

**UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**  
**DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA**  
**Tesis Licenciatura en Sociología**

**El candombe: un juego de identidades**

**Sandra Sande Muletaber**  
Tutor: Rafael Bayce

**2007**

# EL CANDOMBE: UN JUEGO DE IDENTIDADES

<b>A</b>	<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	2
<b>B</b>	<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	4
	B1. LA APROXIMACIÓN SOCIOLÓGