodo; porque si tienen éste tipo de parche no se tienen que preocupar de hacer todo eso*”, dice Fernando Núñez.
- Los constructores que les ponen parche de naylon contribuyen a que “*el folklore de los negros se estropee, con los tambores que hacen, que no tienen forma de tambores de candombe y como si fuera poco, les ponen parches de naylon*”, considera Juan Velorio.
- Finalmente, los propietarios de comparsas de carnaval también contribuyen a que la cultura candombera se deteriore, cuando organizan sus agrupaciones de forma no tradicional, “*saliendo con cien tambores de los cuales ochenta van con parche de naylon*”, certifica Tomás Olivera. Además, provocan que paulatinamente vayan desapareciendo los chicos y los repiques enlonjados, afectando así la musicalidad del conjunto.

La misma corriente de opinión considera que **los que colaboran en la conservación del auténtico candombe**, son los tamborileros que respetan y hacen respetar el desarrollo folklórico de estas prácticas, tocando con los tambores genuinos. También contribuyen los constructores que hacen los tambores de acuerdo a lo que marca la tradición; y los propietarios de comparsas que organizan sus agrupaciones de forma legendaria, con «la cuerda» integrada por tambores enlonjados, como lo hace Morenada.

### - (4.2.2) “Nos vamos... al son de los tambores”

Antes de pasar a describir el ritmo de los tambores del candombe, voy a detallar algunos conceptos que nos permitirán comprender de mejor forma la música practicada por las comparsas. Primero quiero marcar que la frase rítmica del candombe consta de dos compases encadenados que deben cifrarse en un ritmo de cuatro por cuatro, o sea, se organiza en un compás de cuatro tiempos; claramente marcados por las frases de los pianos; los toques de madera; la métrica musical constante de los chicos; y el repique que comienza su frase al inicio del compás y resuelve en el primer tiempo del siguiente compás.

El musicólogo uruguayo Gustavo Goldman (1997) especifica que *“se pueden distinguir en la música de los tambores montevideanos, tres tipos de funciones: de sostenimiento, de escape y de llamada... Se entiende por función de sostenimiento: la de los toques recurrentes que conforman el entramado rítmico básico de la cuerda de tambores; por función de escape: la de los toques improvisados, basados en los de sostenimiento; y por función de llamada: la de aquellos que generan respuestas en otros tambores.”*<sup>181</sup>

En Las Llamadas las **funciones rítmicas fundamentales de los tambores son:**

- La función de “mantenimiento básico” que se realiza con una ejecución constante y recurrente; ella es efectuada principalmente por los tamborileros que tocan “chicos” y “pianos”.
- La de “dispersión controlada” que se realiza cuando los tamborileros improvisan toques, sin dejar de tener como referencia rítmica los toques de sostén. Esta labor es realizada por algunos tamborileros expertos que repican en el piano y en el repique.
- Finalmente la función de “conversación” que es una realización del tamborilero a través de la que se efectúan respuestas a los “llamados” de los otros repiques y/o pianos.

- **El registro del toque del “piano”** se lo puede definir comparándolo con la resonancia de la voz humana a un tenor abaritonado. En Las Llamadas de hoy el piano es el tambor que tiene el sonido más grave. Hay tamborileros que tocan distintos tipos de pianos, porque hay pequeñas diferencias en el formato y el tamaño de la caja de resonancia, unos son más panzones y otros más largos. Por eso algunos pianos tienen un sonido más abaritonado y otros tienen un registro más grave, como si fueran bombos.

En Las Llamadas las funciones rítmicas, los pianos las desarrollan de los siguientes modos:

- «El mantenimiento» se realiza cuando el tamborilero ejecuta el toque de piano base;
- «La dispersión» controlada es cuando el jefe de la cuerda de tambores o un tamborilero experimentado, “llama” con determinada secuencia rítmica y con su mirada, voz y gestos instigando a “subir”. Miguel García explica que *“subir es cuando gritás: «¡Vamo’ a arriba!» y empezás a tocar más rápido y fuerte; llamando a que aceleren en velocidad y que le pongan más fuerza al toque. Eso lo hacés con los golpes básicos, mano y palo; y los hacés cada vez más rápido, hasta lograr la velocidad que voz querés alcanzar”*;
- «La conversación» es cuando el tamborilero repica su piano, dialogando con otros pianos y con los repiques.

El tamborilero toca el piano con la mano y el palo, en medio de la lonja; este es el único tambor en el que la mano y el palo tocan prácticamente al mismo tiempo sobre el parche. La frase del toque del “**piano base**” se construye a través de la siguiente secuencia de golpes:

- 1º) Un golpe dado con la palma entera de la mano en el centro del parche del tambor y se sostiene presionando, lo que da lugar a un sonido profundo;
- 2º) Un golpe con el palo;
- 3º) Un golpe con la mano más suave y sin la presión en el parche como en el primer golpe
- 4º) Un golpe de palo y mano juntos;
- 5º) Nuevamente un golpe de palo y mano juntos;
- 6º) Un golpe fuerte de palo;
- 7º) Por último, un golpe de palo y mano juntos.

Esta secuencia se repite durante todo el toque enlazándola con las frases que vienen tocando los chicos a fin de construir la base del ritmo.

Aparte del “piano base” existe otra forma de tocar el piano que se la denomina “**piano repicado**”, este toque se origina en la tradición de las comparsas del barrio Palermo, posteriormente se difundió por otros barrios de la ciudad, influyendo los toques de estas agrupaciones. Hoy muchos tamborileros en Las Llamadas ejecutan el repicado del piano con originalidad. Hay por supuesto diferentes maneras de ejecutar las frases rítmicas consagradas del piano. Según Miguel García esto ocurre porque *“algunos tamborileros en el toque del piano le meten más mano y otros realizan esos mismos golpes con el palo; lo que cambia es el artificio que el tamborilero utiliza para tocar la frase del piano, palo o mano, pero la frase y el resultado rítmico es el mismo. Sergio Ortuño añade que “también, hay mucho de sentimiento y de energía personal en el toque de los tambores. ¿Qué es lo que diferencia a los tamborileros que tocan el mismo tipo de tambor? Lo que los distingue es la forma en que ellos ejecutan las notas, aunque la nota sea la misma. Lo que significa que depende de la característica personal de cada tamborilero”*. Por eso sucede que en el propio lugar en que se originó el toque de piano repicado, en Ansina, existen distintas formas de realizarlo porque los tamborileros acentúan de forma distinta los golpes de palo y mano; también porque cambian golpes que deberían hacerse con la mano por lo que se dan con el palo y viceversa, aunque siempre estén en el tiempo musical del candombe.

Los estilos originarios de tocar el piano son los de las comparsas que proceden de los barrios Sur y Palermo. Según los expertos, *“las diferencias en la forma de tocar el piano en Sur y Palermo, están dadas por el hecho de que el toque de piano de Palermo tiene más golpes, tendiendo a ser más ágil y el de Sur se toca el piano base que es más lento y cadencioso”*, aclara Gustavo Oviedo.

- Pasemos al estudio del «**chico**», para ello continuamos con la metáfora comparativa del sonido de los tambores con el registro de la voz humana y en este sentido, se puede decir que el “chico” corresponde a la del soprano. Es el tambor que tiene el sonido más agudo con respecto al del repique y el piano. El toque del chico es el que marca el patrón rítmico constante, es pues “el guía” del ritmo; por eso se lo define como “la métrica” porque es el que mantiene el tiempo musical del conjunto. Generalmente, se dice que: *“si los chicos se pierden durante Las Llamadas, se desarreglan los toques de los demás tambores”*.

La secuencia rítmica del toque clásico del chico es un golpe con la mano primero y dos con el palo después. Se realiza esta secuencia de forma alternada siempre en el parche. Antiguamente, se tocaba “el chico con un solo golpe”: un golpe de mano y otro de palo; también, se puede tocar de forma “repicada”, con un golpe con la mano y tres con el palo, alternadamente. Este último toque se usa para el acompañamiento en las orquestas y no en Las

Llamadas, porque su secuencia musical es muy rigurosa rítmicamente y su ejecución implica mayor exigencia física. Los tamborileros más viejos recomiendan que: *“la forma de tocar el chico debe ser “para delante” esto ocurre cuando una mano busca la otra, con el ánimo de que la métrica de ese chico sea constante y se toque con energía”*.

- En último término veremos, el estudio del toque del **«repique»**. En la comparación con el registro de la voz humana, su sonido se corresponde a la de un contralto. Se lo caracteriza como el “conversador”, ya que “llama a dialogar” a los otros tambores; además, es el que empasta el ritmo del conjunto. Su ejecutante realiza más golpes que los que tocan chico y piano, porque *“en el repique le bajás mucho más la mano y el palo que a los otros tambores y lo percibís por el propio sonido libre que producen los repicadores”*. También se dice que el repique es el que tiene mayor libertad en sus ejecuciones *“ya que tiene mayor autonomía para improvisar y combinar distintas frases”*, explica Gustavo Oviedo. Igualmente, se lo define como *«el juguetón»* porque siempre suena sobre un golpe del piano; o tocando un golpe menos que el chico. Algunos tamborileros discrepan con este lugar común, subrayando que *“por el contrario, el repique es un tambor que resulta sacrificado tocar, porque para improvisar en el repique no se puede estar jugando, hay que estar inspirado y tener una buena base en los toques de los pianos y los chicos”*, precisa Sergio Ortuño.

La secuencia rítmica básica del repique se construye alternándose los golpes de mano y palo, se realiza rápidamente cuatro veces, se deja un espacio de tiempo sin tocar y se comienza nuevamente; también, se la puede combinar con distintas improvisaciones. Al profundizar en los conceptos desarrollados por mis informantes sobre la ejecución del repique, pude delimitar cuatro formas básicas en que se ejecutan los toques en este tipo de tambor, ellas son:

- Mediante un golpe “abierto” que se ejecuta con el palo en la lonja del tambor; este golpe se realiza en la parte ubicada entre el borde y el centro del parche. *“Después de dar «el palazo» hay que dejar que la lonja se agite y suene”*, puntualiza Perico Gularte.
- Recurriendo al golpe “abierto”: el que antes se hacía con el palo ahora se ejecuta con la mano; pegándole al tambor con los dedos. El tamborilero de Sinfonía de Ansina, Leonel Abelino explica que para ejecutar este golpe hay que *“pegarle un cachetazo al tambor; no es cosa de acariciarlo; luego pegás con el palo y larga el otro sonido y le pegás con la mano en el borde de la lonja para que ahogue el sonido; lo hacés así de forma constante.”*
- El golpe tipo “galleta” que se realiza golpeando la lonja también con los dedos, pero con la palma de la mano combada. Después de pegar en el borde del parche del tambor se levanta la mano rápidamente para dejar que vibre la lonja; obteniendo una mejor sonoridad con un menor esfuerzo. Marcos García explica: *“subo la mano derecha bien alta para descansar el brazo. También, lo hago porque mi mano rebota en la lonja y aprovecho el rebote para llevar mi mano arriba y pegarle más fuerte, así se me va la mano de nuevo para arriba. Son cosas que me enseñó Perico Gularte.”*
- También, con el palo se golpea en el cuerpo del tambor: es la conocida “madera” o “clave” del ritmo del candombe. Sergio advierte que *“siempre que no se esté tocando arriba del repique hay que hacer la «clave».”*

Un buen interprete de repique tiene que conocer estas cuatro formas de tocar y saberlas concertar, según Sergio Ortuño: *“el problema es que en la actualidad hay muchos tamborileros que tocan repique, que se consideran buenos y no tienen en claro estos cuatro planos del toque.”* En Las Llamadas los repiques cumplen las funciones de controlar la velocidad y la intensidad del toque, contrabalanceando la estructura rítmica de todos los tambores y ensamblando con sus toques, la cadencia básica conformada por el ritmo de chicos y pianos.

### - (4.2.3) Bases para el arreglo musical de los tambores

Para lograr una efectiva armonía del conjunto de los tambores hay que conocer y practicar una serie de toques básicos y funciones rítmicas. Además, hay que acatar una serie de códigos musicales y organizacionales existentes entre los tamborileros de la comparsa. Cuando se define al candombe como un compás poli-rítmico se tiene en cuenta que las ejecuciones de las frases musicales de cada tipo de tambor se amalgaman entre sí; asimismo, se contempla la sonoridad aguda del chico y la grave del piano; que son dos extremos contrarios pero complementarios, por lo cual es importante que el ritmo del chico se ajuste perfectamente a la sonoridad del piano para configurar la base del compás, al tiempo que el toque del repique se debe acoplar a la base rítmica realizada por los pianos y los chicos. De esta forma se construye el equilibrio y el empaste creativo de la cadencia de los tambores del candombe.

La comparsa arranca con todos los tamborileros "haciendo madera", tocando con el palo en el costado del tambor -a unos diez centímetros. Perico Gularte explica que *"la madera suena como si hicieras «palmas»: Chás-chás-chás...chás-chás, Chás-chás-chás...chás-chás..."* Este ritmo de la madera realizado por la expresión de Perico, simboliza la frase tradicional usada para representar a la "madera" y este sonido se representa popularmente con la onomatopeya: *«boro-co-tó...chás-chás»*. A este compás los tamborileros lo denominan "la clave". Este tipo de "madera" es una posibilidad entre las diversas que existen. Algunos tamborileros creen que *"antiguamente la madera del candombe se hacía de otra forma y no se sabe por qué cambió. Pienso que la madera cumple la función de empastar musicalmente el comienzo de Las Llamadas, porque si no queda un vacío en la frase de arranque. Con esta nueva clave el ritmo queda más ensamblado para el arranque de los tambores; hay más espacio musical y queda más lindo que la madera antigua del candombe"*, explica Miguel García.

"Hacer madera" en el desfile de Llamadas cumple tres funciones: la primera, indica su inicio, convocando a la puesta en sintonía rítmica de todos los tamborileros; la segunda función es cuando en el transcurso de Las Llamadas la armonía rítmica de los tambores no es perfecta porque algún(os) tamborilero(s) viene(n) tocando desfasado(s) del tiempo, esto se denomina "venir cruzado" o "cruzarse". Cuando así ocurre, la "madera" cumple el papel de compás de referencia para restablecer la armonía del grupo. Por último, se utiliza "la madera" para incrementar la velocidad e intensidad del ritmo cuando el compás viene declinando.

En la actualidad, está ocurriendo un fenómeno peculiar ya que los ejecutantes de los repiques tocan siempre arriba del parche y no hacen madera, distorsionando así la cadencia tradicional del candombe. Al no hacer "la clave" empieza a desaparecer una parte de la polirritmia. Uno de los docentes de candombe de Mundo Afro, Sergio Ortuño asegura que *"al no ejecutarse la madera el candombe cambió porque no hay un diálogo musical. El candombe se ha transformado en un sólo canal de comunicación, más rápido o más lento, pero no hay una conversación, para ello el tamborilero tiene que entender cuál es su espacio musical y cuál es el de sus compañeros. Lamentablemente, esto se está perdiendo porque los repiques repican todos a la vez y no hay quien haga madera. Lógicamente, esto distorsiona la música de los tambores. Hay cuerdas de tambores que suben y bajan de ritmo todo el tiempo, porque los repiques siempre están tocando arriba de la lonja y nadie hace la clave. Estoy en contra de estas variaciones del ritmo, porque hay que conservar la cadencia típica del candombe"*.

**La salida la inicia el principal tamborilero que toca piano resaltando su sonido por encima de los toques de madera que realizan sus compañeros.** Luego, se inicia el diálogo entre los repiques, posteriormente se suman los pianos. Lo ideal es que los tamborileros se turnen para repicar: primero repica un tamborilero, después otro y así sucesivamente. Cuando un tamborilero repica, los otros repiques cercanos a éste deben hacer madera. A la postre, cuando el tamborilero que estaba "arriba" no repica más, "sube" otro tamborilero a repicar y el que estaba repicando ahora hace «la clave», este proceso se debe desarrollar de forma continua durante todas Las Llamadas.

Se produce la intensificación del “llamado” de los repiques, también, cuando los pianos repican. Estos toques se apoyan en unas sucesiones de ejecuciones, resaltando sobre los otros por el volumen que manifiestan. El “solo del piano” se efectúa en breves momentos de expansión, sobre la base de los toques y las combinaciones que tienen una duración de un ciclo rítmico completo cada uno. Hay que precisar que el solo de piano no tiene el grado de extensión y diversidad rítmica que caracteriza al “solo del repique”.

La función de los repiques parece contradictoria ya que ordenan y hacen variar la musicalidad de Las Llamadas. Sin embargo, si nos detenemos a analizar esta situación observamos que no es contradictoria ya que en determinados momentos el repique crece en sonoridad, “sube” y “llama” a acelerar la intensidad y velocidad, al tiempo que otros repiques “escuchan haciendo madera”, afirmando así el toque de base de los chicos y los pianos. Esta madera lleva a la contención de la potencia musical y afianza el tiempo común de la musicalidad de los tambores. Todo aquel que tiene el “oído fino” puede identificar el toque de los repiques y de los pianos que “conversan” entre sí.

Los tamborileros más veteranos narran que si está en un sitio y pasa una comparsa “a medida que los tambores se van alejando, se mejora la sonoridad del conjunto”; Rubén Galloza explica que esto sucede “porque a lo lejos se escucha más ensamblada la música. Cuando estás muy cerca se distorsiona un poco porque se escuchan los toques individuales más cercanos al que lo oye, pero a medida que los tambores avanzan y se van alejando, el sonido se une y se arma la armonía.”

En la cuerda de tambores existe un nivel elevado de exigencia en el toque. Esta organización musical es una expresión grupal que incluye espacios de improvisación regulados por códigos estilísticos y organizacionales. El tamborilero para armonizar su toque con los de sus compañeros, decodifica continuamente las frases musicales y los mensajes sonoros que emiten sus colegas, en tanto que envía a través de sus toques mensajes que complementan y contestan los otros. Así se desarrolla el diálogo de los tambores, sucediendo como en cualquier otro tipo de comunicación, que el mensaje fluye del emisor al receptor y viceversa, si se reconocen los códigos musicales.

### **- (4.3) «Los ritmos de las comparsas»:**

Antes presentamos conceptos y representaciones vinculadas a la comparsa y a las ejecuciones de los toques del candombe para que el lector comprendiese los significados de los principales términos de los participantes de Las Llamadas y para que conociese el alcance de tales prácticas para los tamborileros. Estas representaciones están inspiradas en una multiplicidad de intereses históricos y culturales, todos ellos son signos sociales propios de sus practicantes, así como también son producto de una larga experiencia y de la acumulación sociocultural del grupo. La presencia de tales representaciones ocurre en un campo de interacciones en que el vínculo grupal se desarrolla en un universo simbólico común. Estas disposiciones están estrechamente vinculadas a la identificación de los tamborileros con los ritmos tocados en cada barrio, los códigos organizacionales y musicales de cada “cuerda de tambores”.

#### **- (4.3.1) Los ritmos tradicionales:**

Hay dos tradiciones originarias en los ritmos de las comparsas: la del barrio Sur y la de Palermo. Inicialmente sólo existía el candombe en la Ciudad Vieja, según cuentan los viejos candomberos; posteriormente, se expandió a su barrio vecino: El Sur; más tarde, cuando algunas familias negras emigraron a Palermo, crearon el toque de Ansina. El proceso histórico de desarrollo del candombe continúa y es a mediados del siglo XX, que surgen comparsas en el Cordón, recordándose los tambores de Gaboto y Las Llamadas de Charrúa. Durante las décadas

de los años '70 y '80 del mismo siglo, las radicaciones de tamborileros veteranos por los distintos barrios montevideanos contribuyeron a que surgieran en los lugares en que se radicaron a organizar salidas de tamborileros tocando por las calles del barrio y que surgieran comparsas nuevas, entre ellas: "Las llamadas del Buceo" en el barrio del mismo nombre y Kanela y su Barakutanga" en el Cerrito de la Victoria. En los comienzos del nuevo siglo se presenta un fenómeno sociocultural y urbano nuevo, que es el surgimiento de salidas de tambores y de conjuntos lubolos prácticamente en todos los barrios de Montevideo y también en otras ciudades del país.

Estas vicisitudes hacen que actualmente *"el tambor del candombe no tenga barrio ni ciudad"*, asegura Sergio Ortuño, esto ocurre por la presencia de tamborileros procedentes de los barrios Sur, Cordón y Palermo en distritos que no existía una tradición candombera. Al mismo tiempo, surgen nuevas cadencias en el candombe y así *"en las distintas comparsas se toca un ritmo diferente y de esa forma se identifican los tambores de cada barrio"*, puntualiza Gustavo Oviedo. Esto lleva a que los entendidos en la materia digan que *"si vos prestás atención, ningún barrio toca igual al otro; tocan parecido pero no igual, porque cada uno tiene su estilo propio"*, señala Perico Gularte.

El ritmo de Cuareim y el de Ansina son –como se ha dicho– los dos ritmos tradicionales. Se distingue el ritmo del barrio Sur porque *"es más lento y cadencioso"*; sin embargo, el de Ansina *"es más rápido y para delante. Esta diferencia esta relacionada a las bases que crean el compás: en Ansina el piano es más repicado produciendo una cadencia más rápida; en el del Sur es más base y lenta, de manera que como no repican tanto, resulta más cadencioso, como que el ritmo se va cayendo"*, señala Edison Oviedo. Sergio Ortuño añade que *"antes había rivalidad entre los barrios y las comparsas que salían desde Sur y Palermo, pero hoy no existe; hace tiempo sí existía por lo que significaba tocar el tambor en el barrio y la competencia en Las Llamadas"*.

Ahora desagregaré los componentes básicos de cada uno de los ritmos tradicionales y realizaré un estudio comparativo de las múltiples cadencias existentes en las comparsas de hoy.

**(i) La cadencia típica de las comparsas representativas de los barrios de Palermo y el Cordón** surge del ritmo tradicional tocado en el barrio Ansina; hoy es ejecutado en Sinfonía de Ansina, Yambo Kenia y Serenata Africana. Este compás se caracteriza por que:

- La velocidad del toque es más rápida.
- La sonoridad de los chicos no es tan significativa como lo es en la cadencia del Sur; por ende, en Ansina los chicos tienen menos predominio sonoro en el conjunto.
- Los tamborileros que tocan pianos realizan el toque básico, además, "llaman a subir" de forma asidua e intensa; ya sea repicando, contestando, dándole apertura o cerrando la actuación de los repiques y los pianos. Esto genera un diálogo musical más fluido y ágil en «la cuerda».
- Los que tocan repiques, intervienen más seguido, con mayor intensidad sonora y creatividad, en relación a lo que ocurre en la cuerda de tambores del Sur.
- Quienes marcan los cambios de ritmo de los tambores de Palermo son los tamborileros que generan un continuo diálogo entre los repiques y los pianos, así como entre unos y otros.

Estas particularidades determinan que al ritmo de Ansina sus protagonistas lo definan como un ritmo *"más agresivo que el de barrio Sur"*. Perico Gularte caracteriza al toque del repique del siguiente modo: *"a los de Ansina nos gusta repicar, para ello hay que ver cómo van tocando los otros tamborileros. Además, hay que aprender a dialogar con tus compañeros; es decir, toca este tambor y hace silencio; el otro hace algo similar al que está ahora silencioso y va tocando madera; como respetando el momento, mientras que el otro grita. Eso se llama "la conversación", de ahí la designación: "concierto de tambores". Eso sí, para eso el tamborilero*

*no se puede poner a dialogar sólo, sino que repica él y después repico yo; le contestamos a algún piano que nos rezongó del medio; ahí entra el repique porque el piano lo desafió; como diciendo «aquí estoy yo», mientras tanto el chico debe tocar siempre igual manteniendo la base del compás, es el guía. Lo que recomiendo es que hay que pegarle fuerte y respetar los tiempos; el que no lo hace, musicalmente toca lo mismo que el otro, pero entonces no existe diálogo. Todo aquel que se cuelga un tambor debe saber que tiene que tocar para ser un grupo compacto y no va a lucirse individualmente”.*

Las diferencias en la forma de tocar de las comparsas de los barrios Sur y Palermo parten del toque del piano, ya que *“en Palermo este toque tiene más golpes y es más ágil.”* Como antes se explicó, en Ansina existen distintos toques del piano: uno es el toque “piano base” y el otro es el “piano repicado”.

(ii) La tradición del toque del barrio Sur, actualmente se ejecuta en comparsas como Morenada, Cuareim 1080 y La dominguera. **El ritmo de la cuerda de tambores del barrio Sur se caracteriza** porque:

- Tiene una contención mayor en el tiempo de ejecución de los toques. Por eso, el ritmo es más lento que en Ansina.
- Hay mayor cantidad de tamborileros que tocan el chico, por eso el sonido de este tambor cobra mayor presencia en la musicalidad final.
- Los tamborileros que tocan repiques en el toque del Sur no lo hacen con la presencia e intensidad sonora que los tocados en la tradición del ritmo de Ansina.
- Los tamborileros que tocan pianos realizan el toque básico prácticamente de forma invariable; aquí los pianos “llaman a subir” pero no de forma intensa ni continua como lo hacen los tamborileros de Sinfonía de Ansina.
- En el Sur los que llaman a acelerar el ritmo son los repiques, en muy pocas ocasiones lo hacen los pianos.

Los rasgos del ritmo del candombe del barrio Sur permiten comprender porque *“cuando sube la intensidad del toque crece al máximo en energía; luego se sostiene y finalmente disminuye la energía y decae, hasta llegar a una desaceleración muy notoria en el ritmo. Esta bajada repercute musicalmente en todo el conjunto, siendo eso una de las características originales del toque de los tambores del Sur. Esta declinación es un cambio en el nivel de intensidad de los repiques, que se desarrolla a través de su expansión, contención y decaimiento final; es decir, se apura a través de los repiques y después toda la cuerda va bajando sola en la intensidad de la música, llegando a un punto en que el ritmo es muy lento; luego se encadena con un toque más dinámico. En esas desaceleraciones, a aquellos que no saben tocar se les complica para llevar el compás, es cuando te das cuenta que los novatos sufren porque no saben tocar lento. Es más difícil aprender a tocar lento; por eso acá, en el Sur, es en el único lado que se conserva el ritmo típico”,* explica Raúl Silva, director de Cuareim 1080. Esta desaceleración del ritmo, también, se desarrolla en otras cuerdas de tambores, pero se hace de otra forma. Por ejemplo, en la cadencia tocada en el barrio Palermo el descenso de la intensidad de los toques no es tan acompasado y parsimonioso; inclusive, a veces apenas se percibe el decaimiento del ritmo, ya que se mantiene la intensidad en los toques. Los que producen los cambios de ritmos en «la cuerda» de Ansina hacen que se entable una conversación permanente entre los repiques y los pianos cuando repican.

Por otra parte, los repiques en la tradición del Sur, no se tocan con tanta velocidad ni improvisan como en Ansina. Esto último, sin embargo, está cambiando y así lo demostró la cuerda de tambores de Cuareim-1080 en el Concurso Oficial de los últimos dos años. En estas instancias ejecutaron una interacción mayor entre los repiques. *“Esto se produce porque hubo un reemplazo generacional entre los tamborileros y hay más jóvenes que aprendieron cosas nuevas y no respetan la tradición en el toque”,* así lo cree Raúl Silva.

En conclusión, conjugando este análisis y la experiencia personal de haber tocado en los distintos tipos de cuerdas de tambores, considero que la cadencia de las comparsas que tienen una influencia de la tradición del toque de Ansina es más agresiva e intensa que la cadencia de las comparsas que han sido influidas por el ritmo del Sur, más lento y cadencioso. Esto tiene como resultado que *“mientras los tamborileros de Morenada pueden hacer dos Llamadas con ese ritmo; los de Sinfonía de Ansina se rompen las manos por la fuerza e intensidad con que tocan”*, asegura Raúl Silva. Por otro lado, estas particularidades hacen que el ritmo tocado en aquellas comparsas que han recibido la influencia de la tradición de Ansina, sea más intenso y vivaz que el del barrio Sur que es más suave y profundo.

#### **- (4.3.2) Nuevas cadencias en los nuevos territorios del candombe:**

Uno de los tantos efectos que tuvieron las demoliciones de los asentamientos colectivos y conventillos donde se practicaba el candombe, fue que forzó la dispersión de una gran cantidad de familias de allí por toda la ciudad. Cuentan muchos desalojados que en los barrios a los que fueron, los vecinos del lugar decían: *“estos negros lo único que saben es tocar el tambor, tomar vino; y nos miraban con cara fea”*, recuerda Eduardo Jiménez. Estos eran años difíciles para practicar el candombe en estos lugares, ya que sus ejecutantes eran estigmatizados con ese tipo de consideraciones. Por eso se sentían imposibilitados de obtener, cuando menos en ese primer momento, una interacción exitosa con el entorno social al que fueron. No obstante, tiempo después, se integraron y esto estuvo marcado por el hecho de que los vecinos empezaron a aceptar sus costumbres, en tanto que los afrouruguayos les enseñaron a tocar el tambor.

El fenómeno de la formación de nuevos ritmos de candombe en barrios que no tenían esta tradición, empieza a manifestarse en la interacción entre los antiguos y nuevos vecinos; de esta forma surgen nuevos tamborileros y nuevos espacios urbanos donde se realizan salidas de tambores y se organizan comparsas. Esta posibilidad de compartir el toque de los tambores, permite que afloren estas expresiones; así el candombe adquiere una renovada importancia y se conforma un nuevo sistema de afirmación y posicionamiento cultural de los negros en el Uruguay. En este proceso se fueron mezclando los ritmos de los tambores originarios de Sur y Palermo con los producidos por los habitantes de esos barrios en que los desalojados se radicaron. Por eso surgieron comparsas con ritmos originales en ciudades y distritos tan distantes como el Cerrito de la Victoria, Marconi, Villa Española, La Curva de Maroñas, La Unión, El Buceo, El Parque Batlle, El Cerro, El Borro, Malvín, La Comercial, Punta Carretas. Asimismo, en otras ciudades como la de La Costa de Oro, Paso Carrasco, Toledo, Las Piedras, Pando, San Carlos, San José, Colonia, Melo, Durazno, Cerro Largo, entre otras.

Ciertos tamborileros de Sinfonía de Ansina entienden que como en los barrios de Palermo y Cordón fueron donde se llevaron a cabo más desalojos, los ritmos de estos tambores fueron los que más se desparramaron por la ciudad, teniendo como repercusión una mayor influencia sobre las nuevas comparsas que surgieron. Sin embargo, los tamborileros del barrio Sur tienen otra versión de las razones por las que el toque de Ansina ha tenido mayor influencia en otros barrios: *“en todos estos lugares en los que últimamente han aparecido cuerdas de tambores y comparsas, todos tocan el ritmo derivado de Palermo. Porque este ritmo al ser más rápido es más fácil de tocar”*, considera Fernando Núñez.

Hay que precisar que las distintas cadencias de las “cuerdas” implican estilos diferentes de hacer algo que es idéntico para todas las comparsas en Las Llamadas, porque el candombe tiene una estructura musical que es común y es ejecutada con idénticos tambores (chico, repique y piano). Esto se puede comparar a lo que sucede entre los grupos de rock de diferentes países, que utilizan una estructura instrumental similar (batería, bajo y guitarra) aunque exhiban distintos estilos musicales. Esto lleva a pensar que hoy no hay ritmos del candombe “puros”, como los que tradicionalmente se desarrollaron; lo que actualmente hay son deformaciones de los estilos originales plasmados en las comparsas de diferentes barrios y ciudades.

Los toques de las cuerdas de tambores se identifican por los siguientes atributos musicales:

- La forma de tocar del “piano”, que es uno de los elementos identificatorios de los estilos de los barrios.
- La intensidad, la velocidad y la extensión temporal de las ejecuciones de las frases.
- La frecuencia de los cambios rítmicos que derivan tanto de la variedad y la creatividad de sus ejecutantes.
- La consistencia y la perfección en los toques.

Estos componentes musicales son factores determinantes de las características de los toques de las cuerdas de tambores tradicionales: Sur, Palermo y Gaboto, así como de sus influencias en otras comparsas surgidas en la década de los años '90 del siglo XX. Estos atributos musicales fueron transmitidos por los tamborileros provenientes de los barrios candomberos a los surgidos en otros lugares. La articulación de ambas caracterizaciones permite pensar en un nuevo corte analítico a fin de examinar los ritmos existentes en las comparsas. Para ello partiré del estudio de las cuerdas de tambores que desarrollan un máximo nivel de velocidad e intensidad para ir bajando paulatinamente hasta llegar al compás más lento y cadencioso.

- (1) **En el extremo de mayor velocidad e intensidad del toque están los tambores de las «Catacumbas»**, se los denominó de esta manera según cuenta Raúl Fernández porque *“estos tamborileros vivían en las famosas «catas» que están en un barrio muy antiguo y chiquito ubicado entre las calles: Aparicio Saravia y General Flores. Éste barrio estaba compuesto por viviendas que están pegadas y ellos vivían en los subsuelos; para acceder a sus casas tenían que meterte por unos pasillos, que hacían que sus casas se parecieran a cuevas, por eso se les llamaron las catacumbas. Casi todos los que habitan esos lugares son familiares y habían venido de Palermo, después de las demoliciones.”*

Esta cuerda de tambores tiene un toque derivado de la tradición de Ansina, aunque su compás en la actualidad es más rápido, con mayor volumen y con subidas constantes de los repiques. También su manera de marchar es más agresiva. Los tambores de “las catacumbas” salían en los desfiles de carnaval con la comparsa Kanela y su Barakutanga. Su dueño, Julio Sosa indica que *“el ritmo de “Kanela” que a mí más me ha gustado, fue el que se hizo con las lonjas de “las catacumbas”. Ellos tenían un ritmo muy especial y cuando salieron por primera vez con Kanela fue increíble el sonido que sacaban, porque tocaban con mucha fuerza y velocidad; manteniendo el compás de forma fuerte y sostenida”*.

- (2) Descendiendo un poco en el nivel de velocidad e intensidad en el toque le sigue **el ritmo de los tambores de Gaboto**, que tocaban en la salida de tambores por el barrio del Cordón Norte, haciendo la *“Llamada de Gaboto”*. Estos tamborileros si bien no tienen un toque tradicional porque deriva de la tradición de Ansina, tienen un estilo propio puesto que en este barrio se tocan los tambores desde mediados del siglo pasado; cuando existía el conventillo de “Gaboto”. El toque se caracterizaba por la fuerte presencia de los pianos, por eso parecía como si fuera un ritmo diferente al de Ansina. Sergio Ortuño advierte que *“ahora no existe ese movimiento de candombe en el Cordón Norte porque murió la Llamada de Gaboto. Esto sucedió porque cuando demolieron el conventillo de Gaboto se mudó mucha gente, entre ellos la familia Pintos, que era la que organizaba la movida en el conventillo. Ahora sólo hay tambores cuando salen los Pintos ensayando la cuerda de Sarabanda.”*

Esta cuerda de tambores sale en los desfiles de carnaval con las comparsas Sarabanda y Mi Morena. Su ritmo es más rápido y variable, pero “menos sostenido” que el de Ansina; los repiques tocan a una gran velocidad pero lo hacen de manera discontinua. Según los expertos *“esto pasa por no tener un criterio para tocar, porque hay tamborileros que*

*piensan que el candombe se basa exclusivamente en la fuerza. Hay que tener en cuenta que es necesario un rendimiento físico, pero no es necesario imprimirle tanta fuerza y velocidad a los tambores; si no, tocarían sólo los forzados. El problema es que siempre se compite y se le quiere ganar a lo que ya está establecido, llámale Cuareim, Sur o Palermo; por eso tratan de tocar más rápido”,* juzga Gustavo Oviedo.

- (3) Le siguen **los tambores del barrio Buceo**, este ritmo deriva de Ansina porque sus principales tamborileros provienen de esta tradición, como las familias Larraúra, Jiménez y Suárez. Estos tambores salen en los desfiles de carnaval con Yambo Kenia. Cuenta Eduardo Jiménez que *“este ritmo se caracteriza por ser un poquito más rápido que los de Ansina, pero muy poca cosa, porque no llegan a ser como el toque de Gaboto. Es más rápido que Ansina porque viene un repique de otro barrio y tiende a subir la cuerda y los otros lo siguen.”* Otros tamborileros sostienen que esta comparsa toca más rápido para diferenciarse de Ansina. Al respecto Sergio Ortuño arguye que esto ocurre: *“porque Héctor Manuel y Wellington Suárez, Eduardo Jiménez, los primos y hermanos de ellos que son las bases de los tambores de Yambo Kenia, todos tocan el ritmo de Ansina; éste tipo de cadencia es una sola y se toca de una sola manera. Además, todos los que te nombré que salen con Yambo Kenia, después durante todo el resto del año salen con nosotros, con los tambores por el barrio Palermo y tocamos todos juntos. Ellos le ponen un poco más de velocidad para diferenciarse del ritmo de Ansina, porque como “la cuerda” da puntaje en el desfile de Llamadas; ellos tratan de distinguirse y competir con un ritmo más dinámico en los concursos.”*
- (4) Bajando en el nivel de la cadencia rítmica viene la tradición de **los tambores de Ansina**. Es el ritmo del barrio Palermo, tradición que conforma uno de los epicentros candomberos. En los desfiles de carnaval esta cuerda de tambores sale en Sinfonía de Ansina, dirigida por los hermanos Gustavo y Edison Oviedo.
- (5) **El toque del barrio del Cerro** que ha sido influido por el ritmo de los tambores de barrio Sur, pero con la diferencia que aquí el toque de los pianos es más marcado y rápido; de los ritmos derivados del Sur éste es el más agresivo. Estos tambores en los desfiles de carnaval han salido con distintas comparsas, entre ellas Llamarada Cerrense, Africanísima Negranza y Kalumba Cerrense.
- (6) Viene luego **el toque del barrio Sur**. En esta «cuerda» los repiques y los chicos suenan de forma similar a la base de la comparsa Morenada (la cuerda de tambores de Cuareim). Sin embargo, en el toque de los pianos tiene similitudes a los de Ansina. Estos tambores solían salir con la comparsa Morenada; ahora, además, se han repartido entre Cuareim-1080 y La Dominguera.
- (7) Por último señaláremos **los tambores de "Cuareim"**, que llevan como nombre la calle desde la que salen, lindante con los barrio Sur y Palermo. Es «la cuerda» con ritmo más lento y cadencioso. En los desfiles de carnaval estos tambores salen con la legendaria comparsa Morenada. Quienes tocan los tambores; marchan de forma más parsimoniosa que los de Ansina. *“No en vano les dicen «los pobres negros cansados», porque su ritmo es lento; el término exacto es que el ritmo de Cuareim es cadencioso”,* explica Antonio Carrizo, ex componente de Morenada.

Como se ha dicho, a fines del siglo XX y a comienzos del nuevo siglo, surgieron una gran cantidad de comparsas y de salidas de tamborileros por barrios que no tenían tradición candombera. Por ello surgieron ritmos nuevos que se asemejan a algunos de los antes destacados. Por ejemplo, algunas similitudes entre las cadencias de estas nuevas comparsas con los más clásicos son los siguientes:

- (1) Las comparsas Fiestambor, Lonjas del Paraíso y La Zumbadora del Cerrito tocan un ritmo similar al de Tronar de Tambores (ex Kanela y su Barakutanga).
- (2) Mi Morena tiene la misma cadencia que los de Sarabanda.
- (3) La Gozadera, Ruanda y Senegal tocan un ritmo similar a Yambo Kenia.
- (4) Elumbé, Las alas de Atenas, Candombe Aduana, Zona Sur-Kambé y La Escuela de Candombe de Mundo Afro tocan el mismo compás que Ansina.
- (5) Con el ritmo de los tambores del Cerro, tocan las comparsas Afro Cerro y Kalumba Cerrense.
- (6) Candombe Zambo, Candonga Africana y La Carolina realizan el mismo toque que los tambores del Sur.
- (7) La Escuela de Candombe Tamboril y Arte y Los Chin-Chín tienen ritmo similar al de Morenada.

Por otra parte, hay que marcar que en la última década, se han incorporado toques novedosos al ritmo tradicional del candombe, principalmente, a través de la introducción de pequeñas secuencias musicales correspondientes a otros ritmos afro-americanos, como el samba, la rumba, el rap y el guagancó. Una de las primeras comparsas que lo hizo fue Mi Morena; incorporando a sus toques secuencias de guaguancó, esta influencia la recibió a instancias del grupo afrocubano Los Papines. Sus realizadores argumentan que los han incluido porque *“hay que innovar en los toques de los tambores; hacer siempre lo mismo aburre al público. Si bien el candombe tradicional bien tocado no aburre nunca, nosotros intentamos hacer algún toque innovador para mezclarlo con el candombe, para no perder las raíces. Pero también incursionamos en innovaciones rítmicas que le gusten a la gente”*, explica Wellington Suárez. En los dos últimos años, esta mezcla de ritmos afrolatinos se ha intensificado, al punto tal que la gran mayoría de las comparsas han incorporado a sus toques innovaciones similares a las realizadas por Mi Morena (entre ellas Yambo Kenia, Serenata Africana, Cuareim 1080, La Gozadera, La fuerza, Afro Cerro, Candombe Aduana, Fiestambor, Candombe Zambo).

Este tipo de iniciativas excita a los candomberos más tradicionalistas, quienes las cuestionan diciendo: *“¿Qué toca la comparsa? ¿Candombe? Entonces, no se puede tocar samba, rumba, guaguancó o rap, lo que sí se pueden hacer son arreglos novedosos en los toques de los tambores conservando el ritmo del candombe. Cuando constantemente se introducen esta mezcla de toques, se distorsiona el toque típico del candombe, que se transforma en una «escuela de samba» brasileña”*, alega Sergio Ortuño. Otros, consideran que *“esta mezcla de toques se transforma en una “samba de enredo”, porque tocan cualquier cosa y quedan mal; por ejemplo, los toques que hace Mi Morena, para mí son inconsistentes y sin fuerza. Se trata de una innovación desde una perspectiva simplista. Se pueden conjuntar diferentes ritmos, pero no lo veo bien porque no es candombe; además, no es necesario ni atractivo”*, afirma Miguel García.

A manera de reflexión sobre las particularidades actuales de las múltiples cadencias del candombe existentes en el Uruguay, es preciso destacar que iniciamos el recorrido analítico por los ritmos tradicionales, primero con el compás primigenio de los negros africanos que tocaban, en la época de la colonia en sus festividades, al lado de la ciudad amurallada de San Felipe y Santiago. Con el transcurso de los años, con la extensión espacial de la ciudad, se ampliaron los espacios urbanos candomberos, al llegar las primeras familias de negros criollos al barrio Sur; luego surgieron los tambores del barrio Palermo y más tarde, los del Cordón, El Buceo, El Cerro, El Cerrito de la Victoria y La Unión. Finalmente, los desplazamientos forzados de familias enteras de negros a otros barrios y la formación de nuevas comparsas, derivó en toques propios en barrios sin tradición candombera. En conclusión, la creación de los diferentes ritmos musicales de las comparsas está desde sus inicios vinculados a fenómenos históricos, socioculturales, urbanos y políticos.

#### - (4.4) La actuación de los tambores en Las Llamadas:

Las secciones anteriores de este capítulo fueron escritas con la intención de que el lector ingrese al esfuerzo, al ritmo y a la respiración de lo que son las interpretaciones musicales de los tamborileros en Las Llamadas. Es pues una iniciación. Se puede comparar el leer una etnografía a realizar una caminata a una montaña, para lo cual hay que aprender a respirar, tomar un ritmo de marcha en la lectura, recorrer detenidamente todas las páginas si no el lector se cansa y todo termina enseguida, al abandonar la lectura.

##### - (4.4.1) Inicio del toque:

Los tamborileros mientras esperan el comienzo del desfile, charlan y toman alguna bebida, por lo general, cerveza, vino, sidra o gaseosas. Al llegar la hora de la partida, ellos se encuentran en un estado emocional óptimo para tocar. El ambiente que se respira en este momento es de mucha cordialidad y camaradería entre todos los presentes. La fogata esta pronta y los tamborileros que poseen tambores con parche de lonja los han colocado al calor del fuego para afinar su sonido; que como se ha dicho es *“el templado de lonjas”*. En otro lugar de la calle, un tamborilero experimentado le aconseja a un novato cómo debe afinar su tambor con tensores. Otros se encantan los dedos para que no se les lastimen al tocar. Una vez terminado el templado los tamborileros se forman al ser convocados por el jefe de la cuerda o por el llamado del toque de madera de los que ya están formados.

Si observamos la formación de frente, las “columnas” se extienden a lo ancho de la calzada, su cantidad depende de la distribución de los tambores utilizada en cada comparsa. Puede consistir en seis o cinco columnas. Si miramos de costado a la cuerda de tambores, las “filas” se extienden treinta metros a lo largo de la calle, la cantidad de miembros se supedita al contingente de tamborileros que participe, por lo general son entre ocho y catorce filas. Los integrantes de «la cuerda» se van situando gradualmente en el punto que les corresponde en la formación. Este sitio está determinado de acuerdo al tipo de tambor que toque y a su idoneidad. La distribución, también, depende de la forma de ordenar los tambores de cada comparsa, tópico que será profundizado en las próximas secciones.

La música de la comparsa empieza con todos los tamborileros “haciendo madera”, parados en su puesto, lo que les permite ponerse en sintonía. Según los conocedores se inicia el toque de esta manera *“porque los tamborileros no pueden arrancar todos juntos a tocar cada uno un toque distinto, porque no hay una referencia. «La madera» funciona como una introducción al toque, sobre el que se va a establecer el ritmo”*, explica José García, tamborilero de Mundo Afro.

Los tamborileros comienzan su marcha avanzando con un paso corto y lento, Rubén Galloza revela que *“en tiempos pasados, cuando el tambor se tocaba en las salas se tenía el instrumento entre las piernas; se tuvo pues que adaptar el toque para ejecutarlo caminando en la calle. Para lo cual se adoptó la marcha al estilo militar, que era el único tipo de marcha que existía en la época colonial”*.

Hoy no se puede decir que todas las cuerdas de tambores posean una marcha similar al paso militar, pero hay algunas comparsas que lo mantienen, como Morenada; en la que los pasos de los tamborileros son sincronizados de manera que todos suben al mismo tiempo cada pie. Si se observa de frente la formación, lo único que se percibe es como suben y bajan los palos y las manos de los tamborileros. La marcha de otras comparsas no es tan disciplinada como esta. La forma de caminar de los tamborileros está relacionada con el estilo de tocar; en las comparsas que provienen de la tradición de Ansina y Gaboto hay una mayor libertad de improvisación, que influye en el modo en que los tamborileros mueven sus cuerpos. Por ello, los que tocan repiques son los que tienen distintas formas de avanzar, al tener que ajustar el cuerpo al toque del tambor a fin de realizar la improvisación con precisión.

Flor Rodríguez designa que el paso de los tamborileros durante Las Llamadas es una danza que se caracteriza porque “hay un corto espacio de tiempo, imposible de medir, que media entre el impulso motor del músculo del hombro que ha sido llamado por la mano alzada, la caída de ésta sobre el instrumento y la respuesta del tamboril. Pero todo este movimiento elástico de los brazos es parte del juego coreográfico de estos ejecutantes. Al avanzar empuja el tamboril a cada paso de su pierna izquierda... Ceñidos van muslo y tamboril en el avance callejero; uno de los pasos empleados por muchos ejecutantes es el paso caminado de avance: adelanta el pie izquierdo con la planta apoyada en el suelo, al tiempo que flexionando la rodilla derecha adelanta el pie derecho, sobrepasándolo un poco y luego repite este movimiento con el pie contrario... Otro de los pasos empleados consta de dos movimientos de pie a cada paso dado: avanza el pie izquierdo en media punta, talón levantado, rodilla en flexión y en un segundo movimiento del pie el talón cae y se apoya en el suelo a su vez mientras la rodilla se extiende para permitir el avance del pie derecho, que pasa a repetir este mismo juego de punta y talón.”

182

En su paso de avance algunos tamborileros dejan más dura la pierna en la que llevan el tambor. Miguel García explica que *“la pierna no queda dura como un palo sino que la flexiono. Al marchar apoyo el pie de la pierna en el que llevo el tambor de acuerdo a los tiempos del compás. Este paso técnicamente es así, pero en una llamada no estoy pendiente del paso.”* Este tipo de marcha la efectúan los tamborileros que tocan pianos, ya que no pueden caminar con este tipo de tambor como transitan habitualmente, puesto que los pianos son muy grandes y pesan considerablemente. Sin embargo, algunos tamborileros que tocan chicos o repiques pueden marchar con un paso de caminata normal. Algunos se indignan cuando ocurre esto ya que *“hay gente que toca el tambor y no marca el paso. Van tocando y no le prestan atención al paso, porque se sienten más cómodos; yo no podría tocar así. En mi caso, voy marcando el paso con el toque y el cuerpo. Además, de acuerdo al tipo de tambor que toque mis pasos, también, cambian. Algunas veces veo que algunos tamborileros van caminando y me molesta mucho porque van como si estuvieran paseando”*, señala Miguel García. En suma, pese a que los tamborileros marchan a idéntico ritmo, no todos usan el mismo paso de avance; puesto que cada percusionista debe ajustar su movimiento al peso y a la forma de su tambor.

En Las Llamadas hay dos maneras de marchar con los tambores: el paso corto y el largo. Habitualmente, el paso de marcha es corto y lento. El tamborilero de Sinfonía de Ansina, Claudio Martínez explica que el paso corto se usa *“cuando pasamos por algún lugar especial para los que pertenecíamos al barrio Ansina, por ejemplo, cuando pasamos frente a las ruinas de estos edificios. En ese lugar, hacemos el paso más corto y tocamos de forma más intensa, con más ganas y más fuerza. Por el significado que tiene para nosotros pasar por donde vivieron muchos de nuestros antepasados que han muerto.”* También se hace el paso corto cuando se pasa frente a algún cementerio, para hacer una ofrenda a los muertos. El paso largo se usa cuando las comparsas se retrasan porque deben adelantarse para cumplir con los tiempos que marca el reglamento del desfile. También se lo hace cuando se observa que viene una subida en la calle para no cansarse.

Finalmente, quiero destacar que todo aquel que se precie de ser buen tamborilero, debe marchar sumamente concentrado en la ejecución de su instrumento, a fin de registrar la música que toca y la que viene ejecutando el resto de sus compañeros. Esta disposición de concentración es necesaria para no «cruzarse» y así lograr el buen «empaste» de su toque con el conjunto.

#### - (4.4.2) Organización de la cuerda de tambores:

Antes dije que para el Desfile de Llamadas del 2003 se reglamentó que las cuerdas de tambores debían estar integradas como mínimo de treinta y seis tamborileros y un máximo de setenta. Se ha formalizado esto para que la comparsa esté integrada por una cantidad de tamborileros que ejecuten los toques de forma organizada y armónica.

Los expertos que “tienen muchos carnavales” precisan que para realizar un empaste armónico de todos los toques, **hay que integrar «la cuerda de tambores» con una cantidad próxima entre treinta y seis y cuarenta ejecutantes**. Algunos estipulan que *“poner a tocar cien tambores no es conveniente, porque al fin y al cabo se va a tener que hacer una formación marcial para poder llevar el compás. He visto que cuando van cien tamborileros tocan los primeros veinte, mientras otros van saludando a su familia que esta en la acera; otros van cruzándose y otros nada más que paseando. Recuerdo que en la época de Fantasía Negra, a mediados del siglo XX, en cada comparsa salían unos veinte tamborileros; era una cosa fabulosa y no había espectador que no bailara...”*, alude Perico Gularte.

También, se aconseja que **los tamborileros estén proporcionalmente distribuidos de acuerdo a los tres tipos de tambores**, en este sentido Fernando Núñez explica que: *“si en una Llamada hay treinta y seis tambores, tiene que haber doce chicos, doce repiques y doce pianos. Por otra parte, todos tienen que saber tocar y rendir de igual manera; no tiene que haber uno que toque bien, otro a medias y otro que no sepa tocar. Depende pues, de cómo tocan los tamborileros que ejecutan el mismo tipo de tambor. Por ejemplo, si en la fila de los chicos, de los doce hay cinco que tocan bien y los demás no saben tocar, entonces para formar la armonía son cinco chicos contra doce pianos y doce repiques. Si pasa esto, es porque siete chicos van “garroneando”; producen por lo tanto una diferencia numérica que influye en la música del conjunto. Por eso todos los que toquen tienen que ser tamborileros que lo hagan bien y de forma pareja”*.

En definitiva, lo que se sugiere es que la cantidad ideal de tamborileros ronde los cuarenta y que exista una correspondencia en la distribución de los tres tipos de tambores para la conformación de «la cuerda». Pero, como en toda actividad humana lo deseable no siempre ocurre, tampoco la cuerda de tambores se organiza en los términos ideales. Esto sucede *“porque varía la cantidad de tamborileros que vienen a tocar; o porque no vienen los mismos siempre y eso te lleva a organizarte de otra forma, o a esperar que llegue tal o cual persona. Por eso, no está previsto que «la cuerda» se vaya a distribuir conforme a los distintos tipos de tambores. De lo que se trata es que con los tamborileros con los que contás intentes armarlos de la mejor forma”*, explica Miguel García.

La armonía de «la cuerda» depende de la idoneidad, la resistencia y la cantidad de los tamborileros. Con todo, habitualmente salen un promedio entre cincuenta y sesenta tamborileros en cada agrupación. Se considera que los tambores vienen bien tocados cuando se siente de manera bien definida la música que realizan los pianos, los chicos y los repiques. A esta distinción Gustavo Oviedo la compara con lo que sucede *“en un concierto vos escuchás bien las guitarras, los saxos, las trompetas, los trombones, o sea, se tiene una definición clara y precisa de todos los instrumentos musicales que participan de la composición.”*

Hace tan sólo un par de años, ciertas comparsas salían con más de cien tambores, inclusive, Kanela y su Barakutanga, Sarabanda y Yambo Kenia lo habían puesto de moda. El **exceso de tamborileros acarrea diversos tipos de problemas**, en primer lugar, como **hay nuevos que se integran a último momento y no conocen cómo tocan sus compañeros, por consiguiente es muy difícil que puedan armonizar en el conjunto**. La situación de la cuerda de tambores es equiparable a cualquier grupo musical: para que en él puedan tocar una gran cantidad de músicos, se requiere que durante mucho tiempo ensayen juntos. Desde el punto de vista de Miguel García: *“para que salgan cien tamborileros a tocar juntos armónicamente es necesario enseñarle a mucha gente a caminar con los tambores; es*

*una labor de enseñanza previa a Las Llamadas. Por ejemplo, yo te agarro a vos que no sabés tocar, te tengo que enseñar en los ensayos o en las salidas de tambores barriales; para ello te pongo al lado mío y te digo: "dale, toca bien"; si tocás mal o te perdés, te digo "pará de tocar" y te doy la frase musical de nuevo; y te sigo controlando que lo hagas bien. El problema es que en una Llamada no se puede estar enseñando a la gente y menos a cuarenta tipos a la vez".*

Algunos expertos sostienen que más de cuarenta tamborileros está comprobado que nunca consiguen tocar bien. Edison Oviedo, jefe de los tambores de Sinfonía de Ansina, considera que esto ocurre *"porque hoy ni en barrio Sur, ni en Palermo, ni en el Cordón hay cuarenta tipos que toquen bien y se entiendan."* Cabe preguntarse ¿por qué no quedan tantos tamborileros que se comprendan para tocar el mismo ritmo en comparsas que proceden de los barrios tradicionalmente candomberos, cuando décadas atrás existía una gran cantidad de tamborileros en estos sitios? Entre las consecuencias que las demoliciones provocaron, está el hecho de que en cada uno de estos barrios, de cuarenta tamborileros que se acoplaban para tocar perfectamente su ritmo propio, ahora quedan diez o doce.

Aparte de ese problema, **se producen distorsiones en la melodía del conjunto de los tambores**, porque *"en Las Llamadas salen ochenta tipos que nunca salen durante el año y ese día salen algunos para figurar. Te encontrás así con que en una comparsa hay tres cuerdas en una: los tamborileros que van tocando en las primeras filas, llevan bien el ritmo; en el medio ya hay un desorden bárbaro y atrás van todos cruzados. Por eso, vos para tocar tenés que ir con los que van delante en la cuerda, si te ponen en el medio vas a sufrir porque te molesta el sonido de los que tocan atrás y no entendés los toques de los que vienen adelante. Ese es el problema. Por eso creo que es falso de que puedan tocar armónicamente cien tambores en una comparsa"*, considera Fernando Núñez.

Estos inconvenientes **generan altercados entre los tamborileros**, puesto que el hecho de que se incorporen a tocar personas que no son del barrio, asume muchas veces significados drásticos. Transcribo a este respecto las argumentaciones de uno de los tamborileros más experimentados: *"si yo estoy tocando, un tipo que no conozco, no se puede parar al lado mío a tocar; ese tipo está fuera de lugar. Yo no sé de dónde vino, quién es, cómo se llama y cómo puede ser que se pare al lado mío a tocar. Este es el criterio para que las cosas estén sanas y no se pudran. Fijate Luis que yo estoy tocando, está Rada, está Fatoruso, están mis hijos que nacieron adentro de un tambor y viene un pibe que cayó no sé de dónde; se mete a tocar en la comparsa porque el dueño del conjunto le dio la ropa. Si vos le decís que eso que está haciendo está mal, él se molesta y eso pasa porque no hay respeto. Eso sucede tanto en Morenada como en Sinfonía de Ansina: cualquiera viene se para acá y toca en las mecas del candombe. Porque la gente es atrevida porque ahí ya me estás poniendo en el compromiso de que yo te tenga que echar. Pero ¿vos aceptás que yo te eche? Si uno de esos viene con el tambor, no acepta que lo echen; a veces hasta hay que aplicarle la violencia para que entienda que acá mandamos nosotros. Pero como ha pasado, uno no puede estar toda la vida a los piñazos. Se llega a un punto en que agarrás y le decís al propietario del conjunto: «bueno, que entren a la comparsa pero yo me voy». Considero que esa lucha la doy por perdida. Hay cosas que ya no se pueden discutir más y tampoco se discuten con cualquiera. Yo las discuto con mis hermanos y amigos; pero a cualquiera no le puedo explicar por qué no quiero que toque; a vos te digo porque estás trabajando en algo que me gusta: ¡Con cualquiera no me pongo a tocar!"*, recalca Fernando Núñez.

Como en la comparsa participan tamborileros que no saben tocar, **obliga a los que tocan bien a "arrastrar" a los novatos para que toquen correctamente**. Según Eduardo Jiménez esto sucede porque *"con los que recién empezaron a tocar no podés contar para llevar la armonía del conjunto; no tienen resistencia y no es bueno su toque. Cuando hay cinco que tocan y diez que no tocan, esos cinco tienen que poner más fuerza para arrastrar a los otros diez que tocan mal. Al final llegás muerto de cansancio."*

Los comparseros con mayor experiencia sostienen que para que se presenten todos estos problemas en las cuerdas de tambóres, hay por lo menos cuatro tipos de responsables, ellos son: los jefes de cuerdas, los organizadores del Desfile de Llamadas (las autoridades representativas de la I.M.M. y la D.A.E.C.P.U.), los tamborileros que no saben tocar y los propietarios de las comparsas. Veamos cuál es la cuota parte de las culpas de cada uno de ellos:

- (a) Los «jefes de cuerdas» son responsables de esta situación porque no respetan la cantidad ni la distribución del tipo de tambores para estructurar la formación de tamborileros.
- (b) La responsabilidad de los organizadores del Desfile de Llamadas es doble, ya que recién este año reglamentaron la cantidad de tamborileros que pueden salir en una comparsa. Eduardo Jiménez indica que esto ocurrió porque *“Kanela” venía y sacaba cien e incluso llegó a sacar hasta ciento veinte tambores. Lo que no sabían los organizadores y los jurados de Las Llamadas, es que cantidad no es sinónimo de calidad. Los turistas y el jurado decían: «mirá que cantidad de tambores salen en esta comparsa». Eso lo consideraban pintoresco pero no apreciaban lo que nosotros hacíamos musicalmente. No es lo mismo que toquen treinta tamborileros que saben tocar, que ciento veinte donde sabe tocar sólo el 10% de ellos.*” En la misma dirección, Gustavo Oviedo añade que *“con cien tambores –como saca “Kanela”- no se puede realizar una organización musical de los tambores porque se forma una masa sonora en la que no se puede identificar el sonido de cada tipo de tambor. Con cien tambores no hacen un ritmo acorde; sólo hacen bastante bochinche. Si vos sos un espectador ese toque te entra en la cabeza como un “brrrrr...”, pero ¿eso qué es? Es ruido. Si hay un jurado capacitado dice «en esta comparsa son ciento veinte tipos tocando pero no tocan nada y suena horrible su música. Mirá estos tambores son menos, pero mirá que bien se escuchan».*

Por otra parte, los organizadores de Las Llamadas son responsables de esta situación porque designan como miembros del jurado del concurso a personas que ignoran los fundamentos del candombe y las particularidades de los toques y sus diversos sonidos. Edison Oviedo explica que *“los miembros del jurado son incompetentes para evaluar el compás que ejecuta una cuerda porque no es capaz de discernir pequeños grandes detalles que hay en el toque de los tambores. Por eso tienen en cuenta el despliegue, la puesta en escena y la vestimenta de los miembros de la comparsa, pero no la producción musical. El jurado de Las Llamadas no sabe que: toca mejor una cuerda de treinta y seis tambores que una de cien, porque es más compacta, se siente más la melodía, hay mayor coordinación en los toques, por ende, hay más diálogos; esto hace que se ensamble mejor todo el ritmo”.*

- (c) Otro elemento que ocasiona esta contrariedad es todo aquel tamborilero que no sabe tocar y pide para salir en Las Llamadas. Para explicar esta situación Fernando Núñez utiliza la siguiente metáfora: *“si yo voy al Palacio de la Música y me compro el mejor violín que haya, sin haber ido a la escuela de música, ni tener un violín en la mano; sólo porque me gusta como suena. Si un día veo que está ensayando la Filarmónica ¿vos pensás que a mí me dejarán entrar a probar si puedo tocar el violín? Eso es lo que pasa con la comparsa del barrio, cualquiera viene se para acá y toca con el primer equipo del candombe, por eso que creo que es culpa de los que no saben tocar pero tienen la audacia para salir tocando en Las Llamadas.”*
- (d) Veamos los motivos por los cuales los propietarios de comparsas justifican el hecho que salgan en Las Llamadas una gran cantidad de tamborileros que no están capacitados. En muchos casos, el dueño le tiene que devolver el favor que se materializó en que la comparsa participara del carnaval. Carlos Larraúra señala que *“nuestra comparsa integra a mucha gente nueva, los tenés que dejar salir, darle espacio y manejarlo con ellos.*

*Porque esta gente nos está manteniendo económicamente a nosotros ya que aporta el dinero que necesitamos para participar en carnaval”.*

En otros casos, ciertos tamborileros novatos integran la comparsa porque son alumnos de los cursos de candombe que realiza el dueño del conjunto, lo que hace que los experimentados consideren que *“hay comparsas que han dejado caer su cuerda, por ejemplo la del barrio Ansiná. Ahora salen tamborileros nuevos que aprendieron hace poco tiempo con los dueños. El problema es que no se les puede decir «vos no podés tocar acá», porque rompen la relación con sus discípulos”,* afirma Eduardo Jiménez. Gustavo Oviedo reconoce esta realidad, aunque justifica que *“a los tamborileros nuevos que están aprendiendo a tocar con nosotros los dejamos salir en Las Llamadas para que sepan lo que es caminar con un tambor en este desfile. Si no le doy una oportunidad para que toquen en serio no aprenden más. Si no ¿qué tengo que hacer? Darle para delante y que salgan con nosotros en carnaval u oponerme a que participen y no aprendan nunca más. Pero, te aclaro que en nuestras salidas de tambores y en la comparsa no entran todos los alumnos. Seleccionamos los que están más avanzados en su aprendizaje, por ejemplo, de mis alumnos traigo a uno; hay otro que viene y al que le digo «Mario, vos no estás pronto todavía». A los nuevos que saben tocar los integro a mi comparsa. Es como si estuvieras jugando en la selección juvenil de fútbol y te citara el director técnico para jugar en la selección mayor, pero te pone en el banco para que mires cómo es el ambiente; cómo es el estilo de juego; a veces te deja practicar; de todos modos estas alternando con los jugadores de primera y conociendo el entorno profesional...”*

Los propietarios, igualmente, autorizan a salir a novatos para que cumplan su sueño de tocar los tambores en Las Llamadas. *“Hay gente que ha salido y no tiene ni nociones básicas de cómo se toca; pero mas allá del tamborilero hay que considerar que está el ser humano”,* señala Carlos Larraúra. En último término, ciertas comparsas salían con más de cien tamborileros para ganar el primer premio a la mejor cuerda de tambores, Carlos Larraúra dueño de Yambo Kenia explica que *“en Las Llamadas tenemos que salir con cien tambores porque “Kanela” sale con más de cien y hay que ganarle aunque sea a número y ruido”.*

#### **- (4.4.3) Requisitos para integrar una cuerda de tambores:**

Para tocar en una cuerda de tambores no existe un límite forzoso, que esté determinado por los años del tamborilero. Pero si existe un requerimiento de acuerdo al tipo de vínculo que mantienen los tamborileros con el grupo, lo que hace que se distingan tres tipos miembros: una parte de los componentes son del barrio; son un grupo nuclear fundado en el principio de parentesco y en el de vecindad. Entre ellos existen redes de relaciones que son como círculos sociales inter-ligados. A este grupo lo componen los jefes y sus familiares cercanos –hermanos, hijos, tíos y primos-; intervienen también parientes lejanos y amigos íntimos. Otro sector es el constituido por tamborileros que mantienen una relación estrecha con el grupo nuclear, pero no son familiares; estos suelen ser vecinos del barrio o vienen de otros lugares, pero que anteriormente han compartido experiencias en los asentamientos demolidos. Pueden también ser alumnos de las escuelas de candombe, ubicadas cerca del barrio. Todos ellos tocan el tambor perfectamente, salen con regularidad variable en Las Llamadas y en las salidas de tamborileros tocando por las calles los fines de semana. Hay un tercer sector, al que denominaré “los colados” está conformado por aquellos tamborileros que se integran a la comparsa a último momento, para salir en el desfile de carnaval. En su gran mayoría no son tamborileros idóneos y salen a veces o *“cuando se pueden colar en una comparsa”.*

Tocar en una «cuerda de tambores» es una práctica esencialmente masculina, por la fuerza y resistencia que requiere. Sin embargo, poco a poco, algunas mujeres han comenzado a tocar el chico y en cada desfile de carnaval se acrecienta su número.

Para salir tocando el tambor, hay diferentes niveles de exigencia. Hay tamborileros del núcleo principal que opinan que el requerimiento primordial consiste en “saber tocar”, lo que significa que debe tener precisión en el golpe, ejecutar los toques del tambor con la fuerza, la velocidad y en la forma correspondiente a cada tipo de tambor y al ritmo del barrio. En este sentido, Tomás Olivera explica que *“al tamboril hay que tratarlo con mucho cariño, pero a veces hay que pegarle con alma y vida. Es similar a lo que ocurre en el fútbol, porque el crack de fútbol tiene que decidir cuál es la mejor forma de pegarle a la pelota en las distintas oportunidades que se le presentan en un partido. Por ejemplo, en algún momento hay que pegarle con fuerza a la pelota para que el arquero no la alcance y otras veces hay que acariciarla con el golpe justo para meterla en el ángulo del arco contrario. En el toque del tambor pasa algo semejante porque ciertas veces hay que tocar con mucha fuerza para mantener el ritmo cuando viene decayendo; y otras veces, hay que pegarle a la lonja suavemente para sacarle el sonido apropiado, por ejemplo, cuando se improvisa una repique.”* Aparte todo aquel que quiera integrar una «cuerda» debe poseer la capacidad para concentrarse y llevar a cabo el diálogo musical con sus compañeros; aplicando su toque con sentido de oportunidad para armonizarlo con el de sus compañeros. De la misma manera, tiene que saber tocar el tambor ejecutando distintos pasos de marcha; así *“hay algunos que aprenden a tocar pero no saben caminar; entran a la formación de tamborileros y recién ahí se dan cuenta que tienen un problema adicional: tocar el tambor caminando. Por otra parte, cuando se grita «largo», tienen que saber que es para caminar más rápido, aunque el ritmo no varíe. Los tamborileros de ahora tienen que saber disociar las dos cosas y eso no se aprende en tres días. Por eso, hoy se ven muchas cuerdas que tocan todos al mismo tiempo”*, asegura Leonel Abelino. Por último, todo aquel que quiera ser tamborilero debe estar en buen estado atlético, igualmente, tiene que “caminar” Las Llamadas con una gran economía de energías.

Ciertos tamborileros veteranos plantean este tema con una actitud bastante antipática, ya que entienden que **para tocar el tambor en determinadas comparsas hay que pertenecer al grupo de tamborileros del barrio**. Es decir, que no alcanza con saber la técnica de ejecución de los tambores; además, hay que ser tamborilero del barrio puesto que hay que conocer el ritmo y la intensidad con que se toca en el lugar. Por ejemplo, algunos tamborileros de Sinfonía de Ansina puntualizan que *“el tamborilero para tocar en nuestra comparsa tiene que ser del barrio, por supuesto, debe ser buen tamborilero, tener resistencia y no “garronear”*. El último requisito me sorprendió por eso le pregunté *¿qué significa garronear cuando se toca el tambor?* Me respondió que *“los tambores no son para todos, porque hay que tener capacidad de aguante y fuerza. Aunque muchas veces vos tenés más maña que fuerza, porque distribuís tu energía en el transcurso de Las Llamadas. Para eso hay que saber gastar tus energías y conocer tu cuerpo. Yo siempre digo «¿quién mejor que uno conoce su propio cuerpo?»*. *Las primeras veces que uno toca «quema toda su energía de una vez», porque no sabe nivelar el esfuerzo. Eso se ve en Las Llamadas, la gente más nueva se mata al principio y a las dos cuerdas ya no pueden tocar más. Para resistir toda La Llamada tenés que saber distribuir tu energía y eso se aprende con el tiempo. Porque no es que no sepas tocar, es que si vos sos muy impulsivo gastas energía de más”*, revela Gustavo Oviedo. Esto lo pude comprobar no sólo en carne propia, sino que he observado que a las dos cuerdas de recorrida de Las Llamadas, ya se percibe en los rostros de algunos tamborileros el cansancio; van como si los tambores les pesaran diez veces más que cuando iniciaron el trayecto, lo que los obliga a descansar, tocando con menor intensidad o como indica Gustavo *“vienen «garroneando» el resto del desfile: haciendo como que tocan pero no tocan nada”*.

**Los tamborileros nuevos no aguantan el ritmo del toque de «la cuerda de tambores» de algunos barrios**, como el de Ansina, Gaboto y Buceo, porque se toca a gran velocidad y de manera sostenida; como los nuevos no tienen resistencia para aguantar ese ritmo, se cansan y “garronean”. En el barrio Palermo la consigna es que: *“un Ansina cuando toca no está deseando que otro le saque la carga de encima. No se concibe que se descuelgue el tambor*

*porque se cansó, o se rompió un dedo, o porque se rompió el parche: tenés que seguir tocando igual o hacer madera, porque tus compañeros harían lo mismo*", manifiesta Perico Gularte.

En estos barrios se considera que los tamborileros que "no tocan con ganas o que vienen "garroneando", están violando códigos grupales. Por eso, "si un tamborilero del barrio se cansa, por que no es una máquina de tocar y se cansa. ¿Qué hace? Pasa el tambor. Pero se lo da a uno que sabe que va a rendir; no se lo da a cualquiera.", precisa Miguel García. Los más veteranos recuerdan que "treinta años atrás no tocaba el tambor cualquiera como pasa ahora. En la actualidad, pasa una Llamada y viene uno cualquiera que no conoce a nadie, se cuelga el tambor y se mete de atrevido. Antes los tambores eran para cierta gente y no tocaba cualquiera, porque tenías que pertenecer al grupo", reseña Cándido Olivera.

A los que no son del barrio y que van de "colados", los colocan al fondo de la formación. El «jefe de cuerda» no puede darse cuenta si tocan bien o mal porque va concentrado tocando adelante. Según los tamborileros de cuna, «los colados» habitualmente tocan mal o "hacen como que tocan y no tocan nada"; por eso en el Concurso Oficial sólo tocan los del barrio.

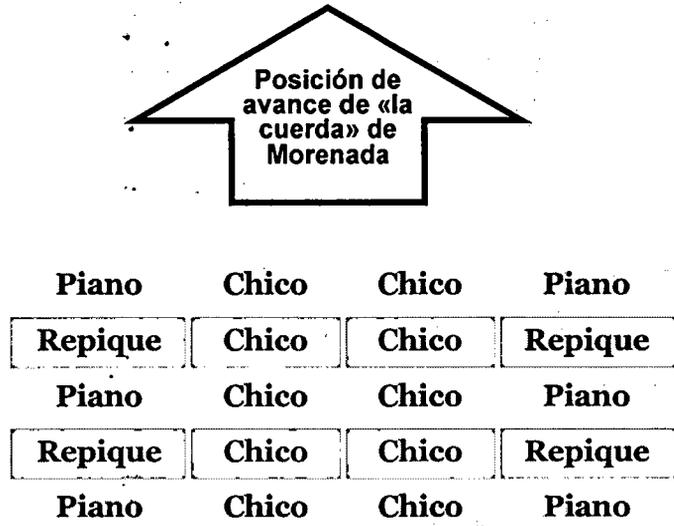
A manera de reflexión quiero precisar que hoy tocar los tambores en una comparsa es una mezcla contradictoria de organización, cambios, tensiones, conflictos, resoluciones e irresoluciones. Como muchas otras expresiones de la cultura popular la integración de «la cuerda» descansa en una tensión paradójica: Las Llamadas eran tradicionalmente una formación de tamborileros que siempre tocaron juntos el ritmo típico del barrio. Sin embargo, nos encontramos con que en nuestros días se les incorporan nuevos integrantes que no son buenos tamborileros y aparecen a último momento. Los grupos de tamborileros que provienen de los barrios tradicionalmente cañdomberos de manera casi intencional tienen como designios la responsabilidad de hacer que perdure el ritmo de su barrio; para ello deben hacer que se respeten sus costumbres en la organización de los tambores. Conjuntamente hay tamborileros que no conocen o no aguantan la velocidad del ritmo del barrio; lógicamente, lo que hacen es deteriorar la música que se produce, por carecer de la idoneidad necesaria para hacerlo. Los que tienen la responsabilidad de mantener el ritmo característico del barrio son los tamborileros más veteranos, el jefe de cuerdas y los dueños de los conjuntos. Eso se puede hacer enseñando a tocar como se debe el tambor y a "caminar" durante Las Llamadas economizando energías. Deben asimismo ejercitar a los novatos en que respeten los códigos organizacionales y comunicacionales en que se sustenta esta práctica. Son ellos los responsables del resguardo de los conocimientos de una determinada forma de sentir y tocar el tambor que se expresa en la creación de este tipo de música. No obstante, al grupo de alumnos que se han formado como tamborileros, se le debe dar la oportunidad para salir en Las Llamadas, porque la transmisión de conocimientos y prácticas es lo que va a permitir la revitalización de estas tradiciones. Sin embargo, a los "colados" no se les debe permitir que se incorporen si tocan mal. Puesto que si bien Las Llamadas son una práctica que se realiza en un espacio público, es una práctica que exige idoneidad para tocar el ritmo del barrio y desfilar en Las Llamadas.

#### **- (4.4.4) Los códigos a respetar en Las Llamadas:**

Los tamborileros que integran una comparsa están orientados por códigos organizacionales y musicales. Como estos preceptos constituyen la estructura de significación de «la cuerda» es necesario explicitarlos. La organización de los tamborileros posee criterios para su disposición: un primer criterio a destacar, es que **la cantidad de los distintos tipos de tambores que integran la formación varía según las distintas tradiciones barriales**. En las comparsas procedentes del barrio Palermo, la integran una cantidad relativamente equivalente de chicos, repiques y pianos. En la tradición del barrio Sur, se utiliza una mayor cantidad de chicos, pudiendo llegar a ser casi el doble que los otros tipos de tambores.

Un segundo criterio es **la manera de distribuir los distintos tipos de tambores en la formación**, también, hay dos formas de hacerlo: una de ellas es la tradición de los tambores de los barrios Sur y Cuareim; en las comparsas que proceden de estos sitios cuando se arma «la cuerda» en cuatro columnas: en el centro de la formación van dos integradas por chicos, escoltadas por hileras integradas por pianos y repiques, distribuidos alternadamente. En esta formación los repiques van alternándose y repican por turnos. También, los pianos van variando de adelante para atrás y de punta a punta, como muestra el siguiente cuadro:

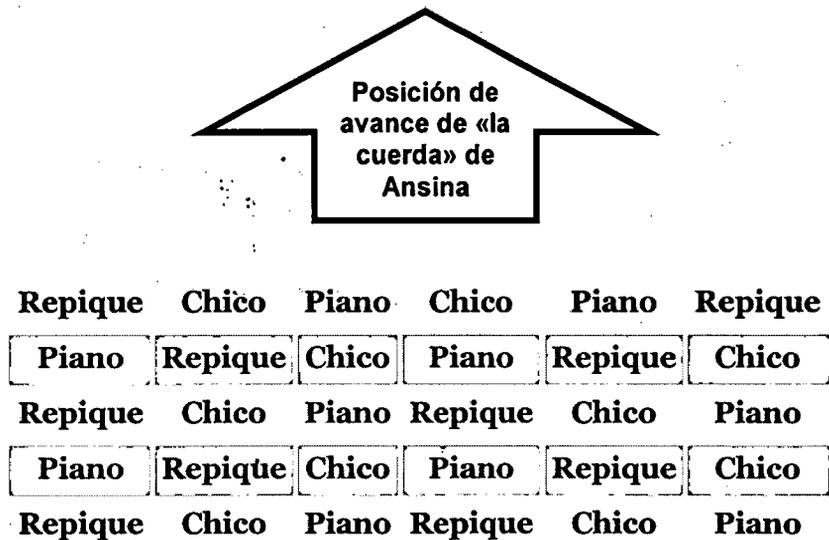
**Así se formó Morenada en el Desfile de Llamadas del 2003:**



En Morenada es tradicional que se formen los tambores en un orden muy estricto que se conserva durante toda La Llamada. Las cuerdas de tambores de otras comparsas entre tanto, tienen principios de formación más flexibles, ya que la posición de los tamborileros se puede cambiar, conforme a como sea la actuación de cada uno de ellos.

Otra es la forma de armar «la cuerda» según la tradición de Ansina, generalmente se forman en seis columnas, en la primera fila se coloca un piano en el centro, dos chicos a cada uno de sus lados, otro piano al lado del chico y un repique a cada lado de éstos. Hacia atrás en la formación, se van alternando los distintos tipos de tambores, como se observa en el cuadro:

**Así formó Sinfonía de Ansina en el Desfile de Llamadas del 2003:**





Filas de "la cuerda de tambores" de Sinfonía de Ansina vistas desde adelante, Llamadas 1998.



Filas de "la cuerda de tambores" de Sinfonía de Ansina vistas desde atrás, Llamadas 1998.



- **El líder de los tamborileros es el jefe de la cuerda de tambores: “el jefe”.** Las fuentes en que se sustenta su poder son su pertenencia a una familia relacionada tradicionalmente con el candombe y con las comparsas; además, su liderazgo se funda en la potencia y la perfección de sus toques; esta idoneidad determina su capacidad de influir al resto de los componentes. El poder del jefe tiene que ver también con su personalidad, antigüedad en la comparsa y su pertenencia al barrio de origen. Teniendo en cuenta estos atributos encontramos en los barrios con tradición candombera a líderes como Waldemar Silva que es el jefe de los tambores de Cuareim 1080; a Gustavo y Edison Oviedo de Sinfonía de Ansina; a Fernando Núñez y “el Bocha” en La Dominguera; a los hermanos Pintos en Sarabanda; a Eduardo “Malumba” Jiménez, Héctor y Wellington Suárez de Yambo Kenia; a Miguel García y Sergio Ortuño en Mundo Afro.

En este tipo de comparsas el reconocimiento del grupo de pares hacia el jefe es un elemento que estructura al grupo, ya que este rol es reconocido por todos los tamborileros y el líder es un elemento fundamental en su ordenación interna. En las agrupaciones que salen de barrios sin tradición candombera el propietario del conjunto es el que designa quien cumple el papel de jefe, siempre, teniendo en cuenta algunos de los requisitos descriptos.

Para dar una idea de la manera en que se han formado y la significación del candombe en la vida de estos jefes, voy a transcribir el resumen de un relato autobiográfico que puede ser considerado paradigmático sobre la formación de un jefe. Aquí el que narra su historia es Gustavo Oviedo: *“mi vinculación con el candombe empieza porque nací en el barrio Ansina; por eso ya de niño empecé a tocar el tambor. El que allí no tocaba el tambor, se tenía que ir, porque era nuestra cultura. Yo me inicié de muy chico en el candombe, mejor dicho me crié entre tambores y por lógica tenía que tocar; me dieron la oportunidad los mayores para salir en la comparsa como mascota, cuando tenía doce años. Como todos, pagué derecho de piso tocando el “chico”, fui ascendiendo, un día me dijeron si quería tocar “el repique” y me animé y toqué. El repique lo toqué hasta los diecisiete años. En la década de los años ’70, en la comparsa faltaba gente que tocara “el piano” y como era bastante audaz, toqué piano. Ahora tengo cincuenta y dos años y desde los diecisiete hasta ahora siempre he tocado piano. Me inicié a los doce años en una comparsa que se llamaba Fantasía Negra, en el año 1967 salí en ella hasta 1975 cuando este conjunto se desintegra. Durante mi vinculación con esta comparsa gané en el Concurso Oficial un primer premio en 1972; dos segundos premios en 1969 y 1973; y un tercer premio en 1967. En el Desfile de Llamadas alcancé: tres primeros premios en 1969, 1972 y 1973; un segundo premio en 1974; y un tercer premio en 1964 y 1975. En la década de los años ’80 salí en otras comparsas: Sueño Moreno, Serenata Africana, los Esclavos de Nyanza y Zumbaé. Como estaba cansado de salir en agrupaciones que no eran de mi barrio, en 1987, fundamos Concierto Lubolo con mi hermano Edison y un grupo de amigos; esta comparsa era la heredera de Fantasía Negra, salí en ella durante cinco años. Con Concierto Lubolo gané en el Concurso Oficial un primer premio en 1990; dos segundos premios en 1988 y 1989; y un tercer premio en 1987. Como en el año 1991 tuvimos problemas entre los directores sucumbió Concierto Lubolo. En 1992 fundamos Sinfonía de Ansina con otro grupo de amigos; este año Sinfonía cumple doce años de vida. Me olvidaba de contarte que he tenido la suerte de tocar con Jaime Ross, con Jorginho Gularte, con los hermanos Hugo y Osvaldo Fatoruso, con Jorge Nasser, con Jorge Schelemberg. He grabado, por lo tanto, con los mejores músicos uruguayos. Por eso el candombe ha significado todo en mi vida, lo he sentido desde que nací, tuve la suerte de tener un poco de oído, aprender a tocar el tambor, así, pude subsistir a través de esta actividad.”* Este relato de Gustavo permite deducir que el «candombero de cuna» pertenece a este ámbito sin elección: se nace en este mundo dado, “en la cuna candombera el que no tocaba el tambor, se tenía que ir, porque era nuestra cultura”, en ella está impresa toda una tradición signada por costumbres y por experiencias transmitidas por las generaciones precedentes. En el caso de los hermanos Edison y Gustavo Oviedo sus padres y abuelos siempre estuvieron relacionados a las prácticas culturales afrouruguayas; su abuelo por parte de madre,

de apellido Gradín, participó en el primer desfile de Llamadas en la comparsa Fantasía Negra y su abuelo por parte de padre, de apellido Oviedo, había ayudado a construir el barrio Ansina (Reús al Sur) y luego fue uno de sus primeros habitantes.

Se puede advertir igualmente que para llegar a ser el «jefe de los tamborileros», además de tener la capacidad y los conocimientos de cómo organizar los tambores, se debe recibir el reconocimiento de sus compañeros del grupo; esta aceptación se funda en que tenga una historia que lo vincule de manera auténtica al candombe y que haya participado en conjuntos que han tenido éxito. Debe ser por descontado, un excelente tamborilero con sensibilidad musical para poder discernir las distintas formas de tocar de cada uno de sus compañeros; esa capacidad le permite organizar eficientemente «la cuerda».

Hay diversas formas de dirigir la cuerda de tambores, a título de ejemplo voy a analizar cómo son percibidos los jefes de Sinfonía de Ansina, Gustavo Oviedo y el de Yambo Kenia, Eduardo "Malumba" Jiménez. Ambos son considerados entre los diez mejores tamborileros del país. Los compañeros de Eduardo Jiménez caracterizan su forma de dirigir porque *"arma la cuerda y después no habla más. Utiliza el criterio de que: «acá nos venimos a divertir y a pasarlo bien, entonces, no grita, no se ofusca, ni tiene problemas con la gente»*". En Sinfonía de Ansina, a Gustavo Oviedo se lo caracteriza como un líder *"que impone disciplina en los momentos necesarios... se lo puede comparar con Obdulio Varela (el capitán de la selección de fútbol que ganó el campeonato de fútbol en Maracaná en 1950). Se lo puede comparar porque es un caudillo entre sus pares. A Gustavo, en un Desfile de Llamadas lo ves que va imponiendo su presencia sobre el resto de los tamborileros para que toquen bien"*. Los tamborileros que conocen a ambos jefes, los diferencian porque *"el jefe de Yambo Kenia es más tranquilo y maneja el grupo a sangre fría; Gustavo es el líder de unos tambores tradicionales, él tiene más carácter y los presiona a los tamborileros exigiéndoles que sean los mejores."* Estos jefes dirigen de forma distinta por su temperamento diferente y porque el jefe de una comparsa tradicional tiene mayor exigencia para ganar la competencia entre las cuerdas de tambores que participan de Las Llamadas, por eso es más implacable con la actuación de sus tamborileros. Los jefes de comparsas "nuevas" suelen ser más tolerantes con sus subordinados porque tienen menos exigencias para ganar el concurso.

Ahora bien, no todos los tamborileros están de acuerdo respecto de la necesidad de un jefe para el ordenamiento de «la cuerda». Sergio Ortuño argumenta que *"la existencia del jefe no es necesaria, porque más allá de que toque el tambor, no tiene otra función específica sobre la formación. Actualmente, eso del «jefe de cuerda» está perimido porque la música de los tambores ha tenido una evolución muy grande y se empieza a enriquecer con la gente nueva que toca en los barrios. Por eso, el buen toque que realice el grupo no depende del ordenamiento de un jefe; se terminó esa idea de que el jefe lideraba y llevaba la cuerda a sus hombros. No hay un tamborilero que mande ya que ahora la cuerda se compone por muchos integrantes y el toque se hace en función del conjunto."*

Las reuniones para acordar la organización de «la cuerda», por lo general, se realizan uno o dos meses antes de que comience el carnaval. Actualmente en muchos barrios salen a tocar los tambores todos los fines de semana del año, lo que les proporciona un mayor entrenamiento. En las comparsas que no proceden de un barrio con tradición candombera, se aprovecha la instancia de preparación para realizar una prueba de admisión a los tamborileros nuevos; así se evalúan sus aptitudes técnicas. Maximiliano Petrone señala que en Yambo Kenia: *"si el tamborilero tiene las condiciones básicas tratamos de buscarle una función dentro de «la cuerda», para no romperle la ilusión. Pero, se le pide que venga los días que ensayamos y cuando salimos con los tambores por la calle para que vaya aprendiendo"*.

En la instancia de preparación, el jefe observa la resistencia de los tamborileros percibiendo la cantidad de cuádras que ellos mantienen la intensidad en sus toques y la velocidad del ritmo, así puede determinar la cadencia precisa que se va a tocar en los desfiles. Al mismo tiempo, identifica a los tamborileros que tocan bien, de los que son mediocres y se

cruzan, para luego armar correctamente la formación. En este sentido, hay que precisar que la conformación y la distribución de los tamborileros en la formación es un sistema de reconocimiento conforme al prestigio, la capacidad técnica, la antigüedad y la pertenencia al barrio de origen del tamborilero. El reconocimiento está íntimamente ligado a la aceptación tácita de las posiciones en la formación. El ser reconocido como buen ejecutante no sólo es una aspiración de cada integrante, sino que es una condición que mejora su desarrollo como tal, porque sus compañeros le conceden mayor apoyo y confianza para improvisar nuevos toques.

El jefe va en la primera fila y es quien lidera la formación; **una de sus principales funciones es la designación de los puestos y las funciones de cada miembro de «la cuerda»**. Por lo general, se van distribuyendo los lugares desde las filas de adelante hacia atrás de la alineación. Hay, sin embargo, varias formas de “organizar a los tamborileros” y esto depende de los fundamentos con los que el jefe determina estas posiciones; que pueden ser de acuerdo a la: capacidad técnica y la resistencia, así como de la función que le asigna a cada tamborilero. He detectado dos estrategias para ordenar a los integrantes en la formación: una de ellas es utilizada por ciertos jefes que ubican a los tamborileros que poseen buena técnica y fuerza, en las tres primeras filas, para que sean la referencia musical y arrastren a los demás si descienden la intensidad de sus toques y/o pierden el ritmo. En el medio y al fondo de la formación van intercalados tamborileros buenos, mediocres y malos; para que los buenos sean la referencia rítmica si los otros pierden el compás. La otra estrategia utilizada es ubicar a los tamborileros que son buenos percusionistas en las primeras filas pero poniendo en el medio a los que además de ser buenos tocan fuerte; a los tamborileros mediocres y a los malos los colocan al final de la formación.<sup>1</sup> De esta manera, los tamborileros fuertes dan la base del ritmo, al estar en el centro, equilibran y ensamblan la temporalidad e intensidad musical de las ejecuciones de los tamborileros que van en las primeras filas con los que van atrás.

En suma, uno de los requisitos para que una cuerda de tambores esté bien armada es organizar la formación con la cantidad adecuada de tamborileros, que se calcula como se ha visto, en no más de cuarenta. Otro de los requerimientos consiste en intercalar de manera eficaz a los tamborileros que presentan mayores y menores condiciones y experiencia, a fin de iniciar a los nuevos. El jefe de los tambores de Mundo Afro, nuestro conocido Miguel García, explica que *“en Las Llamadas a los tamborileros más nuevos los ponemos en el medio; después armamos filas con tamborileros experimentados para que los empujen, de manera que si se “van para arriba” los traemos para abajo y si se “van para abajo” los otros los “empujan para arriba”; así es como los vamos llevando y haciéndolos. O sea, al tamborilero nuevo siempre le ponemos un guía que le diga: «vas mal; empezá la frase de nuevo». Si están intercalados, los experimentados los vigilan, porque si a los novatos los dejás solos hacen como que tocan y no tocan, se cansan y van “garroneando”. Entonces, «sí quieren pescado se tienen que mojar” ¿vos querías tocar? Bueno, hazelo pero la fama cuesta». Esa es la historia: a los aprendices le tenés que decir ¿qué estás haciendo? Tocá bien en caso contrario te vas”*.

Aunque se organicen bien los tamborileros, muchas veces no se obtienen los resultados esperados. Como ejemplo de esto, recordemos que la comparsa Yambo Kenia, utilizó la estrategia de intercalar tamborileros de diferente capacidad técnica y salió octava en el concurso del Desfile Inaugural de Carnaval del año 2002. Su jefe, Eduardo Jiménez, explica que *“en ese desfile tocamos mal porque los tamborileros que llevamos las bases del ritmo, nos distribuimos en toda la formación y tocamos muy separados; esto no tuvo resultado. Hubo luego una autocrítica y para Las Llamadas se tocó mejor, porque nos organizamos de otra manera; los jefes de cuerdas decidimos que los tamborileros mejores irían adelante, para llevar la base del ritmo y arrastrar a los peores. Así ganamos el primer lugar del concurso”*.

A lo largo de mi experiencia me he topado con algunas cuerdas de tambores que están bien armadas y otras no; generalmente en las mal armadas se puede observar que tocan las dos o tres

<sup>1</sup> Habitualmente, los que recién están aprendiendo a tocar el tambor, tienen voluntad y quieren salir en la comparsa los ponen al fondo de la formación. Algunos sostienen que es para que paguen derecho de piso.

primeras filas y todos los demás tamborileros van “garroneando”. Esto sucede por diferentes razones, algunas de ellas son porque: los tambores van mal distribuidos en la formación; o van demasiados tamborileros novatos tocando juntos; o son demasiados tambores y no se logran armonizar todos los toques.

La cantidad de temas abordados en esta sección permiten visualizar la importancia de los códigos candomberos para el quehacer organizacional y musical de «la cuerda». Las pautas descritas son básicas en la organización de los tamborileros, ya que les otorga significados a sus actuaciones durante Las Llamadas. Por ello es preciso que cada integrante conozca y ejercite esos códigos, esto es lo que me lleva a pensar que los experimentados deben enseñar esos criterios a los tamborileros nuevos, al tiempo que estos últimos deben reconocer y aplicar las normativas que les enseñan. Este aprendizaje debería constituirse en una especie de ritual de iniciación para los tamborileros. De hecho, hay ciertos jefes que antes de salir en Las Llamadas les informan a los recién llegados las particularidades del toque de la comparsa, uno de ellos es Eduardo Jiménez quien explica que: *“esta charla informativa es algo que se realiza ahora porque antes no se estilaba hacerla, ya que todos los que tocaban en las comparsas eran buenos tamborileros. Ahora, no son malos pero como van a aprender a tocar y enseguida quieren salir en una comparsa, por eso una de mis funciones es informarle nuestras reglas a la hora de tocar.”*

Los esfuerzos para capacitar a los novatos se orientarán a la realización de una buena ejecución del toque y al logro del empaste musical con el resto de los tamborileros, cuestiones que se realizan durante todo el año en las salidas a tocar por el barrio y en carnaval en el periodo de ensayos. En esta etapa el mayor esfuerzo corresponde al momento previo a la transformación en tamborilero consumado. La socialización continúa por un tiempo después del momento señalado, en el que adquiere los códigos organizativos; el conocimiento de los códigos musicales y el cumplimiento de las conductas apropiadas para integrar «la cuerda». Todo ello les proporciona la competencia como tamborilero, así como también les provee los conocimientos necesarios para tocar el ritmo típico de la comparsa. Esto posibilita que se consoliden los significados compartidos en el grupo; al tiempo que les da un sentido a sus actuaciones. Esa competencia es operacional, ya que permite que el tamborilero pueda tocar en la comparsa mientras lo haga de forma correcta, respete los códigos musicales y organizacionales; al tiempo que modela la forma de interpretar de los tamborileros que no son del barrio, poniéndolos a resguardo del desconcierto que provoca el desconocimiento de ciertos códigos.

A manera de síntesis destacamos que entre los principales *códigos organizacionales* de los tamborileros está la necesidad de respetar el buen armado de las cuerdas de tambores y el acatar el lugar y la función en que el jefe ubica a cada tamborilero en la formación. Por su parte, los principiantes deben acatar las indicaciones que les realicen sus compañeros más avezados; siempre, deben ejecutar *los códigos musicales candomberos* para lo cual son condiciones indispensables armonizar en volumen y velocidad los toques del conjunto. En efecto, no se puede descender o incrementar la velocidad o el volumen del toque de forma repentina; esto se debe hacer de forma gradual y acompañada junto al resto de sus colegas. En suma, es necesario respetar la «conversación de los tambores», que es uno de los principales códigos ya que permite el empaste musical de «la cuerda».

#### - (4.4.5) La conversación de tambores:

Ya he indicado que la sincronización de los toques es la máxima aspiración a desarrollar en «la cuerda», puesto que permite converger en una armonía musical. En la sección anterior realicé una serie de marcas conceptuales que destacaban «la conversación de tambores» como uno de los principales códigos musicales que los tamborileros deben seguir. Es necesario vincular estos dos requerimientos a fin de comprender el fundamento de la coordinación musical y organizacional de «la cuerda». Durante Las Llamadas, los toques de los tambores se superponen con distintos sonidos y contrastes entre las secuencias básicas, el repicado y las improvisaciones simultáneas. Al empaste de estos diferentes toques se le denomina: **“diálogo de tambores”**. Este es otro de los rasgos identificatorios de las cadencias de las diferentes “cuerdas”; permitiendo reconocer desde lejos a cada comparsa y *“saber de qué barrio es, desde dónde viene y hacia dónde va”*, indica Tomás Olivera.

Profundizando este análisis, quisiera señalar que en los momentos que actúan el repique y el piano precisamente repicando realizan “solos”; a estas las caracterizaré como frases en los que los tamborileros improvisan a través de componentes variables. Esos toques traban un diálogo con los otros tambores; se ensamblarán en esa realización y continuarán con una nueva frase imitando un toque anterior o respondiendo con un toque en consonancia con el primer repicado. De esta forma cada toque individual potencia la musicalidad colectiva y produce una circulación de energía que retroalimenta la sonoridad del conjunto, luego, se registrará un nuevo toque o habrá un crecimiento de la potencia de todos los tambores.

En la actualidad, el “diálogo” musical de los tambores a veces se ve interrumpido o entorpecido por “ruidos”, ya que no se respetan las normas de ejecución de los toques. Esto ocurre porque se desconoce o se conoce y no se respetan los códigos musicales y las funciones rítmicas del grupo de tamborileros que realizan candombe. Según Edison Oviedo, los criterios que hay que sostener para tocar en una cuerda no se respetan, *“ahora todos quieren repicar y van toda La Llamada «tocando de arriba», sin que nadie quiera «bajar a hacer madera».* *Repican todo el tiempo así esté un repique al lado repicando; terminando por repicar todos a la vez. Eso no debe ser así porque no respetan los tiempos musicales de los toques del repique. Se debe tocar cuando le toca el turno a cada uno. Si todos repican a la vez ¿quién hace la clave? ¿O no se dan cuenta que musicalmente están haciendo lo mismo? Para salir en Las Llamadas hay que respetar los códigos, porque el tambor tiene distintas funciones que a veces no se respetan y a veces ni se conocen.”* No existe, por supuesto, una conversación de tambores perfecta porque algunos tamborileros “le bajan mucho la mano”, es decir, que tocan demasiado fuerte en relación con los demás. De esa forma “arrastran” a los otros a darle mayor velocidad al ritmo, transformándose el toque en un desafío para ver quién toca mejor y más fuerte. Esta violación de los códigos musicales de los tamborileros provoca un conjunto de problemas en Las Llamadas y sobre todo ocasiona que los músicos no se escuchen y no puedan dialogar. Se cree que esto *“es como si en un coro en el que haya cinco tenores, uno que ve a la mamá en la platea y empieza a cantar más fuerte que el resto para llamar la atención. Así el trabajo del director se arruina, porque en vez de sonar como un coro de cinco, suena como un solista con cuatro más que cantan lo mismo que él. Cuando sucede esto, en rigor se deja de hacer música. Aunque esto suceda con tamborileros que técnicamente hablando pueden tocar muy bien, ya que se pierde la musicalidad del conjunto”*, considera Néstor Silva. Se distorsiona la música de la agrupación, también, cuando algunos repicadores le imprimen una velocidad al ritmo que es insostenible durante todo el desfile. Esto produce que «la cuerda» suba y baje de ritmo constantemente. La gran mayoría de los jefes está totalmente en contra de estas variaciones del ritmo, y sugiere que se desarrolle una cadencia nivelada y adecuada a la capacidad técnica y a la resistencia de todos los tamborileros.

Los que no respetan el sistema de preceptos candomberos, son los inexpertos, los que “tienen pocos carnavales”; además, están los expertos que no respetan los tiempos en los toques

*“porque quieren sobresalir: son individualistas y tocan para ellos.”* El hecho de no respetar esas reglas además de no permitir la conversación de tambores, hace enojar a los tamborileros más viejos; quienes indican que: *“los tambores deben tocarse en orden no pueden «subir» todos a la vez, porque los chicos que vienen atrás no escuchan a los de adelante. Entonces tenés que parar Las Llamadas y empezar todo el toque nuevamente. No es decir: «tocamos todos juntos y hacemos lo que queremos»; si no respetas las reglas, los jefes te echan a patadas”,* asegura Marcos García, tamborilero de Sinfonía de Ansina.

Para solucionar estos problemas se sugiere que los repicadores escuchen y tomen como referencia constante el toque de los chicos, que son los “guías” de Las Llamadas. Se debe también atender al toque de los pianos; y por último, para “tocar arriba” hay que respetar la subida de los otros repiques, lo que significa que luego de repicar, hay que «hacer madera». En definitiva, hay que tocar concentrado y escuchar como vienen tocando los compañeros, así el tamborilero reconoce el momento en que puede entrar oportunamente a repicar. El respeto de estos códigos y el óptimo desarrollo del diálogo musical permiten apreciar la técnica, el oído, el sentido de oportunidad e intuición de cada tamborilero. Instancias en que se percibe la capacidad técnica de cada uno, para armonizar su música con la del conjunto; así es como se genera “la gozadera” de los componentes.

«La cuerda» en tanto organización de tamborileros, es más que la individualidad de los toques en un doble sentido, el primero, porque colectivamente los tamborileros pueden lograr una música que individualmente es imposible obtenerla. Al tiempo que Las Llamadas son una instancia en donde los tamborileros pueden desarrollar su estilo propio de tocar, así es que la ejecución particular de cada uno es identificable; la eficacia de esa realización está en el diálogo con el resto de los tamborileros que queda como fondo. Como resultado se potencia la sonoridad del conjunto. En segundo lugar, «la cuerda» es más que la ejecución de cada uno de los tamborileros, porque el diálogo musical restringe la variedad de toques, porque no pueden tocar lo que a cada uno se le antoje. “La conversación” exige la adecuación a las modalidades organizacionales que delimitan la actuación de cada integrante.

Para concluir voy a interpretar la experiencia compartida a través del diálogo musical entre tamborileros desde una perspectiva estética y una cuestión central a este respecto es la de percibir conjuntamente la misma sintonía musical. Hay pues una fuerte implicación emocional de cada uno en su toque y en relación con los toques de sus colegas. Esto permite hablar de una superación de la individualidad del tamborilero y así podemos pensar que la producción musical trasciende la ejecución individual haciendo que esta se inscriba en una organización musical que es también sociocultural.

#### **- (4.4.6) La improvisación en Las Llamadas:**

El candombe es un tipo de música que permite que sobre su estructura rítmica de base se pueda improvisar; mezclando y combinando distintas frases musicales. La improvisación es un complemento de los toques principales de los chicos, los repiques y los pianos. En Las Llamadas, generalmente, el tamborilero que improvisa es el que toca el repique que de este modo interactúa con el entramado de los toques básicos de los chicos y los pianos. La improvisación se ajusta a los tiempos musicales, pero llega a interpretar frases musicales fuera de los tiempos del toque del repique, con lo que posibilita un cambio en los ritmos, los acentos, las síncopas, acentuando el ritmo de «la cuerda» en las partes débiles de su compás. A través de las variaciones rítmicas, el conjunto alcanza sus más altos niveles de desarrollo y sofisticación.

Hay varios tipos de improvisaciones en el toque del repique, como aquellas que se ejecutan cuando los tambores están acompañando una orquesta, un conjunto musical o una comparsa lubola; otras se pueden desarrollar durante Las Llamadas. En el desfile la función principal del repique es marcar la frase básica y realizar improvisaciones, aunque no se desarrolla una permanente improvisación, puesto que en tal caso el toque no mantendría la

consonancia básica que debe cumplir en el conjunto de los tambores. Al respecto algunos docentes de candombe dicen que *“por ejemplo, no existe el «rulado» en Las Llamadas, porque si no empezáramos a tocar como la música brasileña y el candombe no es así”*, explica Eduardo Jiménez, quien además de ser el jefe de los tambores de Yambo Kenia, enseña a tocar el tambor en la escuela de candombe Tamborilearte.

El musicólogo Luis Ferreira señala que *“la improvisación del repique se realiza a partir de ciertos toques que hemos clasificado:*

- 1º) *pulso básico o “tierras”, desplazamientos recurrentes del pulso básico o “síncopas”;*
- 2º) *segmentos de tres o seis unidades de vibración mínima que se denominan “floreos”; y segmentos del toque de repicado básico (...) Los más conocidos son los de: síncopa y floreo; el «síncopa» es empleado como la naturaleza de los toques de repique; el «floreo» es empleado para denominar a los redobles o rulados del palo en el repique (...) Estos elementos se combinan con toques como la madera, generando nuevos toques concatenados. Estos recursos generan variantes individuales del modo colectivo de hacer: la repetición de un toque un par de veces y la conclusión con un toque contrastante; la combinación de toques contrastantes, formando un nuevo toque que se repite (...)*
- 3º) *«La permutación rítmica»: es una repetición con desplazamientos progresivos del punto de inicio respecto al ciclo rítmico básico (...)*
- 4º) *«La alternancia tímbrica» son pares de sonidos contrastantes sobre series impares de golpes (...)*
- 5º) *«La polimetricidad» es lo que se dice: «tocar para atrás» se logra por medio de la ecualización de los impulsos sobre series métricamente asimétricas”<sup>183</sup>*

Hay docentes de candombe de la organización Mundo Afro, como Sergio Ortuño, que no comparten lo señalado por Luis Ferreira, aduciendo que *“no estoy de acuerdo que la improvisación se realiza solamente a través del «rulado», «el floreo» y «el flam», porque hay muchas improvisaciones que surgen del propio toque con la mano. La improvisación es una cosa muy sensible y cada tamborilero tiene su sentimiento y capacidad personal para hacerlo. No tiene por qué quedarse enmarcada en algo determinado; tampoco podés estar improvisando cualquier frase. En Las Llamadas hay tres o cuatro toques que están registrados como la improvisación del repique.”* Puntualiza también que en Las Llamadas, *“el tipo de improvisaciones que se hace es muy poca y no la impone un tamborilero, no es una invención del momento, porque ya está todo inventado; lo que hay es la inspiración personal de cómo plantear y desarrollar esta frase.”*

La posibilidad de improvisar que tiene un tamborilero que toca repique se presenta *“después que se realiza la frase básica del repique, cuando lo que se debería hacer es tocar madera”,* puntualiza Sergio Ortuño, de manera similar a lo que Luis Ferreira denomina mantener “el pulso básico”. Acto seguido, *“algunos tamborileros continúan esa forma de terminar la frase tradicional, haciendo una improvisación basada en el toque de la mano o en la galleta.”* Esto es equivalente a lo que Ferreira designa “desplazamientos recurrentes del pulso básico”. Por último, se destaca que *“durante una llamada los tamborileros que tocamos repique podemos agregarle lo que va en el medio de la frase básica del repique adelante, lo que va adelante ponerlo atrás o en el medio, esto se puede hacer mientras te mantengas en el compás”,* argumenta Sergio Ortuño, lo que es análogo a lo que Ferreira distingue como combinación de *“segmentos del toque de repicado básico”.*

Los principales componentes de la improvisación del toque del repique en el acompañamiento de agrupaciones lubolas u orquestas, son los siguientes:

- **«El rulado»**, Sergio Ortuño lo define como: *“el tipo de toque que se hace con el palo y la mano, varias veces, y todos juntos. Esta es una frase musical que se utiliza para el acompañamiento en orquestas que actualmente está muy de moda. Es un toque que fue impuesto por tamborileros del barrio Palermo, como Fernando Silva “el Hurón”, que los volvió locos a todos y le cambió la cara a los tambores de Ansina, precisamente, por tocar en esa sintonía.”* Según Luis Ferreira, son *“toques de variantes de densidad sonora por medio de “rulados”*.<sup>184</sup>
- **«El flam»**, según Miguel García: *“es el toque que se realiza con acentos por doble golpe, que se ejecutan dentro del espacio que vos tenés para hacerlo en tu tiempo musical e inclusive podés hacerlo fuera de tiempo; o sea, que podés tocarlo entre el espacio temporal uno y el cuatro, o entre el cuatro y el uno. Este toque queda bien, porque siempre estas tocando al compás”*.
- La improvisación a través del **«desarrollo por repetición e idea complementaria»**, según Sergio Ortuño, *“es cuando reproduzco la frase que tocó un repique anteriormente y empiezo a crear otra modalidad de la frase dentro del mismo ritmo.”*
- El **«desarrollo por permutación rítmica»** es tocar jugando dentro del tiempo y fuera del tiempo de la frase básica del repique; según Miguel García, *“podés hacer diferentes golpes de mano y palo, hacés unos golpes con los palos que suenan diferente a un golpe que puedas dar con la mano. Porque están fuera de la base los golpes del palo, pese a que el toque con la mano siempre hace la base. Pero en el juego o en la improvisación podés tocar más rápido con la mano y cambiar los golpes de la mano pero siempre tenés que tener en cuenta el ritmo de base.”*
- Está lo que Sergio Ortuño denomina **“el repicado dentro del propio repique, o sea, que hacés la frase tradicional del repique y se continua con la frase del repique, pero al revés.”** Esto es equivalente a lo que Luis Ferreira define como **«polimetricidad»**.<sup>185</sup>

La duración de todos estos toques es de un ciclo rítmico, aunque también hay duraciones menores en las que un elemento es de menos de medio ciclo rítmico, como en los ejemplos anteriores de toques de madera y de repicado, y su combinación. No tan comunes son los toques sobre dos o más ciclos rítmicos; o bien se hacen mediante una permutación larga o bien constituyen una estabilización sobre un cierto toque de corrido, muy comúnmente son variantes de los toques de síncopa o de repicado.

Algunos expertos cuando tocan en orquestas, también improvisan tocando el chico y el piano, como cuando el tamborilero realiza toques que van más allá de la frase básica de su tambor. Por ejemplo, hay quienes tocan chico y en el transcurso de Las Llamadas, combinan los toques de chico “repicado” y “liso”, inclusive algunos realizan el toque de “el chico al revés”. En efecto, todo tamborilero puede realizar una improvisación, incluso cuando se toca el piano o el chico, pero se sugiere que este tipo de invención no se realice porque cambia la estructura rítmica del candombe. Si todo aquel que toca piano o chico realiza constantes improvisaciones, se pierden las frases musicales básicas que son los componentes fundamentales para configurar la estructura rítmica del candombe.

El tipo de improvisación que realiza el tamborilero que toca el repique en Las Llamadas, no es una exhibición de capacidad técnica, sino un medio de comunicación musical que incentiva la potencia creativa del conjunto. Pero no todos los tamborileros tienen la misma capacidad para improvisar y ser creativos en sus toques; porque no todos tienen el talento, la imaginación y la experiencia para hacerlo. La invención espontánea en el ámbito de la música –

como ocurre con cualquier otro estilo- no es plasmada por principiantes; al contrario, la creación de una composición propia la lleva a cabo un ejecutante experimentado, que ha integrado a sus toques estructuras musicales muy estrictas.

Quiero realizar dos precisiones, una es que cuando el repicador improvisa, pone en juego todo su conocimiento en tanto tamborilero, ya que en la improvisación se articula la capacidad técnica y la experiencia de caminar con los tambores del componente. La otra inferencia es que para ser tamborilero de cuna no alcanza con tener todas estas aptitudes técnicas y conocimientos: hay que sumarle el conocimiento de lo que es la cultura vinculada al candombe. Esta cultura es la que le permite al tamborilero de cuna conocer, más que cualquier otro su instrumento musical y los distintos tipos de sonidos que puede componer con el tambor. Ellos saben que tocar con un tambor con parche de lonja les permite sacar distintos sonidos, de acuerdo al lugar del parche que toquen, porque la lonja al ser de cuero, tiene distintos espesores. Junto al conocimiento que tienen del uso continuado y duradero de su tambor, lo que les brinda la posibilidad de sacar una gran variedad de sonidos mediante los golpes con la mano, con el palo en el parche y en la madera, sus combinaciones y alternancias.

Los candomberos de cuna consideran que aquel tamborilero que se crió en un conventillo ubicado en los barrios Sur, Palermo y Cordón, siempre va a tener una cierta ventaja en la capacidad de crear toques nuevos, que aquel que no se crió en estos lugares; así ocurre por lo que fue y es el candombe en las vivencias de los habitantes de estos asentamientos. Como bien señala Gustavo Oviedo, *“en tu casa tu hijo no va a pasar escuchando todo el día el candombe, van a escuchar rock and roll y otro tipo de música. En la casa de la mayoría de los negros se escucha mucho candombe, salsa y música tropical. Esto tiene que ver con la cultura a que se pertenece y con el entorno en que se vive. No sé si se nace tocando el tambor, pero sí se vive escuchándolo y continuamente se tiene él vínculo que surge por ser de determinado lugar, por ello siempre va a ser mejor percusionista.”* Algo similar ocurre con la concepción que tienen en cuanto a que las bailarinas negras provenientes de estos sitios, bailan mejor que sus colegas de otras comparsas; en este sentido, Vilma Carrizo considera que esto ocurre porque *“las que van adelante del cuerpo de baile aprendieron a bailar desde niñas en el barrio y las que van de relleno improvisan, bailan salsa o «danzan a la que te criaste»”*.

Si bien a simple vista estas consideraciones son verosímiles, creo que lo más interesante es su trasfondo. Para ello voy a traer a colación el estudio que hizo la antropóloga Anne Marie Losonczy (1997). Ella analiza la música y la danza afro colombiana del Litoral Pacífico y destaca que *“ese lenguaje corporal, gestual y rítmico se revela como uno de los pilares más rigurosos de diferenciación y de auto-identificación negros frente a la América indígena, mestiza y blanca.”*<sup>186</sup> En el Uruguay, esta constatación se encuentra en la concepción estereotipada que sólo los negros provenientes de los barrios Sur, Palermo y el Cordón saben verdaderamente tocar y danzar candombe.

Anne Marie Loconzy explica que *“las formas de este lenguaje inscriptas en lo más profundo de la memoria motriz de los cuerpos, parecen constituir el sustrato de mayor resistencia de la memoria colectiva implícita en los afro-americanos.”*<sup>187</sup> De este tipo de cuestiones parte, por ejemplo, la noción de “acatamiento” de Mundo Afro, ya que ellos conciben que para tocar los tambores en Las Llamadas hay que conocer sus fundamentos originarios y se debe tocar con “respeto”; esto expresa cierta trascendencia de la práctica del candombe reforzando la idea de una categoría ritual. Los activistas de Mundo Afro estarían de acuerdo con que *“los universos religiosos de los orígenes africanos de los cuerpos en movimiento, voces y ritmos constituyen los medios de comunicación compartidos entre los dioses y los hombres para ser reencontrados en el ritual.”*<sup>188</sup> El hecho que esta noción este avanzada como argumento diferenciador, en una lectura negra del candombe subraya la necesidad de marcar una distinción en las relaciones interétnicas; al mismo tiempo, que la aceptación social de que los negros son mejores tocadores y danzarines que los blancos refuerza esta diferenciación. La

traducción de esta distancia se hace entonces en este lenguaje no verbal, de gestos, danza y ritmos que constituyen para los unos y los otros *“una pieza magistral para su diferenciación, una puesta en forma privilegiada de sí en cuanto a los respectivos (colegas blancos)”*.<sup>189</sup>

En un momento en que el candombe parece perder la exclusividad en su relación con la colectividad negra uruguaya, estos estereotipos son reforzados principalmente por parte de estos activistas, reafirmando así *“la identidad de cada uno en la divergencia irreducible de los orígenes”*.<sup>190</sup> Losonczy precisa que *“el examen del estatuto de la práctica sonora y coreográfica en los negros colombianos (similar a lo que ocurre con los afro-uruguayos) parece sugerir que esta puede constituir ella misma una categoría ritual a parte entera, mismo cuando alguna mirada de comunicación o evocación de orden cosmológica, sobrenatural no esté presente, ni aquella de una modificación o de una consolidación de un estado del mundo”*.<sup>191</sup> En suma, la mayor capacidad de improvisación, como bailar mejor por parte de los negros, provendrían de su memoria colectiva motriz y musical, mediante las cuales se identifican y marcan su diferencia, al mismo tiempo que ella está marcada por los otros, sus colegas blancos.

#### **- (4.4.7) El (des)arreglo musical de la cuerda de tambores:**

En el trayecto final de una Llamada observé que los tamborileros desaceleraron su ritmo y por los gestos que hacían los líderes deduzco que había algún tipo de problema. El jefe le gritaba a un tamborilero: *“pará, pará que venís cruzado”*. Al tiempo que los otros tamborileros siguen tocando y desde las filas delanteras el jefe comienza a dar más instrucciones. Evidentemente los que venían tocando mal eran varios, por lo que otro de los jefes comenzó a caminar dentro de la formación; cuando llegó al lugar en que estaban le dijo a uno de sus compañeros: *“cambiate de lugar”*, ubicándolo junto a los tamborileros que venían cruzados; a uno de esos le dijo: *“¿por qué no parás? ¿No te das cuenta que venís cruzado?”*, al mismo tiempo, le daba la frase del toque.

Las causas por las que algunos tamborileros tocan desfasados del tiempo musical con respecto al resto de los miembros, pueden ser varias. Entre las principales hay cuatro. El tamborilero se «cruza» porque no sabe tocar el tambor de forma precisa. En este sentido, algunos tamborileros recuerdan que la primera experiencia que tuvieron al salir en Las Llamadas fue bastante dura *“porque mucha gente no sabía tocar bien y era la primera vez que yo salía tocando en Las Llamadas. Yo estaba nervioso porque dos por tres se cruzaba alguien; y los jefes andaban a los gritos para que tocaran bien. Uno que tenía que poner atención para no cruzarse, si los otros se cruzaban, todo se tornaba un desorden; pero al final salió bien”*, así evoca Eduardo Pérez su iniciación en Las Llamadas. Se «cruzan», también, porque se apuran en sus toques y no ensamblan sus ejecuciones con la musicalidad del conjunto. *“Aquellos tamborileros que son mediocres, pueden «cruzar» la cuerda porque se van del ritmo y la velocidad que se viene tocando; esto puede generar una distorsión en todos los tambores”*, señala Eduardo Jiménez. Por supuesto, puede suceder que un tamborilero se cruce ya que viene desconcentrado o porque le sucede un imprevisto. Según los jefes, *“en una comparsa donde todos los tamborileros se conocen, no deberían pasar estos desordenes. Los hay porque somos seres humanos y es lógico que pase porque nadie es perfecto. Yo mismo me he cruzado porque venía distraído. Si sos viejo en esto y te cruzás es porque no estás prestando atención o te empujaron y te perdiste; entonces el golpe que tenía que haber caído en el segundo tiempo cayó en el tercero. Pero, en ese caso te das cuenta vos sólo y lo corregís rápidamente”*, explica Miguel García.

Antiguamente si el tamborilero tocaba desatinadamente, los líderes lo castigaban, como le ocurrió al veterano tamborilero de Ansina Perico Gularte, quien cuenta que: *“treinta años atrás la formación de tamborileros se armaba exclusivamente con la gente del barrio que sabía tocar. Y ¡pobre del que se cruzara! Cuando yo estaba aprendiendo a repicar, me cruzaba. Una vez con Cacho Jiménez, que era el jefe de los tambores del barrio, nos agarramos a trompadas porque yo había llevado mal el compás y él me pegó un palazo en las manos. Yo reaccioné y también le pegué un puñetazo. Esa era la antigua forma de hacer respetar las reglas.”* Una

experiencia similar sufrió Miguel García, quien cuenta que: *“una vez mi hermano mayor, José, me dio un palazo en el medio de la cabeza en una Llamada en la que iba tocando el chico cruzado delante de él; me doy vuelta y le digo, «¿qué hacés?»», y me grita «vas mal». Arranco de nuevo a tocar y de nuevo otro palazo. Le digo: «¡no me pegues mas hijo de p...!» Con el correr del tiempo, entendí que gracias a esos palazos, me fui perfeccionando. Lo que pasa es que esa educación era muy brutal. ¿Te imaginás si ahora vos vas tocando mal y te encajan un palazo? Agarrás el tambor y te vas, pero antes era así el aprendizaje, con mucho rigor y por eso fue que salieron buenos tocadores.”*

En la actualidad, si un tamborilero viene cruzado, lo habitual es que los jefes lo “hagan parar de tocar” y le exijan que sincronice su toque con el resto. Eduardo Jiménez explica: *“yo voy delante de «la cuerda» y como mi oído es muy fino antes de arrancar uno ya sabe el ritmo que debe llevar, por lo que cuando los tamborileros se cruzan, rápidamente me doy vuelta para corregirlos, antes que se distorsione todo el ritmo”*. En el caso que el tamborilero no logre el ritmo apropiado, hay jefes que lo mandan para las últimas filas de la formación. Si el tamborilero continúa cruzado en esa ubicación, le indican entonces que salga de «la cuerda». Sin embargo, hay otros jefes que se ubican al lado del tamborilero cruzado y lo guían constantemente; Miguel García explica que hace esto *“así lo controlo y le enseño a tocar. Nunca lo mando al “tamborilero cruzado” para las filas del fondo porque con eso te lo sacás de arriba, pero igual va a ir tocando mal y molestando a los otros. Así se fastidia a todo el mundo, porque empiezan a cruzarse los tamborileros que vienen atrás y el ritmo viene cruzado hacia delante. Por eso más vale arreglarlo en el lugar donde está el que se cruza y tenerlo al lado tuyo porque ahí lo podés vigilar y enseñarle a tocar.”*

Si en el transcurso de Las Llamadas el tamborilero viene cruzado, es conveniente que detenga su toque y haga madera hasta sintonizarse con el resto. Como dije antes, “la madera” cumple el papel de compás de referencia, permitiendo restablecer y reorganizar la armonía sonora de los toques. Por otra parte, existe un dispositivo organizacional en “la cuerda” para reestablecer la consonancia, que reside en intercalar tamborileros buenos y malos a lo largo de la formación. La idea es que los principiantes estén al lado de los experimentados para que estos ayuden a recuperar el compás cuando se pierden. Muchas veces, alguno de los tamborileros más prestigiosos y experimentados circula entre las filas de la formación con un doble propósito: observar que el ritmo sea ejecutado con la técnica y la intensidad adecuada y detectar cuanto antes aquel tamborilero que viene tocando de forma incorrecta.

Algunos jefes, para evitar que se crucen los tamborileros, hacen una charla inicial con ellos; Eduardo Jiménez advierte que: *“en esta conversación les explico que si se pierden, que corten rápidamente su toque y vuelvan a empezar a partir de alguna referencia firme, esto es algo fundamental. Les digo también que si van a salir, que lo hagan confiados y con seguridad. El problema consiste en que muchas veces el tamborilero no se da cuenta que viene cruzado; por eso en la charla se les indica a los compañeros de la fila que uno lleve la coordinación del toque, para que le digan al que se cruce que pare y cambie el toque. Por eso cuando distribuyo los lugares en las filas, trato de poner algunos tamborileros que sé que no se van a perder y que van a mantener la base del ritmo de forma firme.”* Los tamborileros veteranos sugieren que para no cruzarse hay que escuchar cómo va sonando el conjunto de los tambores, según Gustavo Oviedo, *“es el ritmo lo que a vos te lleva. Vos podés ser ciego y tocar de manera estupenda. A veces vos mirás al que viene a tu lado para ver si vas bien y vas mal; en Las Llamadas tu oído debe pasar a ser tu ojo”*.

#### **- (4.4.8) Corte final y terminó La Llamada.**

Cuando la comparsa llega al final del desfile, los tamborileros desaceleran su paso de marcha, contienen la intensidad y la velocidad de sus ejecuciones. Para luego progresivamente ir incrementando su intensidad y velocidad a lo largo de algunos minutos. Esta es una instancia en la cual los tamborileros hacen el último gasto de energía. A continuación, el jefe indica con el

movimiento de sus brazos y manos, que se baje la intensidad y el volumen de la sonoridad, indicando que *“vayan a la frase del repique de corte”*, que corresponde a uno de los principales tamborileros que toca repique. Cuando el repique principal corta, los pianos apoyan este toque, de esta forma se marca notoriamente la finalización, a fin de que todos se detengan de manera sincronizada. Por último, los tamborileros realizan una coda a manera de epílogo. El repicador que realiza el corte debe ser un músico experimentado y prestigioso. La frase de este tipo de tambor es la que se relaciona musicalmente con la ejecución del corte del repique. *“También puede cortar un piano, siempre y cuando los repiques principales estén desconcentrados, pero es muy difícil que no existan repiques para cortar”*, explica Miguel García.

Esta síntesis está planteada cuando los tambores tienden a detenerse musicalmente de forma sincronizada, pero a veces hay «cuerdas» en las que hay desfasajes entre los toques de los tamborileros en el momento de cortar. Esto se da cuando una parte de los tamborileros corta y otra no, finalizando su toque fuera de tiempo. Gustavo Oviedo explica que *“esto ocurre porque hay gente que se distrae; o porque se compenentran exclusivamente en su toque; o porque van tocando y no se dan cuenta del corte del resto de los tambores. Uno no puede avisarle a cada uno que vamos a cortar; tienen que estar atentos cuando yo subo los brazos y hago indicaciones para que bajen la velocidad y el volumen del toque para cortar. Si siguieron cuando todos cortaron termina mal el toque, por eso es importante prestar atención y usar el oído a lo que se está tocando, en todos los momentos de La Llamada”*.

En la forma de cortar de las distintas comparsas ocurre de modo similar que con las características de los diferentes ritmos, depende del estilo de toque de cada barrio y de las cadencias rítmicas. En toda comparsa que tiene un toque que proviene de la tradición de Ansina el proceso para cortar se caracteriza porque se baja el ritmo de marcha de los tamborileros, se desacelera la intensidad y la velocidad del toque. Acto seguido se sube nuevamente la velocidad e intensidad del toque de los tambores y se toca a ese ritmo durante dos o tres minutos. *“Es como que los tamborileros terminan de descargar toda sus energías en ese toque final. Se genera una música muy linda y se produce toda una energía a raíz de la potencia de los tambores, que está muy buena. Para luego bajar la intensidad, escuchar el repique que marca el corte. En Palermo, el que corta casi siempre es Edison Oviedo. También en algunas ocasiones se combinan dos repiques juntos. Gustavo Oviedo marca el repique para cortar y lo seguimos; escuchamos la frase que hace para terminar todos a la vez”*, explica Marcos García. Como Ansina es el ritmo que ha influido a otras comparsas las formas de cortar de estas «cuerdas» es semejante. Por su parte, las agrupaciones que han recibido la influencia del ritmo de Cuareim-Sur, el corte se caracteriza por *“realizarse un descenso en la velocidad y el volumen. Después se toca con más ganas y fuerza; por último, se baja de manera cadenciosa y el repique que sube para cortar se distingue muy claramente. En esta cuerda había dos o tres repiques habitualmente encargados de subir el ritmo; entonces, a alguno de ellos, se lo mira para que corte. Estaban Raúl Silva, su hermano Waldemar y Wilson Martiarena, que se distinguen por su forma de tocar fuerte y con toque preciso. En los tambores del Sur solo algunos tamborileros hacen la coda”*, cuenta Fernando Núñez.

La diferencia en la forma de finalizar el toque entre las tradiciones candomberas de los barrios Sur y Palermo, se produce de esa forma porque *“los tambores de Morenada vienen con un ritmo más lento que los de Ansina; por eso en Morenada se nota más la aceleración de la velocidad e intensidad del ritmo cuando va a cortar. Sinfonía de Ansina, al venir con un mayor volumen e intensidad en el toque, al «subir la cuerda» no se produce un aumento de intensidad tan notorio como pasa en el toque del Sur. Tampoco la bajada del ritmo es tan pronunciada. Por eso es que Gustavo silba, sube los brazos y marca el repique que corta, para que escuchemos al tamborilero encargado de la finalización del toque”*, detalla Miguel García.

Una conclusión abarcativa de la diversidad de asuntos desarrollados en este capítulo, es imposible, por lo que voy a destacar algunos tópicos culturales y organizacionales que me han parecido más relevantes. Debo destacar que el candombe realizado en Las Llamadas admite que sobre su cadencia básica se improvise y se realicen innovaciones musicales creativas. Sin embargo, para que se desarrolle tal creatividad, es preciso que los tamborileros se “sientan bien entre ellos” y “se entiendan musicalmente”. Esto ocurre cuando se reúne el equipo de un barrio, lo que permite llevar a cabo un buen diálogo musical. Por eso afirmaba que la producción musical de los tamborileros en la calle, trasciende la ejecución individual y hace que ésta se inscriba en una organización musical precisa.

El tipo de socialidad que se desarrolla en las cuerdas de tambores se caracteriza por fundarse en relaciones electivas. Ellas están íntimamente relacionadas con el hecho de que los tamborileros han compartido una infinidad de vivencias en el barrio, relacionadas con todo lo atinente al candombe y a su estilo de hacer música. Las exigencias para ser elegido como componente del grupo de tamborileros de cierto lugar, están referidas a un sistema determinado de realizar el toque. Este sistema se funda en el conocimiento y el respeto de los estrictos códigos musicales y organizacionales de cada «cuerda». Por consiguiente, el tamborilero debe poseer la disposición a interpretar y aplicar las normas y las costumbres que identifican al grupo de tamborileros de cada barrio.

Los criterios principales son que el jefe debe integrar, distribuir y organizar bien a los tamborileros; por su lado, este percusionista debe acatar la posición y la función que se le asigna en la formación; los principiantes deben seguir las indicaciones que les realizan sus compañeros más experimentados. Asimismo, hay que conocer y ejecutar *los códigos musicales candomberos*, como el acoplar la música de cada ejecutante con el ritmo del conjunto. Para ello, es indispensable el logro de una armonización de la sonoridad en volumen y en velocidad de los toques; no pudiéndose descender o incrementar la velocidad del toque de forma repentina; debe realizarse de forma gradual y acompasada. Convergiendo así en la «conversación de tambores», que es el principal precepto que se debe acatar en “la cuerda”.

La adquisición de las costumbres y las conductas apropiadas para integrar de forma conveniente «la cuerda», permite a los integrantes compartir plácidamente la producción musical. La adquisición de esta competencia es un indicador de pertenencia a la comparsa, lo que no significa que se integre al núcleo de tamborileros del barrio. En este sentido, la competencia es operacional, ya que el tamborilero puede tocar en una comparsa, mientras lo haga bien, respete los códigos musicales y las conductas apropiadas para desfilar. Estas pautas modelan la forma de interpretar y ponen al resguardo del desconcierto que provoca el desconocimiento de determinados mandatos y maneras de actuar de los jefes. Estas costumbres conforman la base organizativa de los tamborileros y otorgan significados a sus actuaciones en Las Llamadas.

Finalmente, quisiera realizar una nominación de los mejores tamborileros de todos los tiempos, aunque sea una labor considerablemente difícil por la gran cantidad de buenos percusionistas que hubo y hay en el Uruguay. No obstante, se pueden marcar algunas cuestiones que permanecen en la memoria de los comparseros, respecto del vínculo entre los principales tamborileros, tiene que ver con su destaque en el fútbol, como fue el caso del campeón del mundo de fútbol, en 1930, José Leandro Andrade; del mismo modo, resuena el nombre de su sobrino Víctor Rodríguez Andrade, de Juan Delgado y de Isabelino Gradín que fue el jefe de los tambores de una comparsa memorable: “Los pobres negros cubanos” y fue un brillante futbolista de la selección nacional. Muchos de los tamborileros famosos han respondido a sus orígenes familiares y casi pareciera que las virtudes musicales se transmitieran de generación en generación. Los linajes candomberos rememorados son los Jiménez, Magariños, Quirós, Gularte, Chirimini, Suárez, Rada, Suárez Peña, Nazareno, Oviedo, Ocampo, Silva, Martearena y Pintos. Otra de las cuestiones a destacar es que entre los principales tamborileros los hay de tez blanca, como “el Tata” Cesio, “el Ñato” Terra, Rubén Siniscalco y “el loco” Fiallegas.

Se recuerda también a los tamborileros de tiempos lejanos por su estilo en el toque, su calidad humana y su capacidad de liderazgo como Emilio Acevedo, Luis Olivera, "el Quico" Acosta, "el Cabeza" Montrazi, Rubén Oviedo (padre), "el Bombo" Julián Acosta, "Piedrahita", Pedro y Rubén Suárez, Filippini, Benito Ramos, Sequeira y Salas. Los que se destacaron a mediados del siglo pasado fueron: "Cacho" Jiménez, "El tarta" Oviedo, "El Polo", "Juan Velorio" Bienvenido Martínez, "el Pocho" Alfredo Gillerón, José Alberto Belino, "Churrasco", José María Rivero "Popeye", "El Bolita" Eduardo Martínez, "el Mencho" Cándido Olivera, los hermanos Burgueño y Benjamín Arrascaeta.

A fines del siglo que ha concluido recientemente, han descollado "El Bocha" y Fernando Núñez de La Dominguera; "Malumba" Eduardo Jiménez, Carlos Larraúra, Miguel Yaqué, Álvaro Salas, Héctor Manuel y Wellington Suárez de Yambo Kenia; los hermanos Edison y Gustavo Oviedo, Alcides Pérez Montero, "Perico" Gularte, Claudio Martínez, Eduardo da Luz, Fernando Ramírez, "Tito" Santos, Julio Magariños, Mariano Barroso; los hermanos Miguel Ángel, Marcos y José García, Leonel Abelino, Sergio Ortuño, Tomás Olivera de Sinfonía de Ansina; y la primera mujer tamborilera destacada que fue Lupita Farga de Llamrada Colonial.

Otros tamborileros que han participado admirablemente en Las Llamadas del 2003 han sido: Maximiliano Petrone y Daniel Bello de Yambo Kenia; Álvaro Fernández de Cambia; Robert Tolosa de Biafra; Wilson Rodríguez, Fernando y Fabián Sotelo de Ruanda; Juan Ramos de Mi Morena; Matías González y Sebastián Álvarez de Candombe Zambo; Hugo Fatoruso, Felipe Castro y "Tony" Gomes de La Gozadera; Alfonso Pintos de Sarabanda; Richard Echeverría de Candombería; Fernando Silva "El Hurón" de Las Alas de Atenas; Martín Núñez de Afro Cerro; Juan José Quintana de Zona Sur Kambé; Carlos Montiel y Andrés Linares de Candonga Africana. Obviamente esta lista no es exhaustiva.

### - (C) El público de Las Llamadas: «observadores y protagonistas»

En esta sección analizo las vivencias y el entorno social que se vive en Las Llamadas. Como se ha dicho, la convocatoria de esta fiesta singular, no sólo asume diversas significaciones, además, sus participantes son de diverso tipo, al punto tal que muchos uruguayos la caracterizan como “la fiesta de todos”; al intervenir en ella personas de diversas características socioeconómicas y culturales. Según los espectadores *“en este desfile se encuentra un pobre al lado de un rico, un negro al lado de un blanco, a los viejos y a los niños juntos, a las mujeres y a los hombres, a un capitalista al lado de un comunista, el intendente al lado de los ciudadanos. Aquí no falta nadie.”* Asimismo, es un evento multitudinario que convoca entre 100.000 y 200.000 espectadores, a estos hay que sumarles los televidentes nacionales e internacionales. Por eso, también, se designan a Las Llamadas y a la fiesta de Ithemanyá como *“las mayores fiestas populares del país, porque no hay otras que convoquen a tanta cantidad de gente”*. A esta fiesta, siempre, vienen turistas de países americanos y europeos, a muchos de ellos les llama la atención la falta de iluminación y la pequeña estructura que tiene el espectáculo. Una brasileña acostumbrada a ver el carnaval carioca comentaba que le asombraba la simplicidad de la vestimenta de los componentes y decía *“estas comparsas son pobres... sin lujo”*. Además, le sorprendía la ausencia de grandes aparatos tecnológicos y el parco trabajo de los organizadores del evento.

Las entradas para este desfile y para el Concurso Oficial se venden con anticipación en el Palacio Municipal y en el local de la D.A.E.C.P.U. Las entradas numeradas para los palcos se agotan una semana antes de realizarse Las Llamadas; los asientos que se pueden conseguir el día del desfile son “las populares”, que son sillas ubicadas por la I.M.M. en dos filas a lo largo de las dos veredas y la calle Isla de Flores. La primera fila de sillas está ubicada al lado del cordón sobre la calle; delante de ella generalmente se sientan los niños. La segunda fila de sillas se ubica sobre la acera; a espaldas de los espectadores que se sientan en estas últimas se ubica el público que no pagó boleto. Además, están aquellos que se trepan a los árboles o se suben a las azoteas de las casas, todos buscan el mejor lugar para ver la fiesta. Actúan, también, como público algunos integrantes de las agrupaciones que se sientan a mirar el paso de las comparsas, antes o después de haber desfilado.

Una parte de la literatura contemporánea realiza descripciones de las festividades afrouruguayas vinculadas al carnaval que no se corresponden con sus características actuales, esto sucede porque se fundan en materiales secundarios desactualizados e inapropiados para poner al día este campo de estudio. Algunos estudiosos como Alejandro Frigerio (1996, 2000) y Daniel Vidart (1997) se han encontrado que no existen descripciones detalladas sobre las comparsas y Las Llamadas de hoy y han utilizado descripciones de mediados del siglo pasado transponiendo las características de aquel carnaval al actual. Estos casos parten de la idea desarrollada en una investigación de Paulo Carvalho Neto sobre “El carnaval de Montevideo” del año 1954<sup>192</sup>, llevándolos a definirlo como “un carnaval de espectáculos”. Para ello Frigerio se funda en que *“la única forma de participar en él es como integrante de uno de los grupos que actúan cada noche o como espectador de los mismos”*<sup>193</sup>. Por su parte, Vidart arguye que *“el público, pasivamente, contempla, escucha y celebra (o reprueba) los atuendos, las músicas, las canciones y las coreografías de las comparsas. No actúa en los espacios sociales, como lo hacía en épocas pasadas, cuando el carnaval era una fiesta colectiva plena de resonancias tradicionales.”*<sup>194</sup> Cabe destacar que en la época que Carvalho describió el carnaval montevideano (en el año 1954) no existía el Desfile de Llamadas (organizado por primera vez en 1956 por la I.M.M.). En esta sección investigaré si **los espectadores del Desfile de Llamadas (que integra el cronograma carnavalesco) actúan de acuerdo a lo descrito por Alejandro Frigerio y Daniel Vidart o en Las Llamadas se desarrollan diferentes tipos de relaciones espacio-temporales entre los protagonistas de este desfile y el público que los observa.**

Los espectadores de Las Llamadas disfrutan de esta fiesta de forma diferente: algunos meramente miran el desfile desde sus butacas; los vecinos observan el pasaje de las comparsas desde las veredas, ventanas y azoteas de sus casas. Inclusive, he llegado a observar que en algunas casas, ubicadas en Isla de Flores, sus propietarios han reunido a amigos y familiares para comer el tradicional "asado" (carne asada a las brasas), mientras observan el desfile desde las azoteas. Amén de los espectadores que mantienen un intenso contacto con los componentes, ya que en la calle comparten un mismo nivel, un mismo espacio sin barreras que dificulten el contacto directo. Los espectadores aplauden e hinchán por la comparsa de sus amores; otros bailan, otros cantan; y si alguno reconoce a un componente amigo suyo, le grita su nombre y lo saluda, inclusive en estas instancias bailan juntos o comparten una bebida. También, están aquellos asistentes que caminan en el transcurso de Las Llamadas buscando un mejor lugar para observarlo, en ese interín se encuentran con gente conocida, se saludan, intercambian locuciones rápidas: "¿Cómo andás?", "¿Con quién estás?"; se dan un beso y dicen: "Bueno nos vemos después, chau..." Mientras, tanto algunos niños juegan en el asfalto, al tiempo, que una comparsa les pasa al lado. Igualmente, los vendedores ambulantes hacen suya la calle, ofreciendo máscaras, pinturas para el rostro, papel picado, bebidas, empanadas, papas fritas, tortas, etc. Conforme transcurre el desfile el público gradualmente va ocupando cada vez más la calle para bailar, otros se suman al cortejo que acompaña al conjunto danzando atrás de la formación y con él terminan su recorrido. El público así, también, asume, un rol protagónico en el evento. Esta es una particularidad que distingue a este carnaval de otros, como el de Rio de Janeiro, que entre el público y los componentes de las comparsas prácticamente no existe separación y se desarrollan diversos tipos de interacciones. Una vez observé que los espectadores llamaban a un porta-bandera para que les pasara la tela de su emblema sobre sus cabezas, aspiración que fue cumplida ya que el banderista le pasó la tela por encima de las cabezas de los presentes sin hacerles daño. A veces cuando los asistentes perciben que un comparsero viene cansado, no danza o no toca el tambor con vigor, le gritan solicitándole que mejore su actuación y el componente responde animándose.

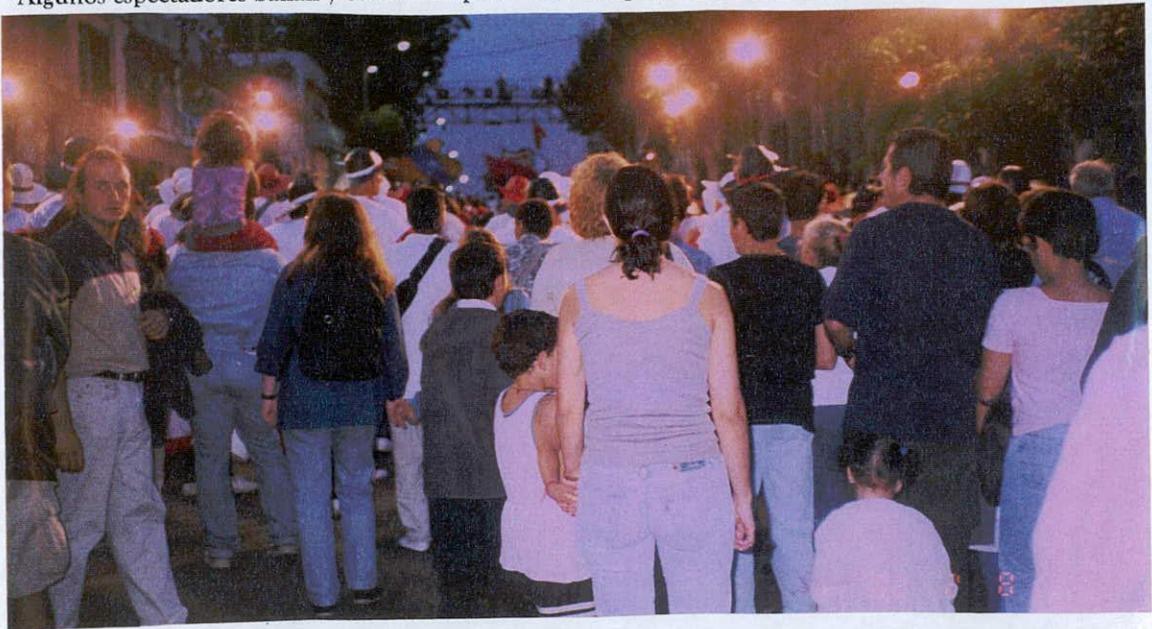
La calle Isla de Flores durante Las Llamadas, se transforma en un territorio que se puede definir desde diferentes perspectivas espacio-temporales de manera que sus veredas y la calzada configuran un escenario que estructura y modifica el espacio de las interacciones entre los espectadores y los comparseros. Este escenario tiene tres aspectos distintos: «el fijo», que se configura a lo ancho y largo de la calle; «el semifijo» que consiste en la relación entre los espectadores y los protagonistas del desfile; «el informal», representado por el espacio en el que se desarrollan las interacciones entre espectadores y componentes; relación que se determina de acuerdo al vínculo que se genera entre ellos. Durante el desfile se desarrollan diferentes relaciones espacio-temporales entre los comparseros y el público; así, los espectadores que miran sentados en sus butacas mantienen una relación dinámica con la comparsa porque su apreciación visual y auditiva cambia a medida que pasan las distintas figuras y agrupaciones; también, están los espectadores que marchan atrás de las comparsas, quienes mantienen una espacialidad estática con relación a la agrupación porque al ir detrás de ella, su percepción tiene lugar desde un solo punto. Estos espectadores, sin embargo, comparten con la comparsa un tiempo mayor que aquellos que miran Las Llamadas desde una situación estática. Ahora bien, los espectadores que se levantan de sus asientos para bailar junto a los componentes, comparten a la vez su apreciación desde un sitio fijo con una actuación dinámica, porque se levantan a danzar con los miembros del conjunto y luego se sientan para continuar mirando el espectáculo desde su butaca; este proceso se repite varias veces en el correr de la noche.

Quiero aclarar que desde mi punto de vista Las Llamadas no son un ritual en el que se invierten las relaciones socioculturales habituales. Hago esta precisión porque Rafael Bayce (1992) define al carnaval uruguayo como "una renovada fiesta de locos en que las elites son satirizadas, criticadas y ridiculizadas, en que los protagonistas... se toman una revancha simbólica y reinan en un paréntesis social de la continuidad cotidiana, ordinaria, en la que son

Los espectadores dejan sus asientos y se meten a bailar con las bailarinas de Kanela y su Barakutanga en las Llamadas del 2002:



Algunos espectadores bailan y otros acompañan a la comparsa de su barrio en Las Llamadas del año 2003



Otros espectadores desde sus asientos aplauden la marcha de la comparsa, en Las Llamadas de 1998



súbditos... se abre un tiempo extracotidiano, de trasgresión y excepción tolerante en que la sociedad se invierte.”<sup>195</sup> Aunque Bayce tampoco determina en qué niveles son subvertidos los valores y las jerarquías sociales. No creo que Las Llamadas sean un ritual de inversión, un momento aparte de la realidad cotidiana, como ocurre en el carnaval de Rio –según Da Matta. Es más ajustado estimar que este evento en el que entran en conflicto distintos valores y símbolos. Coincido con Renato Ortiz que este espacio público de celebración que es “el campo del carnaval no existe independientemente del campo del orden cotidiano, subsiste dentro de éste y es penetrado por el mismo.”<sup>196</sup> Como observaremos más adelante, en nuestro desfile, las autoridades municipales delimitan el espacio y el tiempo de participación de comparsas y el público presente, también, aquí los funcionarios policiales monopolizan el poder de las armas para mantener el “orden”, en suma, en ningún momento deja de estar presente la regulación que existe cotidianamente.

No obstante, en el Desfile de Llamadas se suscitan inconvenientes por la actitud de ciertos espectadores que se han excedido en el consumo de bebidas alcohólicas, marihuana, cocaína y sus combinaciones. Esto se traduce en la forma de participar de la fiesta, dando lugar a desmanes y reyertas. En este sentido, algunos espectadores puntualizan que *“si te pechás con alguien sin querer, ya se genera un problema que puede terminar en una pelea.”*

Hay momentos en los que se genera un ambiente de libertinaje caracterizado porque *“hay muchos homosexuales y travestis que aprovechan a manifestarse como si fuera «el día del orgullo gay».* Cuando aparecen todos, se presentan, se exhiben y tratan de ser los protagonistas de la fiesta”, señala un vecino de Palermo. En este sentido, los travestis y los homosexuales son “los momos de Las Llamadas”, porque Momo no es un Rey ni un Dios, sino una deidad femenina tergiversada, confusa y, por consiguiente, engañosa, dada a los enredos tanto amorosos como de otro tipo. Algunos espectadores sostienen que este evento *“es utilizado por algunos para hacer cosas que no hacen durante el resto del año; justo ese día toman se drogan hasta perder la conciencia, para tratar de escapar a una vida dura, difícil y competitiva.”* Otros consideran que *“Las Llamadas son un ejemplo de la violencia que está viviendo nuestra sociedad en general; no pueden escapar a esta realidad amenazante.”* Para determinados espectadores esto ocurre porque hay gente que no sabe disfrutar de la fiesta.

Conjuntamente, la participación de los espectadores, a veces, se torna perjudicial dentro de la dinámica del espectáculo, porque cuando se mezclan con los componentes que desfilan, no permiten que estos desplieguen con comodidad sus habilidades. Los que salen a bailar espontáneamente, adelante o detrás de las comparsas, hacen que se enlentezca la marcha del desfile. Por otra parte, los que pagaron su localidad no logran ver el espectáculo de forma confortable, porque una gran cantidad de gente baila o se mueve alrededor de las comparsas, esto es un problema para los espectadores ya que *“no se distingue si vienen las bailarinas o los personajes típicos por la gran cantidad de gente que esta en el medio y que no pertenece a la comparsa.”*

Otros concurrentes tienen una actitud peor que implica un comportamiento agresivo puesto que arrojan objetos a los componentes, como ser: bombas de agua o con cualquier contenido, inclusive, les llegaron a tirar botellas. Estas maniobras tienen distintas derivaciones, tomándolos algunos bien porque *“como estamos en carnaval y no te podés quejar si te mojan”;* pero las bailarinas las consideran una falta de respeto hacia ellas ya que les estropean el vestuario y el maquillaje. Es sin duda también una falta de cortesía para aquellos que han pagado la entrada y no pueden mirar tranquilos el espectáculo. A los tamborileros, también, les molesta que les tiren agua que moja las lonjas de los tambores haciendo que no suenen como corresponde. El conflicto se genera cuando les tiran objetos contundentes, como botellas y piedras, lastimando a los componentes de las comparsas lo que ocasiona grescas. En último término, están los maleantes que aprovechan la gran afluencia de público para robar a los espectadores que están distraídos y los que no estén en condiciones de darles alcance. En este sentido, cabe recordar lo que indicaban Claire Calogirou y Marc Touché (1995) en cuanto a que

“los espacios públicos constituyen lugares de sociabilidad problemática porque son lugares accesibles a todos, en consecuencia, coexisten modalidades plurales a ocuparlos, físicamente, sensorialmente y simbólicamente. El carácter problemático del espacio público viene del hecho que no es predefinido de una vez para todos, pero que es objeto de la construcción social; el esta siempre en proceso de construcción.”<sup>197</sup>

Esas conductas son contrarias al concepto de festejo y a la alegría que debería imperar en la fiesta. Esas actitudes provocan que algunos uruguayos dejen de participar del evento arguyendo que *“tengo un poco de miedo ya que no hay seguridad, para que estés tranquila allí. A veces vienen grupos de forajidos, que están borrachos y arman líos; por eso a veces tenés que salir corriendo porque viene la policía a reprimir y te pegan a vos también; por eso ya no voy más a Las Llamadas”*. Eso degenera “la movida del candombe” al generar un entorno violento y pervertido.

En consecuencia, esta situación justifica un mayor control policial para que haya mayor seguridad, pero esto, según los comparseros tiene el efecto de *“restringir lo que era la antigua fiesta de carnaval. El problema reside en que a la gente le das la mano y te toman el brazo. Es lamentable porque se están perdiendo las características de las primitivas Llamadas. Era lindo que la gente viniera y participara atrás de las comparsas; hoy tenés que tener un policía en cada metro de la calle para que la fiesta no termine en una desgracia. Por eso Las Llamadas son más frías y automáticas, porque exigen que la comparsa tenga tantos componentes, tantos tambores y al controlar la participación; así se pierde aquel calor que tenían Las Llamadas originales”*, asegura Tomás Olivera.

Los comparseros sugieren que para corregir este tipo de inconvenientes *“es necesario que la gente que va a hacer desmanes cambie de mentalidad”*, puntualiza Eduardo da Luz. Por supuesto que la posibilidad de que ocurra este tipo de cambio es muy difícil ya que actualmente muchos de los varones jóvenes que van a Las Llamadas tienen una forma desenfrenada de festejar. A lo largo de los últimos años esta actitud se ha intensificado, según los vecinos, *“a altas horas de la noche algunos aprovechan para hacer cosas que no corresponden por eso después la policía los detiene”*. Procuran también de que se cumpla la disposición municipal que prohíbe vender y consumir bebidas alcohólicas y drogas durante el desfile. Por otra parte, se ha sugerido que se prohíba ingresar a quienes interrumpen el pasaje de los conjuntos. En último término, una gran cantidad de experimentados comparseros incita a los directores para que no permitan que *“los homosexuales vayan a mariconear y hacer escándalos en las comparsas”*.

No obstante, hay otros espectadores que *“se ubican”*, porque esperan el comienzo del desfile desde dos o tres horas antes de su comienzo, a fin de encontrar el mejor lugar para observar el espectáculo desde sus butacas intercambian opiniones con los otros asistentes sobre la actuación de las comparsas y dan pronósticos sobre las ganadoras. Durante el desfile alientan a los protagonistas cuando pasan frente a ellos y mantienen una continua interacción comunicativa con los componentes, y hasta algunos se involucran bailando junto a ellos.

Por consiguiente, los protagonistas de Las Llamadas mantienen una relación ambivalente con el público: los espectadores empujan, aprietan y molestan a los que vienen tocando y bailando lo que muchas veces hace que los músicos pierdan el ritmo del toque y que los danzarines no puedan desplegar su espectáculo. Al mismo tiempo, los tamborileros dicen que *“es muy lindo ver gozar a la gente con los tambores”* porque les dan más ganas de tocar. Del mismo modo, los componentes que danzan disfrutan mucho de su interacción con los espectadores y dicen que *“cuando la gente se motiva por mi danza, ya la estoy invitando a bailar y le estoy enseñando”*. Algunas bailarinas cuentan que *“vas desfilando y la gente no solamente aplaude sino que acompaña, a veces se te pone adelante para bailar con vos; al ver a la gente feliz, soy muy dichosa”*; *“con este aliento, no se siente el cansancio”*.

De la una de la madrugada en adelante, cuando ya transcurrieron unas cuatro o cinco horas desde el comienzo del desfile y ya han pasado más de una docena de conjuntos, algunos espectadores muestran un estado psicofísico distinto al que tenían al principio de Las Llamadas.

También, hay quienes se vuelcan a bailar cuando pasa la comparsa de sus amores o marchan junto a ella hasta el final del desfile.

Estos «espectadores-bailarines» están inmersos en un ajeteo grupal; en el que sus interacciones se caracterizan por la proximidad de los cuerpos lo que genera una «relación táctil», los participantes están “prensados”, “apretados”, en una continua expresión de cansancio, goce y seducción a la vez. Se configura así un ambiente denso donde se mezcla el olor a sudor, el perfume de alguna bailarina, con el aliento alcohólico de algunos espectadores. Los cuerpos femeninos estimulan la lujuria masculina. Pero todos siguen el ritmo de los tambores, moviendo el cuerpo, mientras los pies se deslizan mansamente. Esto conforma un contexto que hay que interpretar en el sentido de una práctica cultural con una fuerte y compleja carga simbólica; como bien decía Walter Benjamín, así se abre *“un mundo en el que la moral no tiene ya nada que hacer, un mundo en el que las pasiones se engranan y se mecanizan entre sí”*<sup>198</sup>.

Las Llamadas son un acontecimiento que impacta en todos los allí presentes y principalmente impresiona a los concurrentes que no están directamente vinculados con el candombe, como son los turistas y periodistas extranjeros. El toque de los tambores tiene una potencia que contagia, *“una energía que te invade”* y el sonido *“te atrapa y te da fuerzas para bailar”*. Este ímpetu se traslada al público, ya que el contacto con los tambores es tan cercano que *“su sonido le entra por los oídos, les recorre el cuerpo y cuando menos se lo esperaban todo el mundo está bailando”*, subraya Miguel García. Así se produce un intercambio entre lo que surge de la musicalidad de los toques hacia el público y éste lo devuelve a través de sus aplausos, gritos y pasos de baile alrededor de la comparsa. Tiene lugar entonces un fenómeno muy particular: una “masa” de gente es capturada por los toques de los tamborileros por lo que bailan adelante, al costado y atrás de la comparsa. En el ambiente que comparten los concurrentes, también, se vive la fuerte presión sobre los cuerpos, tanto los componentes como el público que observa, se funden en un bloque compacto de productores musicales y observadores. Como decía Jorge Luis Borges, *“la música se transforma en la más perfecta de las formas del tiempo”* y se convierte a través de su potencia en un ingrediente más del espacio en un cuerpo casi sólido. Esto nos permite comprender el poderío de esta música que determina el clima que se vive en Las Llamadas y configura un ambiente que cada participante vive a su manera.

Las Llamadas, como la mayoría de los espectáculos populares, son regodeos de multitud o de grupo y no se puede comprender este mandato de bailar al son de los tambores si no se tiene *in mente* esta constante antropológica. Estas son instancias en las que la cultura, en el sentido más amplio del término, es una cuestión de participación e implicación emocional. Al mismo tiempo que los tamborileros ejecutan su música, otros participantes tienen distintas actuaciones y le otorgan diversos significados: *“algunos van a Las Llamadas a divertirse, a tocarse, a bailar y algunos van a ver si tantean alguna nalga, dice la vedette Lourdes de Marco.*

Como resultado de lo expuesto en esta sección, vemos que Las Llamadas son una instancia de regocijo y deleite, personal y/o grupal, *son un mundo concluso en sí mismo*. En ellas se desarrollan la producción musical de los tambores, las representaciones de los personajes típicos del candombe, el goce corporal, la relación social de los participantes, la que por cierto no está exenta de problemas y actitudes nefastas. Una vez terminado el desfile, la muchedumbre se dispersa, aunque permanecen en los participantes algunos rastros de lo que fue la experiencia compartida. Esta situación es similar a la sensación que nos queda cuando vemos en el cine una buena película y la emoción se desvanece al poco tiempo para convertirse en un reducido recuerdo de lo ocurrido. Pienso que desde esta perspectiva hay que entender el resurgir del candombe, las comparsas y Las Llamadas, en las que se desarrolla un entrecruzamiento flexible de una multiplicidad de círculos socioculturales, en una misma y efímera práctica cultural; casualmente algunas de estas constantes que caracterizan a la socialidad masiva y popular de nuestros días, se dan en ese momento tan especial para los uruguayos.

**A manera de epílogo:**  
**Presente y futuro de las festividades afrouuguayas**

**Capítulo IX: «El mundo de Las Llamadas como representación actual».**

Aquellos que participan de Las Llamadas como actores o como espectadores, interpretan su intervención de diversas formas, es decir, seleccionan los significados; clasifican, unen, oponen, jerarquizan los tópicos y los alcances de su actividad candombera; estas determinaciones configuran el marco de inteligibilidad que les orientará y la condición de comunicación entre ellos en la comparsa. Para comprender esas voces que interactúan en el mundo del candombe, lo que hice fue identificar ciertas características significativas a fin de categorizar las maneras que tienen los comparseros de otorgarle sentido a su participación en dicho evento. Para ello partí de la base que existen diversas formas de posicionarse en el campo de la cultura afrouuguayaya, cada una de ellas poseen alcances de distinta índole (religiosos, políticos y económicos) y diversos propósitos (particulares, grupales y/o institucionales). Los pensamientos de aquellos que están relacionados a las concepciones producidas desde esos circuitos exigen tomar en cuenta el lugar desde donde se los expresan, ya sea como activista cultural, líder religioso, dueño de comparsa, jefe de tambores, director técnico, componente y sus diferentes combinaciones; su tipificación me posibilitará delimitar la intencionalidad de las consideraciones. Por supuesto, las razones narrativamente fundadas que tienen los comparseros para certificar los sentimientos que expresan no representan la totalidad de discursos que circulan en las organizaciones que participan y sus percepciones han sido conformadas por procesos que fueron construidos a través de sociabilidades pasadas, presentes y futuras. Las representaciones referidas a estas actividades muchas veces dependen de las concepciones del mundo que poseen cada uno de los practicantes del candombe. Ellas son interpretaciones de la realidad que expresan el sentido y significado de la vida; y en esa estructura de la visión del mundo siempre se halla contenida una relación interior de la experiencia de la vida con la imagen del mundo, relación de la que se puede derivar siempre un ideal de vida;<sup>199</sup> a su vez, origina que ellos desarrollen formas particulares de significar y pensar el mundo del candombe.

- Primero se ha categorizado a los protagonistas de Las Llamadas según la intensidad del vínculo que mantienen con la práctica del candombe, de acuerdo a ello se identificaron cuatro tipos de participantes:
  - Los “candomberos de cuna”, como se ha dicho en el primer capítulo, son los que han nacido en lo que son las cunas del candombe moderno –en el barrio Ansina y en los conventillos del barrio Sur y el Cordón- quienes han vivido en un constante contacto con este entorno.
  - Aquellos que si bien no son candomberos de cuna integran la comparsa y tienen una relación muy estrecha con el núcleo fundador del conjunto, ya sean porque han sido vecinos antiguos del barrio o han sido alumnos en las escuelas de candombe en la que los líderes –antes mencionados- enseñan a tocar.
  - Los nuevos comparseros que participan en agrupaciones provenientes de los nuevos territorios en que se ha desplegado el candombe.
  - Los integrantes que salen en Las Llamadas porque les gusta participar exclusivamente de este evento, no estando vinculados a su práctica durante el resto del año.

- Se han tipificado, en segundo lugar, las significaciones de los distintos componentes de acuerdo a los roles y las funciones que cumplen en la comparsa; esto es como: mama vieja, gramillero, escobero, bailarina, bailarín, vedette, porta-emblema, director técnico, director responsable o propietario del conjunto.
- Asimismo, se ha tenido que los comparseros pertenecen a distintos estratos sociales y que tienen diferencias en su educación formal.
- Se ha considerado, también, si el componente pertenece a alguna de las instituciones que defienden los intereses y propuestas de la comunidad negra, como ser Mundo Afro y A.C.S.U.N.
- En último término, se han sistematizado las interpretaciones teniendo en cuenta si el comparsero practica cultos religiosos como la umbanda, el candomblé o el batuque, sus derivados y combinaciones.<sup>i</sup>

### - (IX.1)

En esta sección se repasarán las significaciones de los activistas culturales de instituciones representativas de la comunidad negra; ellas se subdividen de acuerdo a sí sus componentes profesan religiones de procedencia brasileña<sup>ii</sup> o no. Tengamos en mente que este tipo de creencias modela su visión del mundo del candombe, ya que estas ideas y pensamientos conceden una inclinación a sentir y a comportarse conforme a esas ideas. Por otra parte, hay que precisar que los componentes que son “hijos de santo” de cultos brasileños no niegan su práctica religiosa, pero cuando hablan de ella lo hacen discretamente; por lo cual fue necesario generar cierta confianza con ellos.

La representación más significativa de los comparseros que son creyentes, es que: *“para hablar de las festividades afrouuguayas hay que hablar de cultura negra y dentro de ella hay que tener en cuenta nuestra religión.”*<sup>iii</sup> Por eso para estudiar las fiestas negras es necesario traer a colación sus trasfondos religiosos”, exhorta Isabel Ramírez.

Estos fundan esa concepción en dos tipos de razonamientos; uno es que define al Desfile de Llamadas como una ceremonia religiosa y litúrgica caracterizada por ser *“muy seria, severa y rigurosa... a la que no dejan entrar a todos los tamborileros; tenés que pertenecer a su grupo. Y ipobre del que se llegue a equivocar! Porque la encabezan los jefes de la cuerda y el tamborilero que se equivoca no lo dejan salir nunca más. Hay una cosa muy profunda dentro de estas celebraciones, porque es el momento en que los negros invocan a sus ancestros para pedirles protección; sus antepasados acuden a su ayuda y les otorgan la fuerza y la sabiduría necesaria para abandonar la situación problemática que viven.”* Esta idea supone que Las Llamadas tienen una religiosidad difusa y los ejecutantes deben mantener una actitud de recogimiento. Se presume, también, que los tamborileros en Las Llamadas están involucrados en una comunicación con los antepasados africanos y “llaman” a sus dioses con los toques de los

<sup>i</sup> Según Herrenschmidt, “definir qué es la religión supone, en un primer momento, considerar que la actividad social pone de relieve la existencia conjunta de creencias –en lo sobrenatural, en potencias trascendentes, en una divinidad única o en un conjunto de divinidades- y de actos –de prácticas rituales- que pretenden establecer relaciones específicas entre los hombres y los seres o poderes extrahumanos, estando estos actos basados en las creencias y formando con ellas un sistema al que se refiere un conocimiento ordinario. Tal conjunto de creencias y de actos... es considerado como poseedor de un valor y un alcance universales, a pesar del carácter histórico y sociológicamente particular de todo sistema religioso. (Citado en Bonte, P. e Izard, M., (1991), 1996, p.629 y ss.).

<sup>ii</sup> Las religiones de procedencia africana cuando llegaron al Brasil sufrieron modificaciones diferenciándose de lo que fueron primitivamente. Adquirieron distintos nombres según las características de cada región: “Tambor” o “Casa de Mina” en São Luís do Maranhão; “Shangó” en Pernambuco y Alagoas; “Candomblé” en Bahía; “Cabula” en Espírito Santo; “Umbanda” en Río de Janeiro y São Paulo; “Batuque” en Río Grande do Sul. Todos estos cultos fueron perseguidos y no adquirieron cierta libertad hasta mediados del siglo XX. Estos cultos se difundieron entre blancos y negros de todo origen y condición social, ya que aparecen como una salida cuando fallan la ciencia y la capacidad personal para resolver los problemas.

<sup>iii</sup> Cabe aclarar que los comparseros que practican la umbanda, o el candomblé, o el batuque cuando indican “nuestra religión” o “la religión” hacen referencia a alguno de los cultos brasileños.

tambores.<sup>i</sup> De este modo “obtienen su protección”, según ellos esto también ocurría con los esclavos en la época colonial, quienes eran protegidos por sus divinidades para hacer frente a las penurias del sistema esclavista. Sus fieles creen que estas ceremonias tienen fundamentos africanos *“porque los tambores son un medio de comunicación; son la telegrafía sin hilos con los ancestros y dioses. El candombe es una ceremonia religiosa y litúrgica. Por eso, tocar el tambor no es una diversión, porque no hay diversiones ceremoniales de los negros”*, explica Alberto Britos. A quien le comenté que durante esta investigación he percibido que no todos los tamborileros sentían que tocar los tambores era una práctica religiosa, ya que algunos lo hacían para divertirse; hasta salían para pasarla bien, para recibir aplausos y disfrutar de la música de los tambores. Aunque parezca paradójico, Britos respondió lapidariamente: *“te voy a decir una cosa: tus informantes te mintieron; se toca hasta sangrar, porque agarrar los tambores es un acto religioso para los negros, es como tomar la comunión para los católicos”*.

Este significado, del mismo modo, está presente en los dogmas del tamborilero que también se apega al umbandismo, ya que así pueden satisfacer sus necesidades espirituales básicas e inmediatas; que son fundamentales para desenvolverse en su entorno y dentro de ese sistema de creencias en que se siente realizado. Ellos alegan que la gente común *“ Cree sobre la base de lo que ve, lo que no ve nunca va a creer. Aquel que es «un médium» como yo: ve mas allá de lo que ve el común de la gente, porque tu orishá te está marcando lo que debes hacer; esto te permite tener una visión de lo que va a pasar en el futuro”*, explica Julio di Bartolomeo.

Los comparseros que practican estas religiones entienden que el toque de los tambores *“es el llamado a los orishás”*. Creen, además que en estas practicas *“se ha mantenido el significado ancestral; los toques de los tambores son lo que más nos une al África”*, señala Enrique Díaz; en el mismo sentido, Miguel García indica que esta relación se plasma del siguiente modo: *“en la religión hay una entidad que toca el tambor que se llama Shangó y yo cuando toco el tambor en el candombe lo asocio con ella. En la umbanda se toca el tambor para llamar a las entidades; la religión es energía que llama a los santos. Tocás el tambor y empezás a cantar, y a aquel que tenga ese santo de cabeza, le llega su espíritu.”* Si bien ellos se figuran esto, aclaran que: *“la umbanda está relacionada con tocar el tambor, pero ojo! eso no significa que siempre cuando yo toco el tambor estoy llamando a mi santo”*, puntualiza Eduardo Jiménez.

En estas afirmaciones hay una serie de dualidades, los comparseros religiosos primero me sugirieron que cuando hablara de Las Llamadas trajera a colación las creencias religiosas de los negros porque según ellos están vinculadas al candombe. Luego, otro tamborilero, también umbandista, me aclaró que *“el candombe no está vinculado a «la religión» para todos los que participan, porque todos los que salen en Las Llamadas tocando el tambor no son religiosos. Eso no quiere decir por lo tanto que el candombe esté ligado necesariamente con la religión”*, advierte Leonel Abelino. A partir de lo dicho, queda en claro que las transposiciones de creencias religiosas en la práctica del candombe son privativas de cada tamborilero. Por otra parte, estos creyentes no tienen claramente delimitada su interpretación teórica de la relación candombe-religión, no obstante, perciben el modo en que sus creencias religiosas se concretan en Las Llamadas.

Ahora bien, hay directivos de Mundo Afro que entienden que si bien Las Llamadas perdieron su religiosidad, siguen teniendo un fuerte componente religioso sin que nadie lo sepa,

<sup>i</sup> Algo similar a lo que ocurre en el candomblé de Bahía, en donde su práctica incluye una gran variedad de ritos, según las “naciones” cuya tradición se siga (Ketu, Gegê, Angola y Congo, Ijexá, de Caboclo). En sus prácticas rituales se venera a los orishás, que son expresiones de fuerzas de la naturaleza, elevados a un plano sobrenatural debido a la impregnación de una fuerza mágica o “ashé”. El orishá vive en un mundo misterioso y puede ser fijado en un objeto, pero no se materializa en él. Su ritual apunta al descenso de entidades espirituales en los “hijos de santo”, que llegan al trance durante el culto. Cada divinidad tiene sus sacerdotes (padres y madres de santo) y sus seguidores (hijos de santo). Sus lugares de culto reciben el nombre de *terreiros*. Los dioses son llamados a la “incorporación” mediante toques de atabal en las ceremonias. Al poseer a sus hijos, éstos danzan en actitudes que recuerdan la identidad del orishá en el batuque o en el candomblé. Cada orishá tiene dedicado un día de la semana, además de su fiesta y sus colores, que aparecen en la ropa de sus hijos y en las guías (collares rituales hechos de cuentas de vidrio). Reciben ofrendas de comida que sirven para obtener su protección. Cada uno tiene un saludo propio en dialecto africano y accesorios rituales específicos. Hacen el bien o el mal, según lo que se les requiera.

o no quiera saberlo, o decirlo. Néstor Silva explica esto a través del siguiente planteo de enigmas: *“¿cómo se puede explicar que en Las Llamadas los tamborileros estén dos horas tocando, que se les rompan las manos y los palos e igual continúen tocando? ¿Cómo soporta esa gente ese esfuerzo? Para ello tiene que existir un vínculo con algo que el tambor trae aunque no lo sepa. La explicación es que el candombe es mucho más que un ritmo y nadie sabe cuál es el fenómeno que está por detrás”*. Las analogías con cultos de posesión son frecuentes aunque los fundamentos del candombe puedan haber sido perdidos, ellos suponen que antiguamente estos servicios habrían servido para invocar a la divinidad de Iansá. En dirección análoga los intelectuales<sup>1</sup> vinculados a Mundo Afro intentan encontrar una explicación a ésta pérdida referente a la religiosidad de Las Llamadas. Luis Ferreira delimita que esto ha ocurrido *“como consecuencia de procesos históricos concretos donde hay una pérdida parcial de significados espirituales comprobable en el hecho de remitir a un pasado lejano los posibles significados religiosos y, en general, reducidos en detalles de las descripciones, más una autonegación de significados religiosos a nivel consciente”*.<sup>200</sup> Por lo que se puede ver, los activistas de Mundo Afro conciben que el conocimiento religioso que acarrea el toque de los tambores es un “hacer cognoscitivo” del que sus ejecutantes no serían conscientes.

La versión de «los comparseros-religiosos» coincide con la de los constructores del discurso institucional de Mundo Afro; esta convergencia le permite a los últimos sostener que existe una única forma de considerar los toques de los tambores. Miguel García me decía que *“el candombe no es simplemente saber tocar y colgarse el tambor en el hombro y salir en Las Llamadas; es necesario comprenderlo.”* Desde su punto de vista, para aprehenderlo habría que tener en cuenta: la opresión del sistema esclavista desarrollado en Uruguay entre los siglos XVII y XIX, la resistencia cultural, pero también los orígenes religiosos del candombe. Esta postura me hizo pensar que estos practicantes no tienen en cuenta la productividad de otros protagonistas de Las Llamadas; lo único que les interesa es colocarse en el papel de institución que establece la relación que los componentes deberían mantener con esta práctica. En términos metafóricos, si Las Llamadas fueran un “texto” y los tamborileros sus “lectores”, estos últimos para interpretar su actuación deben recurrir al manual del candombe concebido por los activistas de Mundo Afro. La concepción de estos militantes se transforma en una explicación ortodoxa que reduce a las otras explicaciones a ser heréticas o insignificantes. Así esta expresión de la cultura afrouruguaya se convierte en un arma cultural, un coto de caza reservado para los líderes de Mundo Afro, quienes son los únicos autorizados a generar opinión sobre los temas vinculados a la comunidad negra, como es el caso de Las Llamadas, las comparsas, los personajes típicos y los fundamentos de los toques de los tambores. Pretenden, también, que cuando cualquier estudioso analice estos tópicos, tenga en cuenta “la versión oficial”, es decir, la esgrimida por esta institución; la que se autopercebe como la única organización con la reputación necesaria para pronunciarse sobre las prácticas que desarrollan los negros en el Uruguay. Este juego de custodias y protecciones del significado de Las Llamadas, sólo funcionarían si el texto fuera asumido por sus protagonistas en el juego de esas expectativas. Pero, como veremos en el transcurso de este capítulo, los participantes de esta festividad son activos protagonistas que se apropian del texto “a su manera”, dándole continuas resignificaciones.

<sup>1</sup> Se considera a los intelectuales en tanto producen conocimientos, saberes, creencias, lenguajes y tecnologías sobre lo público, lo privado, las ideologías, las instituciones, las organizaciones sociales privadas, las culturas y subculturas y los discursos sociales. Esto va en la misma dirección utilizada por Norberto Bobbio, que concibe al intelectual *“cuando se habla de un sujeto específico o más precisamente de un conjunto de sujetos específicos, considerados como creadores, portadores y transmisores de ideas, quienes desde hace un siglo son por lo común llamados intelectuales”*. Según Bobbio, el papel social del intelectual *“según si se abarca sólo a quienes hacen obra de producción artística, literaria o científica, o también a quienes transmiten el patrimonio cultural adquirido, aplican invenciones o descubrimientos hechos por otros, o los creadores, los comentaristas... lo que caracteriza al intelectual no es tanto el tipo de trabajo, sino su función: Un obrero que realiza una obra de propaganda sindical o política puede ser considerado un intelectual, o por lo menos los problemas éticos y cognoscitivos de su obra de agitación son los mismos que caracterizan el papel del intelectual.”* (Bobbio: *El filósofo y la política*, preparada por Fernández J., en Colección Política y Derecho, FCE, 1996, pg.14-17).

Quiero recalcar que los activistas culturales ligados a diferentes instituciones de la comunidad negra, coinciden en que **los tambores del candombe son el signo por excelencia de la cultura afrouruguaya** y les otorgan distintos fundamentos y trasfondos. En el caso de los líderes de Mundo Afro, algunos hacen una transposición de los intereses institucionales y de las creencias particulares a la práctica del candombe en Las Llamadas. De eso derivan en que el tambor no es exclusivamente un instrumento musical que permite el goce cuando se toca, sino que la afinidad entre el ejecutante y su instrumento tiene como trasfondo una amalgama de relaciones sociales, culturales, políticas y religiosas. En este sentido, las palabras de Néstor Silva han sido paradigmáticas: *“con los tambores se festejan los nacimientos, los aniversarios, también, se lloran las muertes. Nosotros con el tambor no solamente nos divertimos; con el tambor lloramos, con el tambor expresamos nuestra bronca, con el tambor expresamos nuestra rebeldía; el toque del tambor es nuestra forma de vida”*. Desde la perspectiva de Mundo Afro el tambor es el instrumento de celebración de la memoria colectiva que ritma con su cotidianeidad; asimismo, supone una relación con la historia y con lo sagrado. Los tambores son el signo por excelencia de la cultura afrouruguaya porque configuran su «forma de vida», construida sobre la base de preceptos ancestrales y religiosos, esto al igual que cualquier otro signo ideológico, son parte de la creencia que ellos anhelan difundir.

#### - (IX.2)

Otra es la opinión de los artistas y activistas culturales negros vinculados a A.C.S.U.N. (Asociación Cultural Uruguay Negro). En el primer capítulo adelanté algo en referencia a la historia de esta institución, ahora para comprender las consideraciones de sus dirigentes, voy agregar que sus directores comienzan a trabajar intensamente en una época económicamente floreciente del país, en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial. Teniendo como precepto principal que los problemas interétnicos deben resolverse a través de una mayor educación por parte de los miembros de la comunidad negra. Un sector de esta organización consideró que esta forma de defender los intereses de la comunidad negra respondía a que los directores de A.C.S.U.N. conformaban una elite de la colectividad negra que pretendía mimetizarse con los blancos, por ello en la década de los años '80 se marcharon y fundaron en 1989 Mundo Afro. Ellos arguyeron que A.C.S.U.N. había generado una disociación en la colectividad negra entre “el negro usted” y “el negro ché”; el primero denotaba un prestigio adquirido, una cierta educación o superación profesional; el segundo designaba el negro inculdo, pobre y conventillero. Según Ernesto González Bermejo, *“esta división refleja una discriminación interna en la colectividad negra, donde ciertos miembros buscan blanquearse culturalmente, a ser perfectos, cultivados, niegan su diferencia y renuncian a sus costumbres bárbaras”*.<sup>201</sup>

Por su parte, los activistas que continúan perteneciendo a A.C.S.U.N. consideran que *“las religiones que los directores de Mundo Afro quieren imponer como fundamentos de nuestras fiestas vinieron del Brasil a mediados del S.XX; el candombe no tiene nada que ver con el candomblé, a pesar de las similitudes de las palabras”*, aclara Cándido Olivera. Argumentan además que *“hoy algunos miembros de Mundo Afro han abrazado las religiones brasileñas; pero antes no era así, Las Llamadas eran cosas de la raza negra”*, asegura Amanda Rora, directora de A.C.S.U.N. Otro ex miembro de A.C.S.U.N., el pintor Rubén Galloza explica cómo se ha desarrollado el proceso de conferirle contenido religioso a los toques de los tambores en Las Llamadas: *“te puedo asegurar que no existe vinculación del candombe con el tema de la religión en el Uruguay, como si lo hay en el Brasil con el candomblé. En el Río de la Plata la iglesia católica hizo lo imposible para destruir las religiones propias del negro. El negro criollo, inclusive ayudó a destruir esas religiones, porque su tercera generación rechazó las religiosidades y otras creencias que venían de atrás; quedándose sólo con el toque de los tambores. Otro ingrediente es que en la década del '70 del siglo recientemente finalizado, empezó a venir desde el Brasil gente vinculada a «la religión»; trajeron la umbanda y el*

*candomblé, todos son cultos de origen brasileño y no son venidos del África. Al principio los negros uruguayos no las adoptaron como sus religiones, pero ahora algunos negros están entrando, aunque no hay muchos «pais de santo» que sean negros; todo ese negocio se inició con pais de santos venidos del Brasil, que eran blancos y muchos negros han entrado como sus «hijos de religión».*”

En similar dirección, algunos “tamborileros de cuna” que no son religiosos, consideran que no existe un vínculo entre el candombe y estos cultos brasileños. Gustavo Oviedo aclara que *“los candomberos que pertenecen a la religión umbanda le dan un significado religioso a Las Llamadas. Yo, como no pertenezco a la religión, lo ubico en lo tradicional del candombe y nada más”*. En similar dirección, Fernando Núñez explica que no existe este nexo porque *“los negros en el Uruguay fuimos totalmente colonizados; fijate que acá no se habla ningún dialecto y no se tiene una religión africana; lo único que el negro tiene como propio son los toques de los tambores en Las Llamadas. La religión que se dice que es africana, es la umbanda que viene del Brasil. Sus canciones son todas en portugués y nosotros hablamos español. Las fechas que ellos festejan son brasileñas; por ejemplo, celebran el 13 de mayo «El día de los pretos velhos», este día se festeja en Brasil porque es la fecha en que se abolió la esclavitud en ese país; en nuestro caso tendríamos que festejar el 12 de diciembre que es cuando se abolió la esclavitud en el Uruguay. Acá hasta hace veinte años, el pertenecer a una «terrera» y a esa religión no estaba bien visto; ahora que está de moda la fiesta de Ihemanyá en las playas, todo el mundo va a ese culto. Por eso hubo una propagación de esas casas de religión. Como yo viví en Bahía, te puedo asegurar que lo que hacen aquí en la playa es un papelón, empezando por los barquitos que mandan de espuma plast; se tiene que salir en lanchas y tirar flores mar adentro en agradecimiento a la diosa del mar por las cortesías recibidas y los pescadores lo hacen agradeciendo la buena pesca que les procuró. Acá ¿cómo van a tirar un barquito de espuma plast? Es inaceptable, eso es una falta de respeto a esa religión. Además, la gente va a pasear, a bailar, a molestar al que realmente cree en esa religión. Ese día en las playas se llena de gente que no tiene nada que ver con esa religión. Todas esas cosas que estamos adaptando a nuestra cultura son de afuera.”*

En suma, los activistas de A.C.S.U.N. y algunos tamborileros veteranos niegan la existencia de una correlación entre las festividades afrouruguayas y «la religión». Se puede considerar válida la concepción que las religiones de raíces africanas que los negros practicaban en la época colonial se diluyeron en el Uruguay por la inmensa presión de los elementos simbólicos y cognitivos de la ideología dominante y del catolicismo. A este respecto, cabe aclarar que no se trató sólo del catolicismo de la Iglesia, sino del catolicismo popular el del culto de las vírgenes y los santos. Eso necesariamente iba a tener mucha influencia, *“por eso en las salas en la época colonial el seis de enero se rendía culto al supuesto rey mago negro, San Baltasar”*, asegura Cándido Olivera. Por otra parte, las religiones de procedencia africana se han ido disolviendo a través de las distintas generaciones negras que no han mantenido las creencias de los esclavos africanos.

Algunos activistas de A.C.S.U.N. problematizan la relación que se pretende forjar entre los cultos brasileños y las religiones africanas antiguas, manifestando que hoy esos cultos son un negocio rentable. Rubén Galloza explica que *“en las terreras cobran por hacer «trabajos mágicos» y muchos de los pai tienen muy poca o ninguna experiencia, hay muy poca gente seria en estas religiones. Yo viví tres años en Bahía y conozco del tema, yo podría haber ganado mucho más dinero si me hubiera puesto de pai que de pintor. Pero, no sirvo para decir a la gente cosas que no son verdad. Porque la religión africana original no es para arreglar enredos de novios ni tonterías de esas: la religión africana es una religión seria y mucho más antigua que la católica; estaba estrechamente vinculada a las vivencias cotidianas y a la naturaleza que los circundaba, pero no tenía un afán de lucro. Ese tipo de cosas muchos vividores que trabajan acá con la umbanda, no lo ven ni lo practican; lo único que les importa es sacarle plata a la gente que se les presenta con problemas familiares o económicos. Les*

*dicen: «traeme la foto de tu novio que te arreglo tu problema amoroso», o «dejame plata para las velas que voy a hacer que consigas trabajo»; y todo ese tipo de sinvergüenzadas.»*

Por otro lado, a ciertos activistas de A.C.S.U.N., tampoco, les interesa que se los vincule con las festividades afrouruguayas, arguyendo que *“nosotros como institución no queremos saber nada con lo que son Las Llamadas, inclusive, yo nunca salí en este desfile. Porque entiendo que no soy un negro que sólo sabe tocar el tambor; quiero que a mí me valoren, también, en otros aspectos: como ser humano y por mi trabajo. Por eso no me interesa lo que digan sobre los fundamentos religiosos del candombe.”*

La fundamentación de las prácticas culturales afrouruguayas se pueden enmarcar en el debate destacado por Alejandro Frigerio (2000): “por un lado, Melville Herskovits... enfatizó la necesidad de tomar en cuenta la supervivencia de rasgos culturales africanos... para entender la cultura y organización social de las comunidades negras afroamericanas. Por otro lado, sin embargo, había quienes –como Franklin Frazier– sostenían que el efecto de la esclavitud había sido tan devastador que de poco servía conocer las culturas africanas para entender la condición cultural y social de los afroamericanos... (quienes) se habían desarrollado principalmente en contacto con los blancos y de manera independiente de cualquier influencia africana.”<sup>202</sup> En el Uruguay, la perspectiva del antropólogo norteamericano Herskovits se incorpora al discurso institucional de algunas organizaciones de la comunidad negra, como Mundo Afro y otras organizaciones del mismo tenor pero de menor importancia, que promueven la africanidad para sus celebraciones. En parte, también lo recupera cierto sector de los comparseros que está apegado a las usanzas tradicionales del candombe, colaborando con este espíritu conservacionista, entre ellos: los directores de grupos folklóricos, los intelectuales de la comunidad negra uruguaya y los “tamborileros de cuna” que respetan la cultura del candombe tocando el tambor con las características acostumbradas. Por su parte, la tesis de Franklin Frazier alude a quienes incorporan a su interpretación los cambios socioculturales, en nuestro caso, las nuevas maneras de producción cultural y de esparcimiento que afectan las celebraciones afrouruguayas que se desarrollan en carnaval. Esta perspectiva puede estar escindida en dos subsectores, uno de ellos considera que todo lo concerniente a estas prácticas debe estar afín con los tiempos que corren; la otra perspectiva considera que la evolución debe ser acompañada con los fundamentos tradicionales del candombe.

En conclusión, las significaciones desarrolladas por los miembros de diferentes instituciones y de tamborileros, están marcadas por intereses diversos, usos y apropiaciones de los bienes simbólicos presentes en estas festividades. Hay tamborileros que también son “practicantes de la umbanda” que coinciden con los fundamentos sustentados en la religiosidad expuesta por los directivos de Mundo Afro sobre Las Llamadas. Cabe preguntarse si estos activistas están dando un vuelco hacia las religiones brasileñas como forma de rescatar una especie de identidad étnica de la negritud en el Uruguay. Otra es la concepción de los dirigentes de A.C.S.U.N. y de un sector de los tamborileros veteranos que entienden que no existe religiosidad y hacen un vuelco hacia lo que se dijo tradicionalmente de la práctica del candombe. También, otra es la estrategia de A.C.S.U.N. para la legitimación social de su actividad cultural; apuntando a una mayor formación y capacitación de sus componentes y de esa manera lograr una mejor consideración social.

### - (IX.3)

Continuando con el itinerario del debate que vengo desarrollando, en este apartado examino los trasfondos de las significaciones de los músicos de Las Llamadas. Una cuestión subyace esta polémica: ¿cómo la circulación de estas significaciones diferenciadas han transformado las formas de sociabilidad de estas fiestas populares, autorizando pensamientos novedosos y modificando las relaciones de poder entre distintas organizaciones sociales? Como se ha observado en el capítulo VIII, los componentes le otorgan distintos tipos de alcances a sus actuaciones en la comparsa, por ende, también el tocar los tambores en Las Llamadas asumen diversas connotaciones, ya que esto les sirve de marco para que los tamborileros expresen sus emociones y recreen sus deseos candomberos.

La gran mayoría de los tamborileros considera que **tocar el tambor en Las Llamadas es el medio de comunicación musical y social por excelencia entre ellos** y que esto es determinante para realizar un buen toque. El comportamiento folklórico de practicar el candombe en este desfile lo posee todo aquel tamborilero que comprende esa interacción comunicativa, ya que para armonizar su toque con sus colegas decodifica continuamente los mensajes sonoros que emiten; al mismo tiempo, envía a través de sus toques mensajes que contestan a quienes los reciben. En ese sentido, cabe recordar que *“todo mensaje tiene dos aspectos: uno perceptual y constatable y otro conceptual e inferible”*.<sup>203</sup> En nuestro caso, el mensaje perceptual es el toque de los tambores en la calle en el espacio popular del carnaval y los aspectos inferibles son de distinto tipo; para algunos se presentan en la armonía para forjar “la conversación de tambores”; para otros tiene lugar cuando hay una comunicación con sus antepasados inmediatos; y para los religiosos el toque es un llamado a sus orishás.

Cuando en Las Llamadas se logra la comunión de todos los toques se dice que *“se produce una sinfonía”*. Sus practicantes se la representan con diversos tipos de imágenes, por ejemplo, algunos designan que *“es como la primavera porque la música florece de los tambores”*; así lo aprecia Miguel García; otros aclaran que *“es algo maravilloso, no es algo por lo que vos te pongas a delirar sino que significa que es algo placentero”*, señala Claudio Martínez. Para algunos el hecho de tocar en Las Llamadas los hace sentirse realizados, este es el caso paradigmático de Sergio Ortuño quien explica que *“lo que me gusta es ser parte de una buena «sinfonía», o sea, tocar el tambor con la gente de mi barrio, donde todos saben tocar perfectamente nuestro ritmo. A esa música no la rompe nadie, es magnífica; atrae a mucha gente y es una «gozadera» para todos.”* En definitiva, tocar el tambor en Las Llamadas no sólo es un placer personal, es compartido junto a amigos y vecinos del barrio, al mismo tiempo que los espectadores se entretienen con esta celebración.

- Para los tamborileros **la concentración en el toque** asume por lo menos tres tipos de significados:

Uno de ellos es el aceptado por la gran mayoría de los tamborileros que sostiene que la concentración no está vinculada a un estado de trance religioso, sino que es una compenetración en la producción musical, puesto que para tocar grupalmente hay que estar muy concentrado. Tal como ocurre en cualquier actividad musical que se realiza en conjunto, para la perfecta armonización de todos sus componentes requiere que estén compenetrados en lo que están haciendo. Algunos tamborileros aclaran que *“el ritmo del candombe es enérgico y complejo; por eso para tocarlo hay que estar concentrado pero no entrar en un trance como se entra en la religión. Pero sí estás en otro estado que no es el normal. Cuando tocás el tambor, hacés una concentración especial y un desgaste físico muy grande; esto pasa si sabés tocar y tocás en serio. Hoy podés ver que hay de todo y más cuando el candombe se ha esparcido por todos los sectores de la sociedad”*, sostiene Fernando Núñez.

Otro es el significado asumido por los tamborileros que son practicantes del batuque y de la umbanda, ellos entrevén que sus creencias se concretan en Las Llamadas porque la energía que les brinda la religión les permite tocar con mayor fuerza y concentración. Admiten que durante el toque en Las Llamadas el tamborilero *“se concentra en el sentido de posesionarse del toque”*. Esto supone una “incorporación” al ritual conformada por un estado de trance que produce efectos psicofísicos, aunque parezca incongruente ellos dicen que tocar en estas condiciones produce “un cambio del campo energético”. El tamborilero de Yambo Kenia, Wellington Suárez explica el modo que se produce esa transformación en Las Llamadas: *“cuando comienza el desfile, me erizo todo y de una manera increíble me entra un temblor, hasta que empiezo a tocar. Cuando gritan: «¡Vamos a salir!» y siento la clave del candombe, me da la impresión que tengo adentro a otra persona. Así tocás durante varias cuadras y no te das cuenta del cansancio, porque tocás y disfrutás.”* Este tipo de tamborilero percibe que en esta situación *“sos otro completamente diferente”*; *“te olvidás de todo, vas tocando y ni siquiera sabés si vas concentrado en la música”*; *“te puede doler desde el dedo gordo hasta el ultimo pelo pero seguís tocando y al final se te va todo el dolor”*, así rubrican su experiencia Miguel García, Wellington Suárez y Eduardo Jiménez respectivamente. Los ejecutantes que son creyentes del batuque alegan que se llega al punto de que se rompen las manos y sus dedos les sangran; el toque cada vez es más doloroso y sacrificado, pero igual siguen tocando como si no pasara nada. Ellos suponen que la posesión es *“como una válvula de protección que nos brinda la energía necesaria para una mayor resistencia física y así podés tocar hasta el cansancio. Es más, algunos tamborileros llegan a terminar Las Llamadas porque la concentración musical que hace el tamborilero lo lleva al estado de trance”*, asegura Eduardo Jiménez.

En cierto punto, los conductores de Mundo Afro coinciden con lo dicho por los tamborileros religiosos, puesto que ellos entienden que el fundamento por el cual se poseionan es religioso y en el momento en que el comparsero efectúa la actividad candombera se produce la incorporación de sus ancestros. Una de las argumentaciones más precisas señala que: *“lo del trance es muy importante para la definición del candombe en materia religiosa. En el candombe al igual que en todas las ceremonias religiosas del mundo, hay una repetición de «la letanía», que se repite mil veces hasta que el alma cae en trance; por ejemplo, cuando los tamborileros repiten sus toques constantemente es el momento en que se pueden comunicar con seres del más allá”*, explica Alberto Britos. Según estos activistas, ese estado es visualizable en la postura corporal, como en *“la forma de caminar de los tamborileros”* y en la gestualidad, ya que *“el individuo no mira a ningún lado, esta poseionado tocando”*, destaca Miguel García. Aunque suene a una explicación absurda de los propios promotores de esta creencia, muchos de ellos insisten en que se sienten transportados a otros lugares y se comunican con sus entidades: *“van poseídos”* y *“regidos por sus ancestros”*. En este sentido, Luis Ferreira realiza un alegato que es ejemplar: *“vas tocando con un negro-viejo, que toca a través tuyo»... Cada toque es signo de cierto estado de trance y símbolo de la presencia de un espíritu –su voz- conforma un símbolo-signo... Cada toque representa una voz que mueve el cuerpo, es la encarnación temporal de una fuerza intangible; y en tanto energía colectiva es la manifestación energética del espíritu de los antepasados que moviliza la psiquis y el cuerpo; en tanto energía específica es una evocación mágica de una voz concreta, el espíritu de un ancestro familiar, cercano o lejano, como el ancestro de una antigua Nación.”<sup>204</sup>*

A mí me da la impresión que estos activistas pretenden que los cuerpos de los comparseros asuman el discurso que ellos quieren instituir. Es más, la práctica del candombe vista como una comunicación con lo ancestral, le otorga un papel fundamental a los espíritus que constituyen el principio multiforme y oculto de la actividad productora. La práctica del candombe es vista como una comunicación con lo ancestral, otorgándole un papel fundamental a los espíritus que constituyen el principio multiforme y oculto de la actividad productora. Esto es una metáfora de la práctica del candombe donde hay un manejo sutil de las “autoridades” y como en toda tradición popular, la memoria viene de otra parte, está en otro lado y no en sí

misma. En este sentido, ellos explican que *“cuando está para arrancar Las Llamadas, nuestros antepasados que nos dejaron su huella se ponen arriba o al costado y usted los siente; y les puede hablar: «¿voy bien cómo me enseñaste viejo o abuelo?»*”, asegura Juan Pedro Machado.

En suma, en referencia a los fundamentos de la concentración en el toque, existen distintas consideraciones que se entrecruzan, se asemejan y otras se repelen. Estas construcciones ideológicas y los pensamientos singulares que se recrean nunca llegan a estar completamente unificados aunque se refieran a lo mismo. Estas distintas formas de representarse “el mundo del candombe” son una buena forma de describir parte del sistema simbólico de los protagonistas de Las Llamadas. Por eso creo que más allá de las consideraciones religiosas y las que hacen referencia a la ancestralidad de los africanos en el candombe, lo que considero lógico es que: **para una óptima realización musical es fundamental que todos los tamborileros armonicen sus toques, que les exige realizar el máximo de esfuerzo físico y disponer de una gran concentración.** De esta manera, ellos pueden amalgamar el sonido de sus tambores, conformando un grupo musical compacto que avanza por la calle. Creo que para captar bien la experiencia compartida por los tamborileros al ponerse en sintonía, conviene mirarla desde una perspectiva estética, en tanto facultad común de experimentar determinados acontecimientos; aquí una cuestión que es central es percibir rasgos propios, como en este caso: los tamborileros se concentran para sincronizar su producción musical. Por otra parte, quiero indicar que ciertos grupos religiosos están más implicados que otros en la concepción de la posesión en Las Llamadas. Como bien indica Lewis, I., (1986) “el predominio entre los poseídos de poblaciones socialmente marginadas ha servido de base para una visión catártica de la posesión, que sería la complacencia simbólico-religiosa de los excluidos”<sup>205</sup>, en nuestro caso, son usados por los candomberos en busca de compensaciones o contrapoderes.

Los tamborileros-practicantes del batuque y la umbanda me han contado que **otro de los servicios religiosos que se desarrolla en Las Llamadas, es la realización de ofrendas a sus espíritus venerados.** En efecto, antes de salir en carnaval ellos dicen que tienen que *“cumplir con sus dioses”*, de esta manera, creen que consiguen la protección divina para su comparsa. Las ofrendas se realizan en diferentes momentos, así como en diversos espacios sociales y urbanos; viéndose los fines de semanas tanto en algunas esquinas de la ciudad, en la playa como en los templos. Asimismo, los agasajos se llevan a cabo en distintas instancias, inclusive, algunos consideran que esa conducta debe ser incesante, según ellos esto debe ser así *“porque no vayas a pensar que sólo con el hecho de venerar y ofrendar a los orishás un día a la semana va a estar todo en regla en la comparsa; siempre hay que estar protegiéndose porque los dueños de comparsas rivales constantemente te envían malas ondas en tu contra, para tratar de cortar los caminos de tu preparación o para que te vaya mal en todos los aspectos. Por eso, siempre hay que estar alerta”*, así lo aconseja Julio di Bartolomeo. Por ello sugieren que las ofrendas deben ser cotidianas a fin de que los componentes de la comparsa realicen su función de manera armónica y apropiada.

Hay tamborileros que agasajan a sus orishás minutos antes de salir en el desfile. Miguel García cuenta la manera en que ese rito se realiza: *“primero se saluda a Oxúm, le das de tomar, le das de comer y le pedís permiso para tocar el tambor en la calle. A mi me ocurrió que una vez que no hice todos estos pasos y en un momento dado de Las Llamadas se me acalambraron las piernas. Fue algo misterioso, porque yo iba tocando el tambor lo mas bien y de imprevisto se me acalambró una pierna y después la otra. Lo que hice fue parar, me acaricié un muslo y después el otro; al rato, pedí permiso para tocar y recé a la mae Oxúm: «ayúdame mae Oxúm a terminar este toque»*, lo hice varias veces y pude seguir tocando. Cuando terminé de tocar conseguí caña y me la pasé por las piernas, agasajé a Oxúm y me fui.”

Otra instancia que se halaga a los orishás –en una fecha cercana a que acontezcan Las Llamadas– es la conmemoración del día de Ihemanyá, el dos de febrero. Ese día se hacen

diversas celebraciones multitudinarias, todas ellas, en las playas montevideanas en honor a Ithemanyá. Se puede decir que este tipo de evento es uno de los más populares en el Uruguay, en el cual participan creyentes y no creyentes de cultos brasileños; por supuesto, en ellas interviene la gran mayoría de los dueños de comparsas. Uno de ellos me contó que *“al otro día que se realiza la ofrenda a Ithemanyá, ya ves el cambio en la preparación de la comparsa: los componentes cantan de otra manera; los bailarines se desplazan de otra forma, tienen otra alegría y otra armonía, por ejemplo, a las bailarinas se les desamarran las piernas; el solista ya tiene otro cantar”*, así lo ha percibido Julio Sosa en su conjunto.

Inclusive, algunos dueños de conjuntos antes de iniciar la etapa de ensayos realizan previamente *“una limpieza del local de ensayo para sacar las malas ondas, para eso se trae a una mae de santo que realiza un trabajo mágico de limpieza, ahuyentando a los espíritus nefastos que puedan habitar el lugar”*, explica Libertad Martínez. Algunos directores que son practicantes de estos cultos conciben que esto tiene muy buenos resultados, se cuenta que: *“Julio Sosa es un pai de santo muy respetado y los actos religiosos que desarrolla en su comparsa se viven muy bien; la gente que sale con él sabe que es de «la religión» y se sienten protegidos porque él siempre está limpiando las malas ondas y está viendo las perturbaciones que tienen los componentes en los ensayos y en sus vidas”*, asegura Julio di Bartolomeo.

En otro sentido religioso, muchas veces los tamborileros de Mundo Afro han participado del Desfile de Llamadas con máscaras representativas de orishás. La ocultación de la cara es una remisión a lo enigmático ya que simboliza lo indeterminado, imprevisto y misterioso. Además, la máscara –que es ritual- evoca a los espíritus de los muertos, a sus ancestros y a las deidades del más allá. El enmascaramiento, también, consigna al tótem protector del grupo, además, remite al mundo de los difuntos y el agitar de las almas en pena de estos tamborileros. Según ellos, la máscara se apodera de su espíritu que lo usa y lo transforma en una energía de la naturaleza que se presenta en el carnaval.

En todas estas instancias los creyentes sienten que se expresan sus creencias religiosas con todo su potencial, puesto que para ellos representan la real verdad en algún aspecto de ellas.<sup>1</sup> Estas comprensiones se traducen en determinados hábitos y comportamientos; si no los realizan, se les acalambran las piernas, no tienen la energía necesaria para tocar convenientemente durante todo el desfile y no logran la compenetración necesaria para desplegar su actividad candombera.

Más allá de las fundamentaciones que se hacen sobre Las Llamadas, en tanto un vehículo para la expresión ritual-religiosa y las que se oponen terminantemente a ella, la participación en **esta celebración recibe una multivocidad<sup>ii</sup> de significados para otros protagonistas**, a continuación se detallan las más expuestas:

- Algunos tamborileros destacan el honor que significa tocar los tambores, por ejemplo, Hugo Odair considera que *“el hecho de tocar el tambor es de las pocas cosas que sé hacer bien; también, estoy muy orgulloso de ser parte importante de algo como la música”*. Otros se sienten emocionados, uno de ellos es Maximiliano Petrone que resalta que el candombe *“es mi pasión y lo llevo en mi corazón”*.

- También, están aquellos que conciben que su toque en Las Llamadas tiene que ver con la defensa del prestigio individual y grupal. Lo primero, porque su actuación *“afecta el amor propio de cada tamborilero”*, del mismo modo, *“hay que tener respeto por el público y por nuestra familia que nos está viendo”*. Están en juego, también, el prestigio del barrio representado por la comparsa y la identificación de los vecinos con la agrupación de su zona.

<sup>1</sup> Recordemos que la función principal de la creencia es producir hábitos de acción. Puesto que la creencia es siempre para alcanzar un propósito; en otras palabras, es un “axioma para... alcanzar algo”, el cual da lugar a una disposición para la acción.

<sup>ii</sup> Utilizo el término «multivocidad» en el sentido de que las acciones y los objetos simbólicos percibidos en un contexto ritual asumen múltiples significados.

Esto se presenta principalmente en las comparsas que tienen una antigua tradición candombera; así, sus tamborileros consideran su barrio como el territorio necesario que posibilita la configuración de la identidad del grupo. Así pues, el barrio se convierte en el lugar representativo de su candombe, a partir del sentido que se les confieren a sus interacciones físicas, afectivas y simbólicas; asimismo, hay una inscripción local con la gente del lugar donde residen. La comparsa y sus tambores permiten configurar una identidad grupal que es compartida por todos los componentes; quienes optan por “su territorio” porque a él refieren aspectos musicales y simbólicos, que los caracterizan.

- Para muchos vecinos de los barrios Sur, Cordón y Palermo y para los afro-uruguayos en general, el día de Las Llamadas es muy especial, por múltiples razones, entre ellas porque es “su fiesta”, “la más representativa de la cultura afro-uruguaya”, “la gente negra está feliz”, “es muy popular y «se juega a estadio, lleno»”; por todo eso “no se puede faltar”. Para otros, es un homenaje a sus antepasados. Es pues un día muy esperado y “los componentes de todas las comparsas se preparan intensamente para esa fecha”; “los vecinos de los barrios Sur y Palermo se aprontan desde temprano para integrar la comparsa y/o para mirar Las Llamadas”; “se escucha música y alboroto todo el día”. Así, “el Desfile de Llamadas es el día de las comparsas de negros y lubolos, puesto que en este desfile no participan las revistas ni los parodistas, ni las murgas, ni los humoristas; es el día de todos los que sentimos el candombe. En Las Llamadas los afro-descendientes somos nosotros mismos”. Consideran, lógicamente que hay que respetar la herencia cultural afro-uruguaya, ya que el candombe conforma el folklore nacional. Por eso, hay que tratar de que cada vez sea mejor y que se lo conciba como una cuestión cultural concerniente a todos los uruguayos.

- Para los tamborileros más veteranos que vivieron en los asentamientos demolidos, el toque del tambor ese día es un hecho que les permite expresar sus quejas. Según Cándido Olivera, “de este modo nosotros expresamos nuestro dolor, demostramos lo que sufrimos cuando nos sacaron de nuestras casas y nos separaron”. Por eso, consideran a este día como el reencuentro de “la familia” desperdigada. Sobre este tópico Perico Gularte explica que “las salidas de tamborileros tocando por el barrio y Las Llamadas de carnaval son el reencuentro de “la familia”, porque cuando llegan estas fechas –Navidad, Año Nuevo, Reyes y carnaval– son una forma de reencontrarse todas las familias que vivían en el barrio. Puesto que vienen los que ya no están en el barrio y nos presentan a sus nietos o nos comunican del fallecimiento de algunos mayores. Esos días es como si pasáramos lista, para ver si estamos todos. Además, viene gente que está en otros países a pasar las fiestas con sus familias y te dicen «tengo ganas de escuchar los tambores», entonces vienen al barrio y se cuelgan el tambor. Hace poco vino una hermanita mía que hace más de veinte años que vive en Barcelona, vino por razones de salud de mi madre y me dice «me voy el 6 de enero». A lo que le contesto «mira que los tambores son el 6 de enero», y me dice «¡Ay no me digas!». Fijate que ella se va y no tiene la oportunidad de revivir esa experiencia y ella quería llevarse esas imágenes. Por eso creo que el tambor es una forma de reencontrarse a sí mismo, también”.

Estas significaciones distan mucho del discurso identitario y étnico expuesto por los activistas de Mundo Afro. Inclusive, se contradicen con la concepción de sus dirigentes máximos quienes sostienen que “para ningún tamborilero tocar el tambor en Las Llamadas es una diversión, porque no hay diversiones ceremoniales de los negros. Estas son cosas demasiado serias para ellos”. Los militantes negros, también, perciben que es peligrosa la difusión del toque de los tambores fuera de los límites tradicionales de los barrios Sur, Cordón y Palermo, porque implica una participación de un número cada vez mayor de “blancos” y esto es un riesgo para la pérdida de la tradición por el empobrecimiento de los pasos de danza y de la técnica del toque. Esta es la noción que Mundo Afro desarrolla sobre el emblanquecimiento de las prácticas afro-uruguayas. Por supuesto, esto es considerado por una diversidad de comparseros como una actitud racista hacia el resto de los uruguayos.

## - Epílogo abierto sobre la significación del mundo de Las Llamadas...

La tipología expuesta permitió desenredar algunos nudos de la red de relaciones que conforman la trama de la cultura vinculada a las festividades afrouruguayas desarrolladas en carnaval. Las significaciones que los participantes atribuyen a Las Llamadas presentan interpretaciones vinculadas a diversos intereses y necesidades; las que están construidas sobre la base de diferentes operadores de apropiación. Como se ha dicho, ellas articulan distintas estrategias y tácticas; aplicadas según sus experiencias y expectativas individuales e institucionales. Ahora me voy a abocar a rehacer algunos de estos nudos:

(i) Los comparseros que profesan cultos como la umbanda, el candomblé o el batuque consideran que sus participaciones en Las Llamadas están estrechamente relacionadas a esas devociones. En sus representaciones convergen en un mismo plano creencias, supersticiones y la práctica de las tradiciones candomberas. Por otra parte, los líderes de estos cultos han advertido que a través de Las Llamadas pueden afirmar y canalizar ciertos comportamientos que ponen de manifiesto cualidades latentes en sus religiones. Ellos transponen su sistema de creencias a la representación de las figuras de la comparsa, aspirando obtener mayor trascendencia social y legitimar sus cultos en un evento tradicional uruguayo y de participación masiva.

(ii) Hay una elite intelectual y una dirigencia política negra, agrupada principalmente en Mundo Afro, que esta comprometida en distintas actividades vinculadas al candombe y producen discursos basados en la identidad étnica y sobre una posición social de oprimidos; quienes consideran que en las actuaciones de los protagonistas del Desfile de Llamadas se llevan a cabo reminiscencias de rituales ancestrales africanos y el candombe se inscribe en este discurso como el arma principal para su reivindicación y como el receptáculo de una sacralidad. En este sentido, Luis Ferreira (2003) indica que *“con Mundo Afro surge una representatividad no en el campo de los partidos políticos sino en la arena de lucha del campo simbólico e ideológico. Un capital cultural, los grupos de tambores de candombe, despolitizado en el proceso de conformación de la nación, ha sido convertido (por Mundo Afro) en capital político.”*<sup>206</sup> He percibido que estas elites productoras de lenguaje pretenden que este discurso los distinga del resto de las instituciones de la comunidad negra, a fin de protagonizar la defensa de “la negritud” en la sociedad uruguaya. Esta forma de desarrollar tales valores en su militancia cobra destaque en sociedades posmodernas donde los elementos de identificación van desapareciendo. Toman pues elementos de la globalización como la conexión internacional a través de una red informática con organizaciones no gubernamentales afroamericanas, al mismo tiempo, mantienen un núcleo de prácticas y creencias que permiten su identificación como organización de defensa de la comunidad negra uruguaya organizando la resistencia cultural contra la marginalización social de los negros.

A simple vista, no esta mal reivindicar los cultos procedentes del Brasil a fin de darle contenido ideológico a su discurso institucional, cuyo objetivo es mejorar la situación socioeconómica de los negros en el Uruguay. Lo incorrecto es mezclar cuestiones que no tienen ninguna relación: los cultos brasileños –umbanda, batuque, candomblé y sus derivados- con las festividades afrouruguayas de la actualidad ya sea el Desfile de Llamadas o las salidas de tamborileros a tocar los fines de semana por las calles de sus barrios. Considero que están equivocados al vincularlos porque el candombe y las fiestas en las que se salen a tocar los tambores a la calle vienen de la época colonial (desde fines del siglo XVII); entretanto la expansión de “las terreras” de cultos brasileños se ha desarrollado en el Uruguay desde mediados del S.XX. Por supuesto, no son religiones autóctonas del África. Estas ideas reafirman el concepto que en la actualidad el candombe no es un ritual religioso africano; quizá originariamente en el Congo o en Angola pueda haberlo sido; pero hoy en este país no lo es. De este modo, también, piensan algunos especialistas en el estudio de las religiones populares: *“es totalmente una ideologización plantear de esa manera la cuestión de los fundamentos religiosos de las festividades afrouruguayas, por más que haya existido esta relación entre esas festividades y las formas religiosas africanas, eso*

*ocurrió en algún tiempo y lugar remoto; ahora no es así. En la actualidad, la gente va a Las Llamadas a divertirse, va a una fiesta y es absurdo decirle a un tamborilero «usted tiene una responsabilidad al tocar su tambor porque se está comunicando con sus ancestros». El público, los tamborileros y las bailarinas participan con la idea de que van a divertirse; de que hacen algo que resulta agradable para la vista, el oído y todo el cuerpo», explica Renzo Pi.*

Lo que se puede observar a partir de esta disquisición, es que algunas instituciones defensoras de los intereses de la comunidad negra, han dado un vuelco hacia las religiones brasileñas como forma de rescatar una especie de identidad étnica de la negritud en el Uruguay. Si bien esta significación no tiene un sustento histórico-cultural, si existiera un movimiento muy fuerte de militantes religiosos que desarrolle esta concepción, la volvería verosímil sin importar que históricamente no haya sido así. Sus miembros podrían realizar una especulación mítica de que La Llamada es un acontecimiento religioso que se sustenta en la práctica de determinado culto africano y de esta manera interpretarla, significarla, vivenciarla y generarle un ceremonial que resignifique el mito; eso es lo que se transformaría en verosímil para los componentes de estos grupos y para los uruguayos que no conocieran sobre el tema o creyeran que esto es así. Este modo de comprender a las festividades afrouruguayas tiene el gran mérito de hacer referencia a un sistema de creencias que se afianza a través de la práctica del candombe. Esto es una disposición organizada y específica de significados, creencias y valores que son actuados y activados a través de ellas. Así se elaboraría una “representación oficial” del significado de Las Llamadas. En realidad, lo que se está haciendo es una inducción ideológica, cuyo objeto es monopolizar el orden del discurso sobre las expresiones culturales afrouruguayas, creando un espacio discursivo concluso que no permite anclar las significaciones de la gran mayoría de sus participantes.

En este punto es donde se origina la contradicción, porque se considera que estas fiestas tienen un fundamento religioso y cuando se practica candombe hay que “reverenciarlo”. En este sentido van las continuas alusiones de los directivos de Mundo Afro de la necesidad de ejecutar los tambores respetando los orígenes ancestrales y sus fundamentos religiosos, dando a entender que Las Llamadas son una fiesta distante de la cultura uruguaya; y que se trata de una fiesta exclusiva de un grupo étnico diferenciado del resto de la sociedad. Esto, obviamente, no es así porque hoy el Desfile de Llamadas es un evento social en el que participa en su mayoría “gente de tez blanca”. Las interpretaciones de estos participantes no implican la reproducción de los significados atribuidos por organizaciones sociales como Mundo Afro, A.C.S.U.N., la D.A.E.C.P.U., o por una elite intelectual u otras agrupaciones como los candomberos de cuna, los dueños de comparsas o los líderes de los tamborileros de los barrios. Es más, la gran mayoría de los protagonistas de estas festividades piensa diferente a lo que especulan las organizaciones y grupos sociales mencionados. Inclusive, opinan en sentido opuesto a los que les atribuyen fundamentos religiosos. Esto nos hace recordar lo que decía Jorge Luis Borges en cuanto a que “una literatura difiere de otra menos por el texto que por la forma como es leída”. Por consiguiente, si Las Llamadas fueran un texto del que sus participantes se apropian, las construcciones de sus lectores se deberían comprender como producciones particulares de cada protagonista de esa festividad.

(iii) Hay una multivocidad de significados otorgados por los comparseros sobre la participación en Las Llamadas. Los sentidos que les otorgan a sus actuaciones operan con alguno de los siguientes fundamentos:

- Intervienen porque sienten que participan de la auténtica expresión de la cultura local y conciben que el candombe no es propiedad de nadie, es patrimonio nacional y los representa.
- El Desfile de Llamadas es un espacio único que les posibilita divertirse y “gozarse” con el entorno de esta fiesta. En efecto, la gran mayoría de los participantes utilizan a estas festividades como un desahogo y un relajamiento psicológico y se aprovechan del presente y “toman la vida por el lado bueno”. En este sentido, la legendaria vedette del candombe

uruguayo, Martha Gularte considera que *“la noche de las Llamadas es un escape de la vida cotidiana a un salón de fiestas que se prolonga durante una noche”*. De este modo, cultivan el placer en tanto que un valor universal y un efecto terapéutico social e individual.

- Otros participan de la fiesta porque se sienten protagonistas de un acontecimiento tan popular; que esta de moda y les permite salir en televisión.
- “Las Llamadas” es una instancia que está en juego la pugna con las otras comparsas, para determinar cuál es el mejor conjunto y así acceder al dinero que otorga la I.M.M.
- Los resultados que se presentan en los certámenes de carnaval demuestran que el Concurso Oficial y Las Llamadas significan ámbitos de interés diferentes, para los dueños de los conjuntos. Puesto que no hay concordancia entre los ganadores en una y otra competencia. Los propietarios de Yambo Kenia tenían como estrategia ganar el Concurso Oficial, por eso hubo años que las victorias recurrentes en el Teatro de Verano no eran acompañadas de triunfos en el Desfile Inaugural de Carnaval o en Las Llamadas.

(iv) Las marcas dejadas por las tradiciones candomberas en «los tamborileros de cuna» funcionan como instancias legitimadoras, filtrando la pretensión de verdad de las ideas difundidas por las instituciones y los intelectuales productores de discursos sobre el candombe. Para ellos la tradicionalidad es el fundamento mediante el cual sus prácticas echan sus raíces; la distancia que los separa de su pasado, no es un tiempo muerto sino una transmisión generadora de sentido. En el caso de los tamborileros, cuando tocan en Las Llamadas están inmersos en la producción musical del grupo, lo que les exige tocar, sentir y sostener su ritmo típico, configurando así el *“equipo compacto”* que produce la armonía musical. Esto es lo que construye una estética común y sirve como forma de identificación de los músicos de esas comparsas. Por eso cuando hablan de las cuerdas de tambores que ellos integran dicen: *“nosotros los de Ansina”, “nosotros los del Sur”, “nosotros los de Gaboto”*, son maneras de representarse como grupos de tamborileros de los barrios aludidos.

(v) Para los jefes de las cuerdas de tambores y los tamborileros experimentados Las Llamadas y el candombe son actividades económicas en sí mismas, que les posibilitan alcanzar una retribución dineraria variable en cuanto a cantidad y persistencia.

(vi) En el caso de los comparseros que vivieron en los conventillos y barrios que fueron las «cunas del candombe moderno» y tuvieron que irse a vivir a otros barrios, Las Llamadas son un espacio que les posibilita manifestar su indignación hacia aquellos que los erradicaron. Por eso, a esa fecha la consideran el día del reencuentro de “la familia” desperdigada.

Todas estas son significaciones que cualquier analista de las culturas que no esté desconectado del sentir y del desarrollo de estas celebraciones las puede verificar junto a sus protagonistas. Asimismo, me hace pensar que este es un caso paradigmático de la imposibilidad de pureza de las prácticas culturales. Las Llamadas crecen cualitativa y cuantitativamente, a través de hibridaciones y mezclas de distintas características y significaciones; que se presentan tanto por su circulación como por el cruzamiento de diversas perspectivas. Lo más interesante con todo, es la manera como se van transformando históricamente y como sus protagonistas les asignan significados. Por lo tanto, la significación primordial del mensaje folklórico emitido a través de Las Llamadas es que se identifican con una práctica afrouruguaya que se desarrolla al ritmo del candombe, es cumplida con los toques de los tambores en la calle y representada por los personajes típicos de la comparsa. Asimismo, es perceptible que este desfile y el candombe son fenómenos musicales uruguayos que atraviesan a los distintos sectores de la sociedad.

Las instituciones representativas de la comunidad negra uruguaya, en particular Mundo Afro, no han podido determinar el orden de representación de las personas que intervienen en las prácticas culturales afrouruguayas vinculadas al carnaval y a los toques de los tambores del candombe. De este modo confirmo mi hipótesis que la incorporación de nuevos participantes proyecta nuevas significaciones de esas prácticas, esas interpretaciones no implican la reproducción de los significados atribuidos por organizaciones sociales como Mundo Afro, o por una elite intelectual u otras agrupaciones como el gremio de los dueños de comparsas, o los líderes de los tambores en los barrios. En definitiva, es imposible reducir la polisemia de Las Llamadas porque su potencialidad descansa, precisamente, en el hecho de que ciertas representaciones son a la vez expresión de cierta resistencia frente a la marginación social, muchas veces, incluso de lucha contra la dispersión y las injusticias que soporta el colectivo negro en el Uruguay. De igual forma, conceden que los protagonistas y el público festejen y se complazcan con la música de los tambores. Ello explica porque en nuestros días esta celebración es una mezcla de esparcimiento, práctica de cultos religiosos y resistencia popular, de efervescencia y distensión, de conciencia e inconsciencia en la representación de "el mundo del candombe".

## Capítulo X: Presente y futuro de las festividades afrouruguayas

En el último capítulo describiré y analizaré algunas de las novedades que están aflorando en las festividades afrouruguayas.

### - (X.1) Las comparsas lubolas y Las Llamadas van a tener una proyección distinta a las características tradicionales de su representación.

He observado la presencia de una serie de factores socioculturales, organizativos y económicos interdependientes, la situación sugiere numerosas aglomeraciones de acontecimientos firmemente acoplados entre sí que especifican la profesionalización de las comparsas y el Desfile de Llamadas.

#### - (X.1.1)

El primer grupo de impulsos está vinculado a la búsqueda de **una mayor competitividad entre las comparsas**. Sus principales motivos radican en:

- La pugna por los premios en metálico que otorga la I.M.M.
- La defensa del prestigio del barrio, representado por la comparsa tanto a nivel del ritmo de los tamborileros, como con la identificación de los vecinos respecto de la agrupación de su barriada.
- El esfuerzo por tener el mejor vestuario para que la comparsa luzca más esplendorosa que las otras.
- Está en juego el honor del componente al realizar su función de forma conveniente. Si el grupo tiene una buena actuación, sus miembros adquieren mayor prestigio en el entorno comparsero y en algunos casos, se hacen famosos al ganar premios en el rubro en el cual compiten y en un futuro pueden acceder a mejores contratos.

Este incremento de la competencia entre las comparsas genera dos tipos de apreciaciones en la opinión pública comparsera. Una parte, considera que es beneficioso porque incentiva una mayor participación de los uruguayos en las comparsas, asimismo, perciben que es un acicate para la pugna entre componentes que participan en un mismo rubro en las distintas agrupaciones, por ende, redundan en un mejor desempeño de los artistas y en la excelencia del espectáculo. El grupo de tamborileros, por ejemplo, procura que su ejecución musical le permita ser la mejor "cuerda" de Las Llamadas; lo mismo ocurre con los integrantes de los otros sectores de la comparsa: el cuerpo de baile, los personajes típicos, los portaestandartes e insignias.

En cambio, hay otro sector de la opinión comparsera que entiende que una mayor competencia entre conjuntos menoscaba el prestigio del candombe. Sus integrantes argumentan que genera antagonismos y rivalidades, puesto que *"para competir hay que estar en contra del otro. Entonces, cuando vos estás en contra de un rival, te separás de los otros. La raza negra tiene que estar unida para que el candombe se mantenga y lo que hace el carnaval es separar a los comparseros y alejar al resto de los uruguayos del candombe. La competición los hace pelear entre sí y todo por el tema de unos pesos cagados que no pagan ni siquiera el 1% de lo que es realmente el gasto y la inversión en una comparsa. Pero, por esos pocos pesos todo el mundo se pelea. Esa es una de las razones por las que yo no participo en el carnaval; no me quiero pelear con nadie puesto que la competencia es a veces leal y otras desleal; lo que te lleva a guardar rencor a otros que no tienen nada que ver y que ni si quiera conocen"*, precisa Fernando Núñez. Algunos componentes confirman que hay dueños que incentivan a sus subordinados a estar en

contra de los miembros de otras agrupaciones, algunos cuentan que *“Kanela convence a su gente para que se ponga de enemiga de los miembros de las otras comparsas. Le dice a los tamborileros: «somos los mejores, por eso vamos a ganar en Las Llamadas, los otros tocan peor y no existe su ritmo al lado del nuestro»”*.

Para algunos tamborileros la competencia con otras cuerdas de tambores, hace que se disfrute menos de la fiesta, porque se toca preocupado y forzado a no equivocarse. Igualmente, sostienen que perjudica “la movida del candombe” porque los componentes confunden el hecho de tener que vencer a los contrincantes, con aportar musicalmente. No obstante, existe la competencia por ser las mejores cuerdas de tambores de Las Llamadas y los tamborileros aceptan este desafío.

### - (X.1.2)

El segundo conglomerado de factores se relaciona con **el propósito de comercializar mejor el espectáculo de Las Llamadas**. Para ello los dueños contratan a técnicos especializados (en danza, canto, música y puesta en escena), así como a las mejores figuras de carnaval. Incorporan, también innovaciones en la presentación del conjunto. Todo esto lo hacen apostando a mejorar el espectáculo, de esta forma se pueda recaudar una mayor cantidad de dinero a través de la transmisión de Las Llamadas a otros países, la difusión del candombe a nivel nacional, la búsqueda de empresas auspiciantes y el ingreso de divisas al país a través del turismo.

Esta profesionalización económica y organizativa de los conjuntos lubolos tuvo ramificaciones provechosas, ya que permitió mejorar significativamente sus exhibiciones. En este sentido, Luis Trochón destaca que *“el carnaval es maravilloso porque es el terreno artístico más creativo en el Uruguay. Es donde hay mayor capacidad ya que hay excelentes profesionales en vestuario, escenografía, coreografía, maquillaje, canto, música y puesta en escena. El carnaval recibe a todos estos técnicos y les permite probar y experimentar; el carnaval para ellos es como un laboratorio. Por otro lado, hay formidables interpretes que cantan, bailan y actúan”*.

La profesionalización de los conjuntos ha exigido pues una mayor e intensa preparación para participar en carnaval. Hoy los conductores definen la propuesta y el contenido del espectáculo con muchos meses de antelación a la instancia de preparación. Al mismo tiempo, han implementado una división social del trabajo en áreas técnicas y entre ellas se actúa coordinadamente. Simultáneamente, evalúan las necesidades en recursos humanos para llevar a cabo dicha propuesta y ensayan el tiempo necesario para alcanzar un buen nivel del espectáculo. Esto hizo que se incremente la capacitación, concentración y disciplina en el trabajo de los conductores, los directores técnicos y los componentes. Uno de los indicadores significativos de este cambio es que durante los ensayos y las actuaciones de la comparsa se ha prohibido el consumo de bebidas alcohólicas así como de cocaína y marihuana. De igual modo, se procura que el comparsero tenga un comportamiento acorde al de un artista que va a actuar frente al público que paga la entrada para ver el espectáculo. También, la gran mayoría de los conductores exhorta a que los componentes respeten el horario fijado para el inicio y la culminación de los ensayos, instando a que trabajen profesionalmente en el cumplimiento de sus funciones. Otros igualmente demandan una mayor formación de los componentes, para que sean artistas íntegros; por eso se les exige que sepan cantar, bailar y actuar.

Otro factor que contribuyó a esta profesionalización fue la integración de profesionales que vienen de las escuelas de danza, canto, música y puesta en escena, así como de artistas de renombre; esto ha obrado para que se profundicen las transformaciones en la comparsa y que en cierta forma actualizaran la estética y el género. Adecuando el espectáculo a las expectativas de los espectadores y sea de un muy buen nivel artístico. Esto ha redundando, por supuesto, en el mejoramiento de la calidad de Las Llamadas, consiguiéndose comercializar su televisación a países extranjeros y así recaudar más dinero.

Las autoridades de la I.M.M., responsables de las políticas culturales para la ciudad, se han dado cuenta el alto nivel de profesionalización de algunos conjuntos lubolos, aunque ha tornado

muy penosa su financiación dificultándose el mantenimiento de su organización. La asesora de la División de Turismo y Recreación la economista Silvia Altmark realza que *“la profesionalización de las comparsas ha permitido que obtengan contrataciones en países extranjeros para que presenten su espectáculo. Esto posibilitó que consigan ingresos más importantes. En este sentido, es buena la profesionalización porque los conjuntos acceden a mercados extranjeros cuando tienen espectáculos de primer nivel; pero es difícil solventar su organización”*. Frente a esta situación las políticas culturales de la I.M.M. apuntan a *“vender Las Llamadas como un producto de exportación. El municipio está aprovechando esta profesionalización como producto turístico le estamos sacando el mayor jugo posible como parte de la promoción de la ciudad. Porque si el carnaval es más lindo y profesional vienen más turistas desde el exterior, que llenan los hoteles de Montevideo; a su vez los restaurantes venden más comida y eso repercute hasta en los agricultores de lechugas porque su producto se comercializa en mayor cantidad. Si vienen más turistas a Las Llamadas hay más trabajo para los uruguayos. Además, se difunde más la identidad cultural de los montevideanos. En suma, se produce un mayor desarrollo económico y cultural de la ciudad”*, evalúa Lilián Kechichián.

Otra práctica que la I.M.M. ha fomentado es la participación de los ciudadanos en el carnaval, a través del impulso de mecanismos de cogestión del municipio con las comisiones barriales, a fin de organizar cursos vecinales, escenarios móviles y gestionar la actividad de los tablados municipales. Las autoridades municipales explican que *“la actividad se inició con el llamado de la I.M.M. a organizar escenarios populares en barrios lejanos al centro de la ciudad. Para ello se organizaron comisiones con una gran participación de los vecinos. Se crearon diez escenarios populares que tienen el subsidio de la I.M.M. Ahí nosotros logramos una combinación ideal, en la que la I.M.M. promueve y subsidia la presentación de tres agrupaciones carnavalescas por día; durante dieciséis días en los barrios y los vecinos llevan a cabo la gestión de los escenarios, o sea, los vecinos organizan la venta de chorizos y refrescos, dirigen el bingo y cobran \$15 por entrada (50 centávos de dólar). De esta forma, acercamos gente al carnaval que antes no podía ir por el costo de las entradas. Además, los vecinos hacen una experiencia concreta de gestión de los tablados”*, explica Lilián Kechichián. La misma funcionaria municipal evalúa que *“los resultados que se han obtenido son fantásticos, por un lado, mejora el relacionamiento entre los vecinos, mejora la organización del barrio y el tablado se ha transformado en una poderosa política social. Porque es el único ocio que mucha gente tiene a lo largo de todo el año. Por eso nos reafirmamos en esa política que se desarrolla en barrios alejados del centro de la ciudad. El escenario popular se transforma en el centro de la vida del barrio durante ese mes de carnaval. Por otro lado, las comparsas consiguen un espacio para trabajar y las contratan en el mismo nivel que a las otras categorías de carnaval.”*

La economista Silvia Altmark agrega que *“también, hay actividades centrales que se hacen en los barrios que las autoridades municipales no participan, como la que se desarrolla espontáneamente los fines de semana a través de las salidas de tamborileros tocando por las calles. Estas actividades no tienen el aval de la I.M.M., conocemos su existencia y cuando nos convocan para alguna actividad o evento especial intervenimos y colaboramos. Pero, esa actividad espontánea no la organiza la I.M.M., ni participan sus autoridades regulándola, la aplaudimos, es más la señalamos en todo lo que tiene que ver en la caracterización de: «Montevideo como ciudad para disfrutar». Esto se conecta con la concepción que se entiende al carnaval como una actividad para el atractivo turístico de Montevideo y se lo fomenta”*.

El municipio, también, ha decidido generar políticas tendientes a colocar al carnaval como un atractivo turístico importantísimo de la ciudad. Para lo cual, se ha intensificado el apoyo municipal al “carnaval profesional” que se realiza en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Según Lilián Kechichián, *“la corporación turística de Montevideo ha incorporado al Concurso Oficial de carnaval como un insumo de promoción turístico de la ciudad. Aquí la presencia de la I.M.M. es para dar las garantías a las agrupaciones a través de la elección de un jurado integrado por gente idónea en la materia y de confianza. Se exige a través del puntaje a los*

rubros que se compite el mejoramiento de los espectáculos año a año. En este concurso se presentan espectáculos que podrían estar en cualquier teatro del mundo y se ofrecen los estrenos de obras artísticas más grandes del mundo, en el que en cuarenta días se presentan cincuenta estrenos. Porque durante meses se preparan y ensayan obras que serán presentadas por primera vez en el carnaval.” Se ha promovido, igualmente, “la venta de paquetes turísticos que incluyen la entrada al Desfile de Llamadas y al Concurso Oficial. Esta medida ha generado buenos resultados desde el primer año en que se hizo –en la temporada 2001- ya que en el mes de febrero se logró una ocupación de camas hoteleras como nunca se había obtenido.” Se promueve, igualmente que “los turistas puedan en cualquier domingo del año y en todos los barrios de Montevideo, ver a las comparsas y al candombe. Allí mismo, pueden salir con estas agrupaciones y aprender a tocar el tambor”, indica la funcionaria municipal Silvia Altmark.

Si bien se ha avanzado en la organización y promoción del carnaval considero que las políticas culturales para el fomento de las festividades afrouruguayas vinculadas al carnaval, deberían ser definidas estratégicamente sobre la base de dos principios:

- (a) **Si se pretende mantener la “práctica tradicional del candombe” es necesario que los conjuntos y el desfile de Llamadas no pierdan sus características folklóricas.** Para ello es imperioso que los grupos utilicen la vestimenta típica y que los tambores se toquen de acuerdo con las características tradicionales del candombe. Por supuesto, en los concursos se debería priorizar la competencia en la actuación de los personajes típicos y de las cuerdas de tambores. Conjuntamente, la I.M.M. y los organismos estatales como el Ministerio de Turismo y el Ministerio de Educación y Cultura, deberían instrumentar políticas culturales específicas para estas celebraciones, a fin de fomentar la actividad de los grupos folklóricos de candombe. Así la cultura afrouruguaya tendrá su espacio propio y se podrán organizar para participar en eventos internacionales representando estas expresiones folklóricas uruguayas en otros países.
- (b) **Si se quiere hacer de Las Llamadas y la actividad de las comparsas un producto exportable turísticamente,** ya sea a través de su televisación o la presencia de extranjeros en las actividades carnavalescas, **es vital la promoción de que las comparsas realicen buenos espectáculos, así como la colaboración económica en mayor medida con estas agrupaciones de parte de los organismos municipales y estatales.** A este respecto vale la pena traer a colación que el “avance económico moderno no implica eliminar las fuerzas productivas que no sirven directamente a su expansión si esas fuerzas cohesionan a un sector numeroso, aún satisfacen necesidades sectoriales o las de una reproducción equilibrada del sistema. A la inversa, la reproducción de las tradiciones no exige cerrarse a la modernización... la reelaboración heterodoxa de las tradiciones puede ser fuente simultánea de prosperidad económica y reafirmación simbólica. Ni la modernización exige abolir las tradiciones, ni el destino fatal de los grupos tradicionales es quedar fuera de la modernidad.”<sup>207</sup> En nuestro caso, a este factor le deben acompañar los siguientes dispositivos para el desarrollo de políticas culturales para las comparsas:
- ♦ Los distintos organismos estatales y municipales además de brindar una mayor cobertura económica y organizativa a los conjuntos lúbulos que participan en carnaval; deberían intervenir para que las ganancias obtenidas en Las Llamadas se distribuyan de manera equitativa entre todos sus participantes.
  - ♦ La I.M.M. debería conformar un equipo de trabajo integrado por idóneos en el tema, con el objetivo de realizar estudios que permitan conocer la situación de las festividades afrouruguayas, tanto las institucionalizadas a través del carnaval, como las que se realizan espontáneamente en los barrios. De esta manera se podrá reformular el reglamento del desfile, adecuando Las Llamadas a las necesidades actuales de los componentes, las comparsas, el público y los medios masivos de comunicación.
  - ♦ La I.M.M. y los organismos estatales correspondientes deberían incentivar la modernización de las comparsas, sin perder de vista los fundamentos tradicionales del candombe.

- (X.1.3)

Transformar las formas tradicionales de llevar a cabo el candombe en la comparsa a través de la profesionalización cambia las disposiciones con que los comparseros estaban acostumbrados a relacionarse, así como también las creencias y los valores vinculados a ella. Presentándose **un cambio en la actitud de los componentes, ya que año tras año cambian de comparsa**. Esta circunstancia no sucedía dos décadas atrás, ya que los comparseros salían exclusivamente en el grupo del barrio. Las principales razones para que esto ocurra son:

- Por motivos económicos, porque el componente sale en aquella agrupación que le pague más; ya que hoy salir en carnaval se ha transformado en un trabajo zafral; *“no se integra más un conjunto por amor a «la camiseta» del barrio”*, dicen la mayoría de las figuras de renombre del carnaval.
- Para acceder a una mayor capacitación y profesionalización en organizaciones que tienen propuesta de trabajo más moderna. Al mismo tiempo pueden acceder a premios que los jerarquizan en el entorno candombero.
- Por haber tenido problemas en el conjunto que salían anteriormente, con los directores técnicos o con los componentes y porque no se les pagó lo convenido.
- Los componentes que son “figuras” importantes circulan por distintas comparsas porque los “conjuntos V.I.P.” los van a buscar para salir de giras por otras ciudades y países, en esa temporada también los integran en carnaval.
- Aquel componente que se mudó de su barrio original, pasa a integrar la comparsa del distrito en que vive hoy.

Por ello, el hecho que los comparseros alternen año tras año de comparsa en comparsa tiene diversas consecuencias, una de las principales es que se debilita la identificación con el grupo en el que los candomberos se formaron. Los más viejos aseguran que *“antiguamente se era fiel a la comparsa de su barrio, como se es fiel a los cuadros de fútbol. Hoy se ha profesionalizado la comparsa y un buen bailarín, cantante o tamborilero, puede salir un año en una comparsa y otro año en otra, según la que le pague más. Ahora hay pases y grandes contrataciones y por eso no hay una identificación con el grupo del barrio”*, explica Tomás Olivera. Aprovechamos la comparación hecha para señalar que las comparsas tienen algunos rasgos presentes en los clubes de fútbol, porque mantienen un equipo básico –principalmente de tamborileros- *“que acompañan siempre a la comparsa del barrio y nunca han salido en otra”*, puntualiza Héctor Acuña. Algunos de ellos sostienen que esto ocurre porque *“no somos violinistas de distintas orquestas, yo toco sólo con mi grupo”*, aclara Leonel Abelino. En esto también, hay excepciones, porque *“en Yambo Kenia –la comparsa del Buceo- prácticamente todos los jefes de cuerdas y los tamborileros que integran «la cuerda» principal se formaron todos en el barrio Ansina”*, según Pedro Ferreira.

La segunda consecuencia se manifiesta en la organización de los conjuntos que salen desde los barrios Sur y Palermo, como vimos en el Capítulo V, puesto que sus mejores componentes y directores técnicos se van a las agrupaciones que les pagan más. De este modo, se erosiona la integración del equipo de tamborileros, distorsionándose los toques típicos *“puesto que en una comparsa que sale en carnaval circulan diferentes tamborileros que no están acostumbrados a tocar el ritmo del barrio”*, asegura Sergio Ortuño.

Esto permite deducir dos pensamientos, el primero es que toda persona que alterna en diversas comparsas es capaz de integrarse a distintos sistemas simbólicos y organizativos, lo que denota que estas agrupaciones no son organizaciones rígidas, estables en su conformación y en su persistencia. El otro es que no hay una comparsa única que efectúe una actividad folklórica, sino que hay situaciones y contextos más o menos propicios para que los comparseros se integren a una actividad folklórica, como es la participación en la preparación de las comparsas y en el desfile de Llamadas.

A manera de reflexión sobre lo dicho en esta sección indicar que se comprobó la hipótesis que las comparsas lubolas y Las Llamadas van a tener una proyección distinta a las características tradicionales de su representación. Indicadores de ello son, por un lado, que el objetivo principal de las comparsas ha pasado a ser el ganar los concursos de carnaval, por ello, en Las Llamadas se va a desarrollar una mayor competencia entre esas agrupaciones; para ganar los premios concedidos en dinero por la I.M.M. Por otro lado, se va a desarrollar una mayor comercialización del espectáculo de Las Llamadas. Finalmente, hay un cambio de actitud de los miembros de las agrupaciones más poderosas económicamente, principalmente, porque año a año van a cambiar de comparsa; hecho que no sucedía hace una década atrás ya que salían exclusivamente con la agrupación de su barrio.

## - (X.2) Opiniones sobre el incremento de las comparsas:

Desde el año 1998 al 2002 se ha dado una fuerte tendencia a la ampliación de la práctica del candombe, ya que **en el lapso de cinco años se duplicó el número de conjuntos en este desfile**. En el 2003, Las Llamadas fueron las más grandes de la historia y este año las autoridades municipales esperan que se inscriban más de sesenta conjuntos lubolos. El sorprendente desarrollo de las prácticas afrouruguayas por barrios y ciudades que no tenían una tradición candombera, **ha generado una diversidad de opiniones en el ambiente de las comparsas**. Veamos cuáles son las principales y sus características:

- Un segmento de los uruguayos considera que el auge del surgimiento de comparsas es muy bueno “porque al incorporarse *fuertemente los jóvenes a las comparsas las han renovado y mejorado. Si en estas prácticas sólo participaran los viejos y los negros, entonces, el candombe no se hubiese renovado y se hubiera anclado en lo mismo de siempre e iba a tender a morir*”, afirma Lilián Kechichán.
- Otro segmento opina que “el boom del surgimiento de comparsas” acarrea consecuencias problemáticas ya que deteriora las tradiciones artísticas y musicales afrouruguayas. Principalmente, se arguye esto porque los nuevos dirigentes no conocen los fundamentos de estas prácticas y no poseen los conocimientos básicos de cómo organizar una comparsa. Se considera que “*ellos no tienen una preocupación por profundizar y estudiar los fundamentos de los personajes típicos del candombe*”. También ocurre que la gran mayoría de los dueños de comparsas asimilan acríticamente las influencias del carnaval de Rio, tanto en la vestimenta como en los ritmos. Esto hace pensar a los comparseros experimentados que “*hoy el candombe está en manos de cualquiera y no del que sabe, ni del que lo siente*”, cree Eduardo da Luz. Otros conjeturan que “*es como una cosa que estuvo prohibida por muchos años y después la liberaron: eso permitió que entrara cualquiera a organizar comparsas con lo que se armó un relajo bárbaro en el candombe*”, señala Fernando Núñez.
- Se argumenta, generalmente, que la gran mayoría de los tamborileros que sale en Las Llamadas no se preocupa por aprender los conceptos básicos de los toques y los diferentes ritmos del candombe. En este sentido, Sergio Ortuño sostiene que “*Desde el punto de vista de «la movida cultural», actualmente hay agrupaciones de tamborileros que salen a tocar por todos los barrios de la ciudad, porque el candombe es parte del folklore uruguayo, por lo tanto, participan todos los uruguayos. Hoy cualquiera se puede comprar un tambor y tener ganas de tocarlo, pero tenemos que apuntar a profundizar en el candombe y no necesariamente se profundiza en estas tradiciones cuando uno se compra un tambor y empieza a tocar con sus amigos del barrio. Habitualmente dicen: «comprate un tambor, empezá a tocar con nosotros que aprendés*”; esto no es necesariamente así. Con La Gozadera ocurrió que uno de sus fundadores venía a aprender a tocar el tambor en Mundo Afro y cuando recién empezaba a entender algo, se desligó de nuestra escuela de candombe y

*consiguió treinta tipos que sabían tocar menos que él y empezaron a tocar por el barrio; y como disponían de dinero formaron una comparsa. Este proceso ayuda a deformar un folklore que todos los que tocamos tenemos la obligación de defender, tanto a nivel rítmico como en el ámbito cultural. Desde el punto de vista musical, tampoco existe «la cuerda» de La Gozadera, porque no está bien tocado ese ritmo y el tipo de toque que hacen de los tambores está mal. Por ejemplo, si yo les pregunto a ellos: ¿cómo es el ritmo del piano y cómo lo desarrollan durante Las Llamadas? No saben. Por eso no tienen un ritmo específico; lo que hacen es como un acompañamiento de un tambor al otro. Pienso que más allá de que los integrantes de La Gozadera tengan una importante disponibilidad económica para salir en carnaval, el toque de sus tambores no existe.»*

- Se considera que este “boom” de conjuntos lubolos es nefasto para desarrollar un nivel homogéneo en las presentaciones. Los directores de agrupaciones profesionales sostienen que descende la calidad de las actuaciones de algunas comparsas, reconociendo que tienen parte de culpa en esto porque *“en ese afán de dejar que participen todos los uruguayos no exigimos y así cualquiera canta, toca el tambor, baila, dirige y es dueño. Eso no ayuda a que el nivel del espectáculo de los lubolos sea el mejor”*, sostiene Gustavo Oviedo. De igual forma, algunos conjuntos no mantienen la calidad necesaria para participar del carnaval por no utilizar la vestimenta tradicional y dejar de lado a los personajes típicos del candombe. Además, sostienen que hay componentes que no tienen la idoneidad necesaria (como algunos tamborileros), ni su estado físico y estético es el mejor para cumplir la función que les corresponde (como ciertas bailarinas y vedettes).
- Según los miembros de las agrupaciones lubolas profesionales *“hay comparsas “golondrinas” que se reúnen unos días antes, salen en Las Llamadas y después desaparecen”*, *“esta situación no es justa cuando hay comparsas que están tres o cuatro meses preparándose para salir en carnaval. También, hay comparsas del interior que vienen bien presentadas y hacen un sacrificio tremendo para intervenir en Las Llamadas”*, advierte Eduardo da Luz. Por supuesto que si los conjuntos no mantienen un buen nivel en su actuación, producen una mala imagen del carnaval uruguayo internacionalmente, lo que lleva a que algunos consideren que *“nos dejan mal parados a los que estamos trabajando en serio y tratamos que el carnaval cada vez esté mejor y tenga un nivel superior. Estas comparsas que salen mal preparadas nos están tirando abajo el trabajo que estamos haciendo por mejorar el carnaval para que los extranjeros vengan a vernos. De hecho, es una falta de respeto salir únicamente para decir: «yo bailé en Las Llamadas y salí en televisión»”*, considera Florencia Gularte. Otros más drásticos, consideran que participando de esa forma deterioran las particularidades folklóricas de Las Llamadas.
- En referencia a la actividad laboral, el auge del surgimiento de comparsas influye en dos sentidos, ya que hay una menor cantidad de trabajo porque la posibilidad de presentarse en los escenarios se divide entre más conjuntos, por un lado; y por otro lado, es más difícil conseguir componentes que tengan la idoneidad para cumplir las funciones requeridas en la comparsa.

El hecho que intervengan una gran cantidad de conjuntos repercutió en la organización de Las Llamadas, porque generó problemas con los horarios de inicio y finalización del desfile. El problema reside en que aquellas agrupaciones que salen en las últimas posiciones, desfilan a altas horas de la noche. Según los comparseros, eso genera múltiples inconvenientes, porque *“los componentes de las comparsas tienen la obligación de presentarse dos horas antes de que su conjunto comience a desfilar. ¿Cómo hacés para controlar a ciento cincuenta personas para que se porten bien, no se emborrachen, no se aburran y no hagan líos? Es imposible”*, sostiene

Florencia Gularte. La comparsa que sale después de las dos de la madrugada se encuentra con un entorno deteriorado; y aunque al público le gusten las comparsas, no se queda tantas horas mirando el espectáculo, porque *“después de ver cierta cantidad de comparsas ya te empezás a aburrir. Por eso la gente se empieza a ir y si salís último, no te ve nadie”*, puntualiza Eduardo Pérez, de su experiencia con la comparsa Fiestambor. El hecho que participen tantos grupos hace que aparezca todo tipo de individuos, inclusive, pueden venir *“ciertos desaprensivos con actitudes violentas. Al venir tanto público a Las Llamadas vienen individuos que tienen cualquier forma de vivir. A altas hora de la noche, Las Llamadas, se transforman en un ambiente violento”*, advierte Pedro Ferreira.

Frente a esta situación, **las autoridades de la I.M.M. tomaron una serie de medidas para dinamizar el desarrollo del desfile** de manera que todas las comparsas puedan desfilan de forma satisfactoria:

- (a) Se va a llevar a cabo una prueba de admisión de las comparsas para desfilan. Lilián Kechichián explica que *“los únicos conjuntos que tienen asegurada la participación son las que pertenecen a la D.A.E.C.P.U. y hayan clasificado entre las veinte primeras el año pasado y las tres que vienen del interior del país. Todas las demás (las nuevas y las que salieron después del puesto N°20) tienen que realizar una prueba preclasificatoria el 21 de noviembre”*.
- (b) Se realizó una ordenación del desfile de los conjuntos, sus posiciones están determinadas por el puesto obtenido en el certamen del año anterior. Generalmente, los conjuntos que salen en las últimas posiciones del desfile son los que no tuvieron un buen desempeño en la competencia pasada; también se puede tratar de agrupaciones nuevas o antiguas que habían dejado de participar y se inscribieron para salir nuevamente. Las autoridades de la I.M.M. se han percatado que *“hay fenómenos muy interesantes pero muy difíciles de manejar: por ejemplo, se creó una comparsa denominada Alas de Atenas que fue organizada por gente con tradición candombero y jugadores de fútbol afamados. Por el hecho de que las posiciones de las comparsas nuevas en el desfile van a sorteo, Alas de Atenas salió última; por eso hubo muchos problemas con ellos, que difundieron su situación por los medios masivos de comunicación”*, cuenta Silvia Altmark.
- (c) Con el objeto de tener un espectáculo de mejor calidad Las Llamadas se organizan de modo tal que se concentran las mejores comparsas en los horarios en los que hay más gente mirando el desfile, que es también cuando se televisa. Los canales más importantes y/o poderosos de la televisión abierta (el canal 4, 10 y 12), emiten imágenes de Las Llamadas hasta la una de la madrugada; solamente algunos canales de cable televisan todo el desfile (como VTV).
- (d) Se reglamentó el máximo y el mínimo de componentes que deben desfilan en una comparsa. Se estableció en el reglamento que: *“cada conjunto podrá incluir en su desfile hasta ciento cincuenta componentes, con una vestimenta específica e identificatoria que aporte al brillo de su participación. Este aspecto será tenido en cuenta por parte del jurado a efectos de la puntuación asignada a cada conjunto, tanto por su presentación como por la coreografía que desarrollen.”* Se controlará, asimismo en *“el posicionamiento de la largada del desfile que la composición del conjunto sea la requerida y no se autorizará su ingreso si se comprueba que no alcanza al número mínimo establecido”*.<sup>208</sup>

- (e) Se decidió igualmente regular el desarrollo del desfile, haciendo que las comparsas lo inicien “cada diez minutos, aproximadamente a una distancia de ciento cincuenta metros una de la otra, la que deberá ser mantenida durante todo el recorrido del desfile”.<sup>209</sup> Se ha establecido también que “las agrupaciones participantes tengan una permanente continuidad de marcha durante el desfile. El cumplimiento de esto será motivo determinante para el jurado en la adjudicación de los premios: en el entendido de que de ello depende la continuidad del Desfile de Llamadas y la participación de las restantes agrupaciones. La cuerda de tambores no podrá detenerse bajo ningún concepto a levantar (“templar”) los mismos durante el recorrido.”<sup>210</sup>
- (f) Han fijado, también, tiempos para el recorrido del desfile que se cronometrarán desde la salida del primer componente de la agrupación hasta la llegada del último integrante de la misma. “A estos efectos se les controlará el tiempo en dos cruces del recorrido, a saber: Isla de Flores y Ejido, máximo treinta y cinco minutos; Isla de Flores y Minas, máximo sesenta y cinco minutos. Fiscalizándose que los conjuntos den cumplimiento a lo establecido precedentemente... El director responsable del conjunto deberá firmar una planilla en el momento de ubicarse. En caso de constatarse un atraso en el horario de ubicación, el conjunto será sancionado en el puntaje total de Las Llamadas, restándose un punto por cada minuto de atraso. Si el atraso fuera mayor de quince minutos, el conjunto quedará automáticamente eliminado de Las Llamadas. El desarrollo de la misma será responsabilidad de un coordinador de apertura designado por la División de Turismo y Recreación, quién ante cualquier irregularidad procederá a levantar un acta inmediatamente y la firmará. El coordinador de apertura tendrá una planilla en la cual registrará el horario de largada de cada conjunto. La misma deberá ser firmada por los directores responsables de cada agrupación y una vez finalizado el Desfile de Llamadas les serán entregadas a los miembros del jurado. En la llegada se encontrará un coordinador del cierre del Desfile de Llamadas, nombrado por la División de Turismo y Recreación, para organizar y dirigir las rutas de salida de los participantes de modo que no se produzca entorpecimiento en el desarrollo del que culmina su participación. El coordinador de cierre tendrá una planilla donde registrará el horario de llegada de las agrupaciones. La misma que también deberá ser firmada por el director responsable de los conjuntos, será entregada al jurado a fin de cotejarla con la planilla de largada para constatar los tiempos totales desarrollados por las diferentes agrupaciones.”<sup>211</sup>

Además de las medidas tomadas por las autoridades municipales, los comparseros han sugerido otras: propusieron que cada una de las categorías desfile un día distinto a la otra; es decir, el primer viernes de febrero saldría la categoría “B” y el siguiente viernes la “A”. Plantearon igualmente que en cada año asciendan las tres mejores comparsas de la categoría “B” a la “A” y descendan las tres peores comparsas de la categoría “A” a la “B”. Sobre estas propuestas las autoridades municipales opinan que *“sería magnífico pero es imposible realizar Las Llamadas dos días diferentes, puesto que no se sostiene económicamente: porque los canales no te lo van a televisar durante dos días y ellos son los que financian gran parte de los costos organizativos. Además, armar las tribunas y las sillas para los espectadores durante dos días, implica mucho riesgo de que las destrocen o roben.”* Por último, arguyen que *“dentro de las comparsas nadie te va a agarrar viaje, para salir el segundo día; todos van a querer salir el día de inauguración”*. Por ello no hubo acuerdo con los dueños de comparsas para realizar dos categorías de comparsas.

### - (X.3)

En la tercera y última sección de este trabajo arriesgo algunas especulaciones sobre el presente y el futuro de las comparsas. He constatado que la inmensa mayoría de los conjuntos lubolos tienen una existencia efímera y sólo algunos alcanzan una referencia significativa en el tiempo, como lo han alcanzado Morenada en el barrio Sur, Yambo Kenia en el Buceo y las agrupaciones que provienen de zonas como: Palermo y Cordón. La actividad económica de una comparsa se mantiene estrechamente vinculada a la temporada carnavalesca, puesto que fuera del entorno del carnaval estas agrupaciones se “agotan” y sus componentes *“no tienen otro tipo de participación pública en que aparezcan juntos”*, puntualiza Larraúra. Con todo, mantienen algunas actividades candomberas con determinadas características en cuanto a cantidad de participantes y al tipo de espectáculo que realizan. Algunas de ellas son las siguientes:

- (i) Los dueños de conjuntos reducen la cantidad de los componentes de la comparsa para que se los contrate para efectuar espectáculos de candombe en celebraciones privadas, como ser cumpleaños, casamientos y despedidas. Estos grupos reducen el número de integrantes *“porque insumiría un costo muy grande traer a todos los componentes de la comparsa cuando nos contratan para un cumpleaños o un casamiento”*, señala Gustavo Oviedo. Los dueños explican que *“el espectáculo que realizamos en fiestas particulares es un pequeño show de candombe con diez integrantes, que cantamos, bailamos y tocamos los tambores. Igual te digo que aunque seamos menos cuando entra «la cuerda» y empezamos a cantar un candombe los invitados se levantan de las mesas, largan los vasos y la fiesta se transforma en un loquero infernal”*, así describe Julio di Bartolomeo la actuación de su conjunto.
- (ii) Algunas comparsas presentan su espectáculo en salas teatrales, por ejemplo este año Yambo Kenia realizó nueve actuaciones en la sala “Zitarrosa”, su espectáculo se tituló “El mundo está loco de candombe”. Sus directores consideran que *“tuvimos bastante éxito por la cantidad de gente que fue a vernos y la cantidad de presentaciones que hicimos, que fueron muchísimas para ser una comparsa”*. Hay que aclarar que la diferencia que hay entre los espectáculos de candombe y la presentación de la comparsa en el Concurso Oficial, está relacionada con la circunstancia de que en carnaval se está compitiendo con los otros conjuntos. Allí los componentes se exigen más física y mentalmente. El certamen de carnaval también puede traer aparejadas ciertas desventajas ya que los nervios muchas veces pueden jugarles malas pasadas a los componentes, aunque ellos dicen lo contrario: *“nos exigimos lo mismo en cualquiera de los dos tipos de espectáculos; la brillantez en nuestra actuación y las ganas que ponemos son las mismas. El tipo de espectáculo que brindamos es el mismo, aunque nuestra presentación en un teatro o en un tablado sea más reducida que la que se hace en el Concurso Oficial de carnaval.”*
- (iii) Ciertos conjuntos se transforman en grupos folklóricos de candombe con esporádica actividad laboral que se desarrolla en eventos nacionales e internacionales. Ejemplo de ello es el grupo Bantú que presenta un espectáculo que se denomina *“Bendito Rio de la Plata – Historia de Dos Orillas”* y se ha expuesto en el Teatro del SODRE y en el Palacio Legislativo (Congreso). La presentación se asienta en diversos cuadros de candombe que presentan casi siempre el acompañamiento rítmico con los típicos tamboriles afrouruguayos, danzas individuales y/o colectivas, poesías y cantos. Su dueño, Tomás Olivera explica que este espectáculo *“es una demostración del candombe de la época colonial y su evolución hasta la actualidad, o sea, se observan 200 años de historia a través de un encuentro con la música, el canto, la poesía y la danza afro-rioplatense. Tiene las características de las representaciones teatrales y se hacen distintos cuadros. Donde se ve el proceso de pasaje de los barcos negreros, a las salas de la época colonial,*

la coronación de los reyes congos, luego, tomamos el motivo del pregonero y lo representamos pregonando por el Montevideo colonial, como lo muestran los cuadros de Pedro Figari. En otra estampa mostramos cómo se bailaba el candombe en el siglo pasado; en otra cómo bailaba el “escobero” a principios del siglo; el desarrollo del candombe como género musical: desde la formación de los primeros toques de candombe, pasando por la música negra contemporánea, su influencia en el canto popular; finalizando con el toque actual en las comparsas y la danza de los personajes típicos. Esto generalmente se presenta en teatros, salas culturales y también hemos estado en eventos, congresos y festivales folklóricos en países extranjeros. En nuestro espectáculo el tamboril siempre ha sido el protagonista. El fin de este grupo es cultivar y divulgar todas estas tradiciones del candombe. Aunque como siempre tenemos dificultades económicas, la organización del grupo resulta el producto de un esfuerzo personal tremendo, ya que no tenemos ni auspiciantes ni apoyos monetarios estatales ni municipales, para poder afrontar esta actividad como es debido”.

Sus miembros indican que la diferencia principal entre el espectáculo del “grupo folklórico” y el de la comparsa, radica en que el primero “es un conjunto que realiza una representación del candombe tradicionalista. Hace un espectáculo que mantiene sus raíces negras y para representar al candombe su director se basa en los ancestros africanos. Como grupo folklórico esta organización es perfecta, porque reúne pocos integrantes y se mantienen las raíces africanas traídas al Uruguay”, así describe Carlos Vilela a la actividad del grupo Bantú. La comparsa que participa de los concursos de carnaval en cambio, “no puede basarse exclusivamente en los ancestros y en las raíces africanas, puesto que la comparsa tiene que presentar una actuación moderna con innovaciones en las canciones, en la vestimenta y en la puesta en escena, si la comparsa no se moderniza pierde la competencia”, dice Hugo Santos que en carnaval se integra a Yambo Kenia y luego de pasada la temporada carnavalesca se incorpora al Grupo Bantú.

- (iv) Las agrupaciones que salen de barrios en los que sus habitantes tienen carencias económicas, las comparsas cooperan con las organizaciones barriales realizando actuaciones a beneficio para las policlínicas, los merenderos, el club de fútbol infantil, con el objeto de que estas instituciones recauden fondos y continúen con sus actividades.
- (v) Puede ocurrir sin embargo, que algunas comparsas después, del período carnavalesco no realicen ningún tipo de actividad.
- (vi) Los tamborileros y las bailarinas más experimentadas realizan espectáculos vinculados al “movimiento de candombe”, entre ellas están:
  - La participación en grabaciones de discos junto a artistas afamados como Rubén Rada, Jorginho Gularte, Jaime Ross, Eduardo da Luz, Schelemberg, Hugo y Osvaldo Fatoruso, Jorge Nasser, quienes los contratan para que toquen, bailen o actúen en sus espectáculos. Los componentes que participan de estas actividades explican que las mismas se desarrollan “con un contrato por medio; por supuesto, tiene que haber una preparación estructurada, una disciplina y una organización confiable”, sostiene Gustavo Oviedo. Asimismo, algunos han realizado grabaciones de discos, videos y películas. Fernando Núñez cuenta que su grupo La Calenda ha participado “en todo tipo de espectáculos de candombe que se ha representado en el ámbito local e internacional, como el “Concierto para la Tolerancia” o el espectáculo organizado para la final de la Copa América de Fútbol que se hizo en Uruguay. También, hemos participado en recitales en el Estadio Centenario con Rubén Rada y Jaime Ross. Hemos tocado con los principales artistas del medio en grabaciones; tenemos

*participaciones en más de treinta discos. O sea que nuestro grupo ha intervenido en espectáculos que son importantes en el ámbito de la cultura popular”.*

- Las cuerdas de tambores de comparsas como las de Yambo Kenia, Sinfonía de Ansina, La Gozadera y Cuareim 1080 se presentan cuando juega la selección nacional de fútbol en el estadio Centenario; del mismo modo, llevan a cabo actuaciones en bares y discotecas.
- En general, luego de finalizado el carnaval, todos los componentes participan de la actividad candombera que se realiza todos los fines de semana y los feriados nacionales, en “las salidas de tambores” que se hacen en las calles de sus barrios.

Antes se pudo observar que las prácticas culturales afrouruguayas vinculadas al carnaval, en la década de los años '70, han experimentado una modernización en el vestuario de los componentes; una década después, se han filtrado una serie de cambios rítmico-musicales en las canciones; y en los últimos años se propagó un cambio en la estructura general de su espectáculo. Por lo tanto, las comparsas no se han mantenido estáticas ni inmutables con el paso del tiempo; es más, en ellas hay cuestiones que no cambian y otras que sí. Hay que remarcar que las innovaciones introducidas en las comparsas se han perpetrado principalmente en las actuaciones en el Concurso Oficial; en los desfiles su espectáculo ha tenido pocas alteraciones e insignificantes en lo concerniente a la incorporación de nuevas creaciones artísticas. Si se comparan los dos tipos de espectáculos que desarrollan las comparsas, en Las Llamadas persiste el patrón tradicional de las prácticas culturales afrouruguayas para el carnaval. En los escenarios las diversas comparsas, actualmente, presentan espectáculos disímiles:

- En el extremo tradicionalista están, entre otras, Morenada y Fiestambor, que tienen una vasta trayectoria y mantienen una forma de hacer tradicional del candombe en las comparsas. Sus conductores consideran que el espectáculo que presentan las agrupaciones innovadoras no es candombe auténtico y que *“esas se salieron de la categoría lubolo porque el tipo de espectáculo no es el típico. En la categoría «revista» se utiliza un vestuario lujoso y brillante y se hacen imitaciones y combinaciones musicales. El lubolo tiene una vestimenta humilde y se toca sólo candombe”*, explica Juan Ángel Silva. En Morenada se esencializa la noción de tradición candombera que esta implícita en la presentación de su comparsa. Por ello conciben que el auténtico candombe es el practicado por los conjuntos lubolos antiguos y los cambios que se han desarrollado en la categoría han desvirtuado este género. El apegarse a los fundamentos tradicionales le permite identificarse como grupo típico, por ende, lo distingue de las comparsas modernizadoras. Los de Morenada se autodefinen como: *“somos una «comparsa-comparsa». Somos los verdaderos lubolos, Yambo Kenia y Serenata Africana son «revistas negras”*.
- En un plano intermedio están Sinfonía de Ansina, Sarabanda y Senegal, en las que se conjuga lo tradicional con las nuevas formas de interpretar el candombe y han incorporado cambios en su espectáculo. No obstante, desarrollan severas críticas hacia los dos extremos: a unos porque *“son excesivamente conservadores y no hacen evolucionar a la categoría”* y a los otros porque son innovadores en demasía y consideran que *“hay que incorporar cambios porque la vida evoluciona pero los cambios que están introduciendo ciertos directores hacen que sus conjuntos ya no sean comparsas, sino que son revistas negras”*.
- En el extremo modernizador están Yambo Kenia, Serenata Africana, Kanela y su Barakutanga y Cuareim-1080, que han incorporado intensamente innovaciones a su espectáculo, al punto tal de ponerlo en la discusión de si es una comparsa, o una “revista negra”, o “una ópera negra”.

Pese a la actitud que ostenta Juan Ángel Silva hacia la introducción de innovaciones en su comparsa, he percibido que la comparsa, igualmente, es un caudal cultural que es utilizado hoy, pero está basado en experiencias previas sobre la manera que tiene el grupo de dar respuesta y vincularse a su entorno social. Así la representación del candombe no es un depósito de costumbres invariantes, sino que estas tradiciones son “un mecanismo de selección, y aun de invención, proyectado hacia el pasado para legitimar el presente...”<sup>212</sup>

**- Las transformaciones que han sido significativas tienen una diversidad de ramificaciones:**

Han creado nuevas pautas de orientación en los miembros de las comparsas, al tiempo que han generado nuevas expectativas económicas y de perfeccionamiento técnico para sus integrantes. Asimismo, han producido un cambio en la percepción de algunos comparseros veteranos quienes señalan que antes se oponían a estos grandes cambios en los conjuntos, Pedro Ferreira explica que hace unos cinco años *“veía este tipo de cambios con los ojos de un comparsero pegado a las tradiciones y no estaba de acuerdo que se introdujeran. Hoy me doy cuenta que el tiempo le ha dado la razón a los directores de Yambo Kenia quienes impusieron esos cambios. Esta comparsa sale todas las noches a hacer tablados y su espectáculo es aceptado por los espectadores y en los concursos, el jurado lo valora; por eso ha cambiado la categoría”*.

Este giro ha producido, a su vez, cambios en las formas de percibir el espectáculo de la comparsa en el escenario. La presentación de tipo tradicional pasa a ser anticuada y aburrida; estas ideas se presentan en los componentes, los espectadores y el jurado. Puesto que comparsas como Morenada y Sinfonía de Ansina siempre presentan el mismo espectáculo, estructura, escenografía; así como similares contenidos en las canciones y los mismos toques de tambor. Por su parte, los conjuntos que presentan un espectáculo nuevo han impactado en lo que esperaba el público de los conjuntos lúbulos. Este realce de la categoría genera una nueva postura de los espectadores hacia este género, ya que ha hecho que estos se concentren totalmente en el espectáculo, como si estuvieran viendo una obra de teatro. Aparte, antes de comenzar el carnaval, ellos ya están pendientes de cómo serán las actuaciones de Yambo Kenia, Serenata Africana y Kanela y su Barakutanga y quieren conocer las novedades que han traído. A su vez, los directores técnicos están pendientes de cómo reacciona el público frente a los cambios. En el caso de que no sean aprobados por la opinión pública carnavalera, los directores los relevan en la próxima presentación del conjunto en el Concurso Oficial. Como ocurrió con Los Chin-chin en el año 2000, cuando sus sketches humorísticos eran muy largos y no correspondían al género, para la segunda ronda los acortaron y los acotaron al tema del candombe. En el caso de que los cambios sean bien recibidos por los carnavales, los directores responsables los consolidan y profundizan en el próximo carnaval. En suma, estas actuaciones son innovadoras, creativas e inestables por excelencia.

Otra de las derivaciones de estos cambios es que implican una modernización y profesionalización del género, constituyéndose en los fundamentos estratégicos para la comprensión de las alternativas y conflictos por los que pasan las comparsas. En este contexto no sólo están en juego intereses económicos, sino que están en juego los espacios populares para la recreación y el pasatiempo, como también para el desarrollo turístico.

En último término, estas novedades en el ambiente comparsero han contribuido a explicar las relaciones que se presentan entre lo pasado, antiguo y tradicional con lo actual, nuevo y modernizador; posibilitando presumir cómo serán en el futuro las actuaciones de las comparsas en carnaval.

En cuanto al futuro de las comparsas la tendencia indica que se puede acrecentar el surgimiento de nuevos conjuntos. Si arriesgara una opinión creo que se va presentar un fenómeno de expiración de algunas comparsas por la falta de recursos económicos y porque se les van los componentes. Por lo cual algunas comparsas van a entrar en un proceso de asociación con otros conjuntos. Me da la sensación que se ha llegado a la máxima cantidad de comparsas y se va a entrar en una fase de reconstitución de esas organizaciones. Si lo comparamos con lo ocurrido en el fútbol, en Montevideo hay muchos cuadros de fútbol pero no todos juegan en la divisional "Primera A"; algunos son amateurs; otros juegan en otras divisionales y terceros lo hacen por amor al arte en "el campito de la esquina de su casa". Con las comparsas va a ocurrir lo mismo:

- En referencia al tipo de agrupación profesional que presenta una gran cantidad de componentes, como la que participa actualmente en el Concurso Oficial y Las Llamadas va a tender a profesionalizarse cada vez más. Tendiendo a transformarse en una agrupación que realice otro tipo de espectáculo como "Opera Negra" o "Revista Negra", la que va a asumir otra organización y una cantidad de componentes menor a la actual. Es más, según los comparseros más viejos *"la comparsa como tal corre el riesgo de extinguirse porque no tiene manera de competir como lo hacen otros grupos artísticos y menos en carnaval, donde es todo muy difícil por haberse comercializado y ser muy competitivo; necesitándose mucho dinero para sacar una comparsa."* En el caso de las agrupaciones candomberas que además de presentarse en carnaval, exhiben su espectáculo en otras instancias, aquí se podrán transformar en grupos que representen estas tradiciones tanto en el ámbito local como en el internacional.
- Las comparsas de los barrios candomberos van a continuar saliendo porque el candombe está muy arraigado en sus componentes.
- El proceso indica que algunas comparsas noveles que tienen recursos económicos van a ir mejorando la calidad de su actuación, en la medida que tengan mayor experiencia y contraten componentes idóneos y se destacarán en Las Llamadas.
- Las agrupaciones amateurs van a seguir saliendo con sus cuerdas de tambores exclusivamente por las calles de sus barrios.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA:

### Notas bibliográficas de la Presentación:

- <sup>1</sup> CARVALHO NETO, P., "El carnaval de Montevideo", Sevilla, Facultad Filosofía y Letras, 1967.

### Notas bibliográficas Capítulo 1:

- <sup>2</sup> ORGANIZACIÓN MUNDO AFRO, 1999, "Situación de discriminación y racismo en el Uruguay", Montevideo, editado por Mundo Afro.
- <sup>3</sup> GOFFMAN, E., (1959), "La presentación de la persona en la vida cotidiana", Buenos Aires Amorrortu, 1981.
- <sup>4</sup> AGAR, M., Hacia un lenguaje etnográfico en "El surgimiento de la antropología posmoderna", (1998), Gedisa, pg.123-125
- <sup>5</sup> AGAR, M., 1998, Op.Cit., pg.123-125
- <sup>6</sup> GOFFMAN, E., (1959), "La presentación de la persona en la vida cotidiana", Buenos Aires Amorrortu, 1981.
- <sup>7</sup> GOFFMAN, E., citado por Clifford Geertz, 1998, Op. cit., pg.69.
- <sup>8</sup> FRANKENBERG, R., cita traducida de lo dicho en clase el día 29 de agosto del 2000 en el seminario de doctorado "Antropología de la producción y producción de la antropología", en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- <sup>9</sup> GEERTZ, C., "Conocimiento Local", (1993), Paidós, 1994, pg.75-76.
- <sup>10</sup> MALINOWSKI, B., (1922), "Los argonautas del Pacífico Occidental", Península, 1995, Barcelona, pg.37
- <sup>11</sup> FRAZER, G.J., (1913) *The Scope of Social Anthropology*, an inaugural lecture printed as pp.157-176 in *Psyche's Task*, Macmillan: London.
- <sup>12</sup> MALINOWSKI, B., (1922), 1995, pg.26.
- <sup>13</sup> HAMMERSLEY, M., & Atkinson, P., "Etnografía. Métodos de investigación", (1983), 1994, Ed. Paidós básica, p.71.
- <sup>14</sup> CLIFFORD, J., (1988), Op. Cit. pg.152.
- <sup>15</sup> AGAR, M., 1998, pg.125.
- <sup>16</sup> LOMNITZ, Larissa., 1977, "Networks and Marginality". Translated by Cinna Lomnitz. New York: Academic Press, pg.196-197.
- <sup>17</sup> VÉLEZ-IBÁÑEZ, C., 1983, "Bonds of Mutual Trust. The Cultural Systems of Rotating Credit Associations among Urban Mexicans and Chicanos", New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, pg.11.
- <sup>18</sup> STANISCUASKI GUTERRES, L., "La gente de Ansina". Performance, tradicao e modernidade no carnaval da "Comparsa de Negros y Lubolos Sinfonía de Ansina", Tese presentada ao Programa de Pós-Graduacao em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtencao do título de Doutor em Antropologia, Porto Alegre, abril del 2003, pg.283-284.
- <sup>19</sup> TODOROV, T., (1986), "Cruce de culturas y Mestizaje Cultural", Júcar Universidad, Serie Antropología, Madrid, 1988, p.25.
- <sup>20</sup> CARDOSO DE OLIVEIRA, R., A formação da disciplina, "Sobre o pensamento antropológico", MCT/CNPQ, Rio de Janeiro, 1988.

### Notas bibliográficas Capítulo 2:

- <sup>21</sup> GONZÁLEZ, A., "Tratado de Derecho Aduanero", Montevideo, 1962, Tomo I, pg.746.
- <sup>22</sup> PI, R., Y VIDART, D., 1969, pg.30.
- <sup>23</sup> PETIT MUÑOZ, NARANCIO Y TRABEL NELCIS, 1947.
- <sup>24</sup> ROSSI, V., (1926), 1958, p.61-62.
- <sup>25</sup> PI HUGARTE, R. Y VIDART, D., 1969, pg.30 y subsiguientes.
- <sup>26</sup> PLACIDO, A., 1966, p.12 y ss.
- <sup>27</sup> Actas del Cabildo de 7 de mayo de 1760 citadas por ANTONIO PLACIDO (1966) en "Carnaval. Evocación de Montevideo en la Historia y la Tradición", Ed. Letras, Montevideo, p.15 y ss.
- <sup>28</sup> D'ORBIGNY, A., "Voyage dans l'Amérique Méridionale", París, 1835, citado por PLACIDO (1966), p.40 y ss.
- <sup>29</sup> ROSSI, V., 1958, p.60.
- <sup>30</sup> ROSSI, V., 1958, p.65-69.
- <sup>31</sup> ROSSI, V., 1958, p.76-78.
- <sup>32</sup> DE MARÍA, I., 1957, p.274, 277 y ss.
- <sup>33</sup> Para su ampliación se puede indagar en lo escrito por Isidoro DE MARÍA, , 1957, Tomo I, p.274 y ss.
- <sup>34</sup> Archivo General de la Nación. Fondo Ex Archivo General Administrativo, caja 321, carpeta 3, documento 66, citado por Lauro AYESTARÁN, 1953, pg.68.
- <sup>35</sup> Archivo General de la Nación. Fondo Ex Archivo General Administrativo, libro N°22, folio 115 vuelta, citado por Lauro AYESTARÁN, 1953, , pg.163.

- 36 Biblioteca y Archivo "Pablo Blanco Acevedo", Colección de impresos, carpeta 1, bibliorato 6, sector Q, Anaquel 4, citado por Lauro AYESTARÁN, 1953, , pg.165.
- 37 "El Noticioso", Montevideo, 29/3/1853, p.2, citado por ALFARO, M., 1998, p.146.
- 38 CASTELLANOS, A., Peripezia de nuestro candombe, Marcha, Montevideo, 11/3/1966, p.13.
- 39 En el decir de Alfredo CASTELLANOS, 1998, P.146.
- 40 ROSSI, V., 1958, p.76.
- 41 BOTTARO, M. (1934), en PEREDA VALDÉS, I., 1941, p.86.
- 42 PEREDA VALDÉS, I., 1941, p.86.
- 43 BOTTARO, M., (1934), citado por Lauro Ayestarán (1953, p.154 y ss.).
- 44 BOTTARO, M., (1934), en CARVALHO NETO, P., (1971), pg.159.
- 45 BOTTARO, M., (1934), citado por Lauro Ayestarán (1953, p.157 y ss.
- 46 BOTTARO, M., (1934), en CARVALHO NETO, P., (1971), pg.159.
- 47 BOTTARO, M., (1934), en CARVALHO NETO, P., (1971), pg.159 y BOTTARO, M., (1934), en Lauro Ayestarán, 1953, p.154 y ss.
- 48 BOTTARO, M. (1934) "*Rituals and candombes*" citado por PI HUGARTE, R. Y VIDART, D., 1969, pg.32.
- 49 BOTTARO, M., (1934), en CARVALHO NETO, P., (1971), pg.159.
- 50 CARVALHO NETO, P., 1971, p.184.
- 51 AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., 1994, p.8 y ss.
- 52 Para su mayor profundización ver AYESTARÁN, L., "La música en el Uruguay", Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica, Montevideo, 1953, p.154-157.
- 53 PI HUGARTE, R. Y VIDART, D., 1969, pg.32.
- 54 AYESTARÁN, L., 1953, p.154 y ss.
- 55 AYESTARÁN, L., 1953, p.157-158.
- 56 FRIGERIO, A., 2000, p.76.
- 57 BARRÁN, J.P., (1989) "Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura Bárbara (1800-1860)", Tomo I, Ediciones de la Banda Oriental, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1996, p.108.
- 58 La Matraca, Montevideo, 13/3/1832, pg.3, citado por PLACIDO, A., 1966, p.57.
- 59 La Matraca, Montevideo, 13/3/1832, pg.3, en PLACIDO, A., 1966, p.57.
- 60 BARRÁN, J.P., 1996, p.107, 112, 115 y ss.
- 61 "El constitucional" del 4 de marzo de 1840, p.3, c.1: carnaval, citado por BARRÁN, J.P., 1996.
- 62 "El Universal" del 27/2/1835, en BARRÁN, J.P., 1996.
- 63 Aviso de la Policía que aparece en el periódico de la época "El Universal" del 9/2/1831, citado por PLACIDO, A., 1966, p.54.
- 64 PETIT MUÑOZ, NARANCIO Y TRABEL NELCIS, 1948, p.418 y ss.
- 65 "El Universal" del 16 de febrero de 1831, citado por PLACIDO, A., 1966, p.55-56.
- 66 BARRÁN, J.P., 1996, p.109.
- 67 ROSSI, V., 1958, p.96.
- 68 ALFARO, M., 1998, p.148-149.
- 69 ROSSI, V., (1926), 1958, p.97-98.
- 70 "El Ferrocarril" del 22 de febrero de 1872 en PLACIDO, A., 1966, p.107 y ss.
- 71 ROSSI, V., (1926), 1958, pg.106-107.
- 72 Reglamento de la Sociedad Pobres Negros Orientales, Montevideo, febrero de 1869.
- 73 AYESTARÁN, L., 1953, p.154 y ss.
- 74 PI, R., Y VIDART, D., 1969, pg.32-33.
- 75 PLACIDO, A., "*Carnaval. Evocación de Montevideo en la Historia y la Tradición*" (1966), Ed. Letras, Montevideo, pg.10.
- 76 CARVALHO NETO, P., "*El carnaval de Montevideo*", Sevilla, Facultad Filosofía y Letras, 1967.
- 77 FRIGERIO, A., (2000), p.28-29.
- 78 AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.11 y ss.
- 79 AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.13 y ss.
- 80 RODRÍGUEZ, F.M., (1990), La comparsa, en "*El tamboril y la comparsa*", Montevideo, Arca, 1994, p.58 y ss.
- 81 CARVALHO NETO, P., 1967, p.13.
- 82 CARVALHO NETO, P., 1971, p.184.
- 83 CARVALHO NETO, P., 1971, p.193.
- 84 FRIGERIO, A., 2000, p.82 y ss.

### Notas bibliográficas Capítulo 3:

- <sup>85</sup> MAGARIÑOS DE MORENTÍN, J.A., El contexto de interpretación de los fenómenos folclóricos, Buenos Aires, Revista de Investigaciones Folclóricas, 1993, N°8, p.20.
- <sup>86</sup> BLACHE, M. Y MAGARIÑOS, J.A., Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore, Buenos Aires, 1980, Centro de Investigaciones Antropológicas, Cuaderno III, p.12.
- <sup>87</sup> PI, R., Y VIDART, D., 1969, pg.32.
- <sup>88</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.58 y ss.
- <sup>89</sup> AHARONIÁN, C., 1990, p.6. Para más datos ver el libro de Luis Ferreira, 1997, p.64 y 67.
- <sup>90</sup> ORTIZ, F., "La música afrocubana", Madrid. Ediciones Júcar, 1974.
- <sup>91</sup> AYALA, A., "Iemanjá", Ed. Arca, Montevideo, 1994, p.46.
- <sup>92</sup> Según lo establece el artículo 11° del reglamento del Desfile de Llamadas de la temporada 2001.
- <sup>93</sup> GARCÍA CANCLINI, N., "Culturas Híbridas", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1992, p.204.
- <sup>94</sup> Reglamento General del Desfile de Llamadas, artículo N°4, inciso F.
- <sup>95</sup> Reglamento del Concurso oficial de agrupaciones carnavalescas de la temporada 2003, en el Capítulo VII (Definición y características de las categorías), Artículo 40.
- <sup>96</sup> Según lo establece el reglamento del Concurso Oficial en su artículo 1°, Montevideo, 2003.
- <sup>97</sup> Así lo establece el artículo N°3 del reglamento del Concurso Oficial de agrupaciones carnavalescas de la temporada 2003.
- <sup>98</sup> Según lo establece el artículo N°34 del Reglamento General del carnaval, de la temporada 2003.

### Notas bibliográficas del Capítulo 4:

- <sup>99</sup> ROYCE, A., (1982), "Ethnic Identity: Strategies of Diversity", Bloomington, Indiana Univ. Press, p.9.
- <sup>100</sup> BLACHE, M., "Folclor y cultura popular", Revista de Investigaciones Folclóricas, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, N°3, diciembre de 1988, pg.13.
- <sup>101</sup> BAUMAN, R., 1971, Differential Identity and the social base of folklore, Journal of American Folklore, N°84, p.39
- <sup>102</sup> LENCLUD, G., 1987, Op. Cit.
- <sup>103</sup> FRIGERIO, A., 2000, p.108.
- <sup>104</sup> FRIGERIO, A., 2000, p.108.
- <sup>105</sup> LENCLUD, G., "La tradition n'est plus de qu'elle était", Terrains, París, 9, 1987.
- <sup>106</sup> LENCLUD, G., 1987, Op. Cit.
- <sup>107</sup> AGAR, M., 1998, pg.125.
- <sup>108</sup> BLACHE, M. y Magariños, J.A., 1980, Op.Cit., p.7.
- <sup>109</sup> GONZÁLEZ BERMEJO, E., El discreto racismo de los uruguayos, Semanario Brecha, 1997, Montevideo.
- <sup>110</sup> GONZÁLEZ BERMEJO, E., 1997, Op. Cit.
- <sup>111</sup> ORGANIZACIÓN MUNDO AFRO, 1999, Op. Cit.
- <sup>112</sup> ORGANIZACIÓN MUNDO AFRO, 1999, Op. Cit.
- <sup>113</sup> GEERTZ, C., "La interpretación de las Culturas", 1973, Gedisa, p.363.

### Notas bibliográficas del Capítulo 5:

- <sup>114</sup> GEERTZ, C., "La interpretación de las culturas", (1973), Gedisa, 1995, pg.20.
- <sup>115</sup> CONTI DE QUEIRUGA, N., "La vivienda de interés social en el Uruguay", UDELAR, Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Instituto de historia de la arquitectura, Montevideo, 1970.
- <sup>116</sup> SIMMEL, G., "Problèmes de la sociologie des religions", en Archives de sociologie des religions, CNRS, París, N°17, 1964, p.17-24
- <sup>117</sup> SIMMEL, G., 1964, Op. Cit., p. 24.
- <sup>118</sup> STANISCUASKI GUTERRES, L., "La gente de Ansina. Performance, tradicao e modernidade no carnaval da Comparsa de Negros y Lubolos Sinfonia de Ansina", Tese presentada ao Programa de Pós-Graduacao em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para obtencao do título de Doutor em Antropologia, Porto Alegre, 2003, pg.341.
- <sup>119</sup> HALBWACHS, M., "La mémoire collective", París, P.U.F., 1950, pg.2.
- <sup>120</sup> BLACHE, M. Y MAGARIÑOS, J.A., 1980, Op.Cit., p.7.
- <sup>121</sup> BLACHE, M., Folklor y cultura popular, Revista de Investigaciones Folclóricas, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, N°3, diciembre de 1988, pg.27.

### Notas bibliográficas del capítulo 7:

- <sup>122</sup> García Canclini, N., "Culturas Híbridas", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1992, p.204.  
<sup>123</sup> Ferreira, L., 1997, Op.Cit., p.61.  
<sup>124</sup> Rossi, V., 1958, Op. Cit., p.143-144.  
<sup>125</sup> Ferreira, L., 1997, Op.Cit., p.61 y 152  
<sup>126</sup> Matus, C., (1987) "Adiós, Señor Presidente", Caracas, Editorial Pomaire, 1988.  
<sup>127</sup> Reglamento General del Desfile de Llamadas, I.M.M., 2001, artículo N°5.  
<sup>128</sup> Reglamento General del Desfile Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, Anexo 1, Artículo 8, Montevideo, 2003.  
<sup>129</sup> Carvalho, P., 1964, p.37.  
<sup>130</sup> Carvalho, P., 1964, p.103.  
<sup>131</sup> Aguirre Baztán, A., "Etnografía. Metodología Cualitativa en la Investigación Sociocultural", ed. Macombo, 1995, p.332.  
<sup>132</sup> Bock, P., en "Introducción a la Moderna Antropología Cultural".  
<sup>133</sup> Frigerio, A., Op.Cit., 2000, p.216 y ss.

### Notas bibliográficas del capítulo 8:

- <sup>134</sup> DA MATTA, R., (1976), "Carnavais, malandros e hérois", Zahar, Río de Janeiro, 1983, p.16.  
<sup>135</sup> PI, R., Y VIDART, D., 1969, Op.Cit., pg.32-33.  
<sup>136</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.71 y ss.  
<sup>137</sup> MAUSS, M., 1967, "Manuel d'ethnographie", París, Payot, pg.8.  
<sup>138</sup> MEUNIER, J., Ficciones y Mitos Etnológicos, "Etnología y Antropología", (1991), Ediciones Akal, Madrid, 1996, p.292 y ss.  
<sup>139</sup> STORM, R., "La música negra afro-americana", Buenos Aires, Víctor Leru, 1978, p.14.  
<sup>140</sup> STORM, R., 1978, p.14.  
<sup>141</sup> CARVALHO NETO, P., 1964, p.107-108.  
<sup>142</sup> Reglamento General del Desfile de Llamadas, artículo N°4, inciso F.  
<sup>143</sup> ROSSI, V., 1958, p.102.  
<sup>144</sup> ROSSI, V., 1958, p.97.  
<sup>145</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.67 y ss.  
<sup>146</sup> CARVALHO NETO, P., 1971, p.188.  
<sup>147</sup> CARVALHO NETO, P., 1964, p.38.  
<sup>148</sup> ROSSI, V., 1958, p.76.  
<sup>149</sup> CARVALHO NETO, P., "El carnaval de Montevideo" Folklore, Historia, Sociología, Trabajo presentado al XXXVI congreso internacional de americanistas. España, 1964, p.17.  
<sup>150</sup> ROSSI, V., 1958, p.77.  
<sup>151</sup> HANNA, J., "To dance is human: A theory of nonverbal communication", Austin, University of Texas Press, 1979, p.24.  
<sup>152</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.79.  
<sup>153</sup> CARVALHO NETO, P., 1964, p.17 y ss.  
<sup>154</sup> CARVALHO NETO, P., 1964, p.17 y ss.  
<sup>155</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.78.  
<sup>156</sup> Así fueron encabezadas las crónicas del periódico "La Razón" del 6 de enero de 1891, Montevideo, pg.1.  
<sup>157</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.80.  
<sup>158</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.75 y ss.  
<sup>159</sup> ROSSI, V., 1958, p.68-69.  
<sup>160</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.71.  
<sup>161</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.72.  
<sup>162</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.73-74.  
<sup>163</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.71.  
<sup>164</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.75.  
<sup>165</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.70-71.  
<sup>166</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.74.  
<sup>167</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.85.  
<sup>168</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.82-83.  
<sup>169</sup> AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.82-83.  
<sup>170</sup> BAUMAN, R., "Verbal art as performance", Prospect Heights, Illinois, Waveland, 1977, pg.43 y ss.

- 171 FRIGERIO, A., 2000, Op.Cit., p.152.
- 172 AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.84 y ss.
- 173 AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.86.
- 174 MARTÍN, A., "Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires", Ed. Colihue, Buenos Aires, 1997, p.18
- 175 DA MATTA, R., 1983, p.99.
- 176 AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.23.
- 177 AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.29.
- 178 FERREIRA, L., 1997, Op.Cit., pg.89.
- 179 AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.52.
- 180 AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.27 y ss.
- 181 GOLDMAN, G., 1997, "¡Salve Baltasar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo", Nuevosur, Montevideo, p.110.
- 182 AYESTARÁN, L., RODRÍGUEZ F.M., AYESTARÁN, A., (1990), 1994, p.88 y ss.
- 183 FERREIRA, L., 1997, Op.Cit., pg.136-138.
- 184 FERREIRA, L., 1997, Op.Cit., pg.139.
- 185 FERREIRA, L., 1997, Op.Cit., pg.138-139.
- 186 LOSONCZY, A.M., 1997, *Produire l'humain par la musique*, "Pom, pom, pom, pom. Musiques et caetera", Neuchâtel MEN, Borel, Gonseth, Hainard, Kaehr éd., p.253-274.
- 187 LOSONCZY, A.M., 1997, Op.Cit., p.253-274.
- 188 LOSONCZY, A.M., 1997, Op.Cit., p.253-274.
- 189 LOSONCZY, A.M., 1997, Op.Cit., p.253-274.
- 190 LOSONCZY, A.M., 1997, Op.Cit., p.253-274.
- 191 LOSONCZY, A.M., 1997, Op.Cit., p.253-274.
- 192 CARVALHO, 1967, p.9 y ss.
- 193 FRIGERIO, A., 2000, p.100.
- 194 VIDART, D., "El espíritu del Carnaval", Editorial Graffiti, Montevideo, 1997, p.13.
- 195 BAYCE, R., Carnaval: fiesta, fantasía, catarsis, inversión de status, control, Marcha, 1992, p.18.
- 196 ORTIZ (1980), "A consciencia fragmentada", Rio de Janeiro, Paz e Terra, pg.
- 197 CALOGIROU, C., & TOUCHE, M., "Rever sa ville. L'exemple des pratiquants de skateboard", 1995, Journal des anthropologies, Montrouge, pg.61-77.
- 198 BENJAMÍN, W., "Essais", París, Denoël-Gonthier, 1983, pg.40.

#### Notas bibliográficas del capítulo 9:

- 199 DILTHEY, W., "La esencia de la Filosofía", Losada, Buenos Aires, 1960, págs.134-136 y 170.
- 200 FERREIRA, L., 1997, p.190.
- 201 GONZÁLEZ BERMEJO, E. 1997, Montevideo.
- 202 FRIGERIO, A., (2000), 2000, p.28-29.
- 203 BLACHE, M., & Magariños de Morentin, J.A., 1980, p.9.
- 204 FERREIRA, L., 1997, Op.Cit., p.187-188.
- 205 LEWIS, I.M., (1986), "Religión in context. Cults and charisma", Cambridge, Cambridge University Press.
- 206 FERREIRA, L., "El movimiento negro en Uruguay. (1988-1998)", Ed. Étnicas, Mundo Afro, Montevideo, 2003, p.22.

#### Notas bibliográficas del capítulo 10:

- 207 GARCÍA CANCLINI, N., 1992, Op.Cit., p.221.
- 208 Así lo establece el artículo 5° del Reglamento General del concurso del Desfile Oficial de Agrupaciones carnavalescas.
- 209 Según determina el artículo 6° del Reglamento General del concurso del Desfile Oficial de Agrupaciones carnavalescas.
- 210 Según establece el artículo 7° del Reglamento General del concurso del Desfile Oficial de Agrupaciones carnavalescas.
- 211 Según establece el artículo 7° del Reglamento General del concurso del Desfile Oficial de Agrupaciones carnavalescas.
- 212 BLACHE, M., "Folklor y cultura popular", en la Revista de Investigaciones Folclóricas, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, N°3, 1988, pg.27.

## BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

### (I) Bibliografía sobre carnaval uruguayo y la comparsa de negros y lubolos

- Achugar, H., (ed.) *"Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo"*, Logos, FESUR, Montevideo, 1990.
- Aharonián, C., "La música del tamboril afrouruguayo como hecho históricamente dinámico", informe presentado en las V Jornadas Argentinas de Musicología, I.N.M. Carlos Vega, Buenos Aires, 1990.
- \_\_\_\_\_, 1991, *La música del tamboril afro uruguayo*, en el Semanario Brecha, Montevideo, 1991.
- Alfaro, M., *"Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta."* Primera parte: *El carnaval heroico (1800-1872)*, Montevideo, Trilce, 1991.
- \_\_\_\_\_, *"Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta"*, 2ª Parte: *Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*, Mvideo, Trilce, 1998.
- Ayala, A., *Iemanjá*, Ed. Arca, Montevideo, 1994.
- Ayestarán, L., *"La música del Uruguay"*, Cap.2, *La música negra*, Montevideo, Sodre, 1953.
- \_\_\_\_\_, *"La conversación de tamboriles"*, Rev. Musical Chilena, N°101, Santiago de Chile, 1967.
- \_\_\_\_\_, *"El folklore musical Uruguayo"*, Editorial Arca, Montevideo, 1967
- \_\_\_\_\_, *"El tamboril afro uruguayo"*, Boletín Interamericano música, N°68, Washington, 1968.
- Ayestarán, L., Rodríguez F.M., Ayestarán, A., (1990) *"El tamboril y la comparsa"*, Mvideo, Arca, 1994.
- Barrán, J., 1989, *"Historia de la sensibilidad en el Uruguay"*, Tomo I, *"La cultura barbara (1800-1860)* y Tomo II, *"El disciplinamiento" (1860-1920)*, Montevideo, Banda Oriental, Fac. Humanidades y Cs.de la Educación, 1996.
- Bayce, R., *Y el pueblo vuelve a soñar. El microcosmos de las letras de murga*, Semanario Brecha 27-3-92.
- \_\_\_\_\_, *Carnaval: fiesta, fantasía, catarsis, inversión de status, control*, Marcha, 1992.
- Britos, A., *"Antología de poetas negros uruguayos"*, Mundo Afro, Mvideo, Tomo I, 1990 y Tomo II 1996.
- \_\_\_\_\_, *"Glosario de afronegrismos uruguayos"*, 1999, Montevideo, El Galeón.
- Carambula, R., *"Negro y tambor"*, Bs.As., 1952.
- \_\_\_\_\_, *"El Candombe"*, (1966), Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1995.
- Carvalho Neto, P., *"Investigaciones sociológicas afro uruguayas" (1956-1957)*, Quito, Ed.Universitaria, 1963.
- \_\_\_\_\_, *"El negro uruguayo: hasta la abolición"*, Quito, Editora Universitaria, 1965.
- \_\_\_\_\_, *"El carnaval de Montevideo. Folclore, historia y sociología"*, Publicaciones del seminario de antropología americana Vol.9., Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla, 1967.
- \_\_\_\_\_, (i) *"La comparsa lubola del carnaval montevideano"*, en *Archivos Venezolanos de Folklore*, X y XI, N°7, Univ. Central de Venezuela, Caracas, 1971.
- \_\_\_\_\_, (ii) *"Estudios Afros"*, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971.
- Conti de Queiruga, N., *"La vivienda de interés social en el Uruguay"*, UDELAR, Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Instituto de historia de la arquitectura, Montevideo, 1970.
- De María, I., *"Montevideo Antiguo"*, (1888), Biblioteca Artigas, Mvdeo, 1957, Tomo I.
- \_\_\_\_\_, *"El recinto y sus candombes"*, Enciclopedia Uruguaya, N°9, VII, *Cantos y bailes negros*, ed. Arca, 1968.
- Diverso, G. y Filgueiras, E., *"Montevideo en carnava."*, Montevideo, Monte Sexto, 1993.
- Diverso, G., *"Murgas, la representación del Carnaval"*, Montevideo, 1989.
- Ferreira, L., *Un estudio de música uruguaya: la retirada de una comparsa lubola*, Escuela de Música, Univ. De la República, Montevideo, 1985.
- \_\_\_\_\_, *La música de las Llamadas de tambores afro uruguayos: aspectos estructurales y simbólicos*, 1er Encuentro de Culturas afroamericanas, Instituto de Investigación y Difusión de las Culturas Negras, Buenos Aires, 1991.
- \_\_\_\_\_, *"Los tambores del candombe"*, Montevideo, Ediciones Colihue-Sepé, 1997.
- \_\_\_\_\_, *"El movimiento negro en Uruguay. (1988-1998)"*, Ed. Étnicas, Mundo Afro, Mvideo, 2003.
- Fernandes, F., (1995), *"Navio negreiro. Cotidiano, castigo, rebelião escrava"*, Departamento de Antropologia da FFLCH-USP, Co-patrocínio da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.
- Frigerio, A., *"Cultura Negra en el Cono Sur. Representaciones en conflicto"*, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Marzo, 2000.
- Goldman G., *"Salve Baltasar. La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo"*, Mvideo, Nuevosur, 1997.
- González, A., *"Tratado de Derecho Aduanero"*, Montevideo, 1962, Tomo I.
- González Bermejo, E., *"El discreto racismo de los uruguayos"*, Semanario Brecha, 1997, Montevideo.
- Goudchal, R., *Desarrollo del candombe en nuestro Montevideo*, Revista de Mundo Afro, 1992.
- Mundo Afro, 1999, *"Situación de discriminación y racismo en el Uruguay"*, Montevideo, ed. Mundo Afro
- Olivera, T., *"El candombe"*, Montevideo, Ed. El Galeón, 1992.
- Olivera, T., y Varese, J., *"Memorias del tamboril"*, Ed. Latina, Montevideo, 1996.
- Orbán, L., *"Carnaval Uruguayo, Candombe y Vivencias de la Comparsa"*, estudio exploratorio realizado para Mundo Afro, Setiembre de 1997, Colonia, Uruguay.
- Orbán, L., *"Música en la calle"*. Análisis Cultural de las festividades afro uruguayas vinculadas a los tambores de los barrios Sur y Palermo, Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, Biblioteca del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Univ.Nac. Gral San Martín, Buenos Aires, 2000.

- Pereda Valdés, I., "Antología de la poesía negra americana", Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1936.
- \_\_\_\_\_, "El Negro en el Uruguay: Pasado y Presente", Montevideo, Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay No.25, 1965.
- \_\_\_\_\_, "Negros Esclavos y Negros Libres" Esquema de una Sociedad Esclavista y Aporte del Negro en Nuestra Formación Nacional. Montevideo, 1941.
- Petit Muñoz, Narancio y Traibel Nelcis, "La condición jurídica, social, económica y política de los negros durante la Colonia en la Banda Oriental", Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Montevideo, 1948.
- Pi Hugarte, R. y Vidart, D., "El legado de los inmigrantes", Nuestra Tierra, No.29, Montevideo, 1969.
- Placido, A., (1966) "Carnaval. Evocación de Montevideo en la Historia y la Tradición", Ed. Letras, Mvdeo
- Porzecanski, T., & Santos, B., "Historias de vida: Negros en el Uruguay", 1997, Montevideo, El Galeón.
- Rama, C., "Los afrouruguayos", Montevideo, 1967, El siglo Ilustrado.
- Reglamento Concurso Oficial de Agrupaciones Negros y Lubolos, Intendencia de Montevideo, ed. 2003.
- Reglamento del Desfile de Llamadas, Intendencia de Montevideo, edición del año 2001.
- Remedi, G., "Murgas: el teatro de los tablados", Trilce, Montevideo, 1996.
- Rossi, V., "Cosas de negros", (1926), Buenos Aires, Editorial Hachette, 1958.
- Sempol, D., Racismo al revés, 1999, Semanario Brecha, Montevideo, 19/11/99.
- Staniscuaski Guterres, L., "La gente de Ansina. Performance, tradicao e modernidade no carnaval da Comparsa de Negros y Lubolos Sinfonía de Ansina", Tese presentada ao Programa de Pós-Graduacao em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtencao do título de Doutor em Antropologia, Porto Alegre, 2003.
- Suárez Peña, Lino, "La raza negra en el Uruguay", Montevideo, Ed. Moderna, 1933.
- Torrón, A., "Raíces negras que el tiempo blanquea", Montevideo, 1999, Brecha, 23/12/99.
- Vidart, D., "El espíritu del carnaval", Montevideo, Editorial Graffiti, 1997.

### **Bibliografía para el Análisis Cultural del Carnaval**

- Ariño, A., "La utopía de Dionisos: las transformaciones de la fiesta en la modernidad avanzada", 1996, Madrid, Grupo Antropología.
- Bajtin, M., "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais", Alianza Universidad, Madrid, 1990.
- Bauman, R., "Verbal art as performance", Prospect Heights, Illinois, Waveland, 1977.
- Barth, F., "Economic Spheres in Darfur", Themes in Economic Anthropology, Londres, Tavistock, 1967, pg.149-174
- Barth, F., *Los grupos étnicos y sus fronteras-la organización social de las diferencias culturales*, México, FCE, 1976
- Bastide, R., "Les Amériques Noires", (1967), 1996, Paris, L' Harmattan.
- Benjamín, W., "Essais", París, Denoël-Gonthier, 1983.
- Blache, M., "Folclor y cultura popular", Revista de Investigaciones Folclóricas, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, N°3, diciembre de 1988.
- Blache, M., y Magariños, J.A., Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore, en Cuaderno III, Centro de Investigaciones Antropológicas, Bs.As., 1980.
- Bourdieu, P. & Wacquant, "An invitation to Reflexive Sociology", Chicago, 1992, Chicago University Press.
- Calogirou, C., & Touché, M., "Rever sa ville. L' exemple des pratiquants de skateboard", 1995, Journal des anthropologies, Montrouge, pg.61-77.
- Centlivres, P., 1982, "L'ethnologie urbaine: introduction á l'usage des non-ethnologues", ino Un nouveau regard sur la ville: contribution á l' ethnologie urbaine, Benre, Societé Suisse d'ethnologie.
- Da Matta, R., "Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma Sociologia do dilema brasileiro", (1978), Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1983.
- \_\_\_\_\_, "Universo do Carnaval", Rio de Janeiro, Pinakothèque, 1990.
- De Certeau, M., "Pratiques quotidiennes", en G. Poujol y R. Labourie. "Les cultures populaires", Inep.Toulouse, E. Privat, Editeur, 1979.
- \_\_\_\_\_, La invención de lo cotidiano.1 Artes de hacer, (1980), Univ. Iberoamericana, México, 1996.
- \_\_\_\_\_, Histoire et psychanalyse entre science et fiction, Paris, Gallimard, 1987.
- \_\_\_\_\_, La escritura de la Historia, Universidad Iberoamericana, México, edición 1993.
- Dilthey, W., "La esencia de la Filosofía", Losada, Buenos Aires, 1960.
- Eco, U., "Los límites de la Interpretación", (1990), Editorial Lumen.
- Fernández J., "Bobbio: El filósofo y la política", en Colección Política y Derecho, FCE, 1996.
- García Canclini, N. y otros, "Políticas culturales en América Latina", Grijalbo, México, 1987.
- \_\_\_\_\_, "Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad", Sudamericana, Bs.As., 1992
- \_\_\_\_\_, "La presentación de la persona en la vida cotidiana", Ed. Amorrortu, Bs.As., 1989.
- Ginzburg, C., "El Queso y los Gusanos.", (1976), Barcelona, Muchnik, 1981
- \_\_\_\_\_, "Mitos, emblemas e indicios. Morfología e Historia", (1986), Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.
- Goffman, E., "Frame Analysis. An essay on the organization of experience", New York, Harper and Row, 1974.
- \_\_\_\_\_, (1959), "La presentación de la persona en la vida cotidiana", Buenos Aires Amorrortu, 1981

- Grignon, C. y Passeron, J.C., "Lo Culto y lo Popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura", Bs.As., Ediciones Nueva Visión, 1991.
- Halbwachs, M., "La mémoire collective", París, P.U.F., 1950.
- Hanna, J., "To dance is human: A theory of nonverbal communication", Austin, University of Texas Press, 1979
- Herskowitz, M., "L'heritage noir: mythe et réalité", 1941, Paris, Payot.
- Hobsbawm, E. & Rangers, T. En "The invention of tradition", 1983, Cambridge University Press.
- Ladrière, J., "El reto de la racionalidad", Salamanca, Sígueme, UNESCO, 1978.
- Lenclud, G., "La tradition n'est plus de qu'elle était", Terrains, París, 9, 1987.
- Lewis, I.M., (1986), "Religion in context. Cults and charisma", Cambridge, Cambridge University Press.
- Lomnitz, Larissa., 1977, "Networks and Marginality". New York: Academic Press.
- Losonczy, A.M., 1997, Produire l'humain par la musique, "Pom, pom, pom, pom. Musiques et caetera", Neuchâtel MEN, Borel, Gonseth, Hainard, Kaehr éd., p.253-274.
- Oliveira, R. "Identidade, etnia e estrutura social", São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.
- Ortiz, Fernando. "La música afrocubana", Madrid. Ediciones Júcar, 1974.
- Maffesoli, M., "El tiempo de las tribus", (1988) París, Icaria Editorial, Barcelona, 1990.
- Magariños de Morentín, J.A., El contexto de interpretación de los fenómenos folclóricos, Buenos Aires, Revista de Investigaciones Folklóricas, 1993.
- Martín, A., "Tiempo de mascarada. La fiesta de carnaval en Buenos Aires", Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, Bs. As., 1997.
- \_\_\_\_\_, "Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires", Ediciones Colihue, Colección Signos y Cultura, Bs. As., 1997.
- Martín Barbero, J., "De los medios a las mediaciones", México, Gustavo Gili, 1987.
- \_\_\_\_\_, Investigación de la comunicación y análisis sociocultural, en C.I.N.C.O. (Cuadernos de Investigación en Comunicación), Madrid, V-VIII,3, 1989.
- Matus, C., (1987) "Adiós, Señor Presidente", Caracas, Editorial Pomaire, 1988.
- Ortiz, F., "La música afrocubana", Madrid. Ediciones Júcar, 1974.
- Peirce, Charles Sanders, 1903, MS5.
- Revista de Investigaciones Folklóricas, Bs.As., 1996.
- Ricoeur, P., Estructura y hermenéutica, en "El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica", 1985.
- Royce, A., (1982), "Ethnic Identity: Strategies of Diversity", Bloomington, Indiana Univ. Press.
- Schneider, D. M., 1968, "American Kinship: A Cultural Account", Englewood Cliffs, Prentice Hall.
- Simmel, G., "Problèmes de la sociologie des religions", Archives de sociologie des religions, CNRS, París, 17, 1964
- Sodré, M., "Samba o dono do corpo", Río de Janeiro, 1979.
- Spigel, G., "Huellas de significado. La literatura histórica en la era del postmodernismo", en El País, Temas de nuestra época, año VII, N°289, julio de 1993.
- Storm, R., "La música negra afro-americana", Buenos Aires, Víctor Leru, 1978.
- Vélez-Ibáñez, C., 1983, "Bonds of Mutual Trust. The Cultural Systems of Rotating Credit Associations among Urban Mexicans and Chicanos", New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Todorov, T., (1986) "Cruce de culturas y Mestizaje Cultural", Júcar, Serie Antropología, Madrid, 1988
- Voloshinov, V., & Bajtín, M. "El Marxismo y la Filosofía del Lenguaje", (1953) 1992, Bs. Aires, Nueva Visión.
- Williams, R., "Sociología de la comunicación y el arte", Paidós Comunicación, Barcelona, 1982.
- Winkin, Y., 1981, "La nouvelle communication", París, Le Seuil.

### **(III) Bibliografía etnográfica e investigación cualitativa:**

- Aguirre Baztán, A., "Etnografía. Metodología en la investigación sociocultural", Marcombo, Barcelona, 1995
- Brannen, J., (1995): "Mixing methods: qualitative and quantitative research", Averbury, Aldershot, England.
- Bock, P., "Introducción a la Moderna Antropología Cultural".
- Bonte, P. e Izard, M., "Etnología y Antropología", (1991), Ediciones Akal, Madrid, 1996.
- Bryman, A., Quantitative and qualitative research: further reflections on their integration, en "Mixing methods: qualitative and quantitative research", Averbury, England, 1995
- Cardoso de Oliveira, R., A formação da disciplina, MCT/CNPQ, Rio de Janeiro, 1988.
- Cassany, D., "La cocina de la escritura", Anagrama, Barcelona, 1995.
- Clifford, J., y Marcus, G., "Retóricas de la Antropología", Júcar, Madrid, 1995.
- Coffey, A., Atkinson, P., (1996), "Making sense of qualitative data", California, Sage Publications.
- \_\_\_\_\_, (1996), Making sense of qualitative data, en "Complementary Strategies of computer aided analysis", Cap.7, USA, Sage Publications.
- Csordas, T.J., (1990), "Embodiment as a paradigm for anthropology", Ethos, N° 18.
- Denzin, N.K., y Lincoln Y., (eds.) Handbook of Qualitative Research, California, Sage Publications, 1994.
- Fielding, N.G., & Lee, R.M., "Using computers in qualitative research", London, Sage publications, 1991.
- Flick, U., (1992), "Triangulation revisited: Strategy of validation or alternative", Journal for the theory of social behaviour, 22:2.
- Frazer, G.J., (1913) The Scope of Social Anthropology, pp.157-176 in Psyche's Task, Macmillan: London..

- Geertz, C., "La interpretación de las Culturas", (1973), Gedisa, México, 1995.
- \_\_\_\_\_, "Conocimiento Local", (1983), Paidós, Barcelona, 1993.
- \_\_\_\_\_, "El antropólogo como autor", Paidós, Barcelona, 1997.
- \_\_\_\_\_, "Los usos de la diversidad", Paidós, Barcelona, 1996.
- Geertz, C., y Clifford, J., "El surgimiento de la Antropología Posmoderna", Gedisa, 1998, Barcelona.
- Glaser, B.O. y Strauss, A.L. (1967): "The discovery of grounded theory", Capítulo III y V, New York, Aldine Publishing Company.
- Gluckman, M., (1940) "Analysis of a Social Situation in Modern Zululand", 1942.
- Griaule, M., "El método de la Etnografía", Ed. Nova, Buenos Aires.
- Guber, R., "El salvaje metropolitano", Legasa, 1991, Bs.As.
- Hammer, D. y Wildavsky, A., "La entrevista semi-estructurada de final abierto. Aproximación a una guía operativa", Historia y fuente oral, N°9, 1990.
- Hammersley, M., y Atkinson, P., "Etnografía. Métodos de investigación", Paidós, Barcelona, 1994.
- Holstein, J.A. y Gubrium (1995), The active interview, Sage Publications, "Qualitative Research Methods", Vol.37.
- Holy, L., "Theory, Methodology and Research Process" (1984), en Ellen, R., & Gellner, E., (editores), (1988), "Malinowski between two worlds", Cambridge, Cambridge University Press.
- Holy, L., & Stuchlik, M., "Actions, Norms and Representations, Foundations of Anthropological Inquiry, Cambridge, Cambridge University Press.
- Huberman, M., y Miles, M. "Data management and analysis methods", en Denzin, N.K., y Lincoln Y.S., (eds.) Handbook of qualitative research, California, Sage Publications, 1994, Cap.27.
- Ibáñez, J., "Más allá de la sociología", Madrid, Siglo XXI.
- Laplantine, F., L'ethnographie comme activité perceptive: Le regard, en "La description ethnographique, París, Editions Nathan", 1996.
- Le Guin, U., "La rosa de los vientos", Edhasa.
- Lévi-Strauss, C., (1958), "Antropología Estructural", Buenos Aires, EUDEBA, 1969.
- \_\_\_\_\_ (1981), La identidad, Seminario Interdisciplinario, Madrid, Ediciones Petrel.
- Malinowski, B., (1922) "Los argonautas del Pacífico Occidental", Península, 1995, Barcelona.
- \_\_\_\_\_, "El cultivo de la tierra y los ritos en las islas Trobriand", 1977, Península, Barcelona.
- Maxwell, Joseph, "Qualitative Research Design. An interactive approach", Applied Social Research Methods, Series. Vol.41, Cap.7. Parte 1ª y 2ª.
- Mauss, M., 1967, "Manuel d'ethnographie", París, Payot.
- Morse, Janice, Designing funded qualitative research, en Denzin, N.; y Lincoln, Y. en "Handbook of qualitative research", London, Sage Publications, 1994, Part III, Cap.13.
- Orbán, L., "El análisis de datos en la investigación cualitativa y el uso de programas de computación especializados como auxiliares del análisis", Centro de Postgrado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República O. del Uruguay, Montevideo, 1999.
- Pool, R., (1994) "Dialogue and the Interpretation of Illness: Conversations in a Cameroon Village", Berg, Oxford
- Pritchard, E., "Los nuer. Una descripción de los modos de vida de un pueblo nilótico", (1940), Anagrama, 1977.
- Pritchard, E., Ensayos de antropología social, "Antropología e historia", Madrid, Siglo XXI, (1962), 1978
- Reynoso, C., "El surgimiento de la antropología posmoderna", Gedisa, Barcelona, 1998.
- Richards, L., y Richards, T., Qualitative computing, promises, problems and implications for research process, British Sociological Assn Annual Conference, "Research Imaginations", 1993, Univ. of Essex.
- \_\_\_\_\_, "Using computers in qualitative research", en Denzin, N., & Lincoln, Y., (editores), "Handbook of Qualitative Research", London, Sage. 1994, Cap.28.
- \_\_\_\_\_, Manual del programa "Non-numerical, Unstructured Data Indexing, Searching and Theorizing", Versión Nud.ist 4.
- \_\_\_\_\_, Analysis of qualitative data with a computer.
- \_\_\_\_\_, A draft of the paper in Kelle, U. (ed.) "Computers and qualitative methodology", Sage, 1994.
- Santamarina, C., y Marinas, J.M., Historias de vida e historia oral, "Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales", Madrid, Síntesis, 1994
- Schwartz, H., & Jacobs, J., "Sociología Cualitativa. Método para la reconstrucción de la realidad", Trillas, México, 1984
- Selltiz, C., (1980) "Métodos de observación" en Métodos de investigación en las relaciones sociales. Madrid, Rialp.
- Stake, R.E. (1994), Case Studies, en Denzin, N.; y Lincoln, Y. London, Sage Publications, 1994, Part III, Cap.14.
- Stocking, G., "The ethnographer's magic. Fieldwork in british anthropology from Tylor to Malinowski", en Observers observed. Essays on ethnographic fieldwork. Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1983.
- Strauss, A., y Corbin, J., Grounded theory methodology. An overview, "Strategies of inquiry", Cap. 17.
- Turner, V., 1987, "Anthropology of Performance", New York, PAJ Publications.
- \_\_\_\_\_, "La selva de los símbolos", S.XXI, 1999, Mexico.
- Vasilachis de Gialdino, I. (1992): "Métodos Cualitativos I y II. Los problemas teórico-epistemológicos", Buenos Aires, Centro Editor América Latina.
- Velasco, H., y Díaz, A., "La lógica de la investigación etnográfica", Primera parte, Editorial Trotta, 1997.
- Waywood, A., "Analysis of qualitative data with a computer", Australian Catholic University, Melbourne, Australia.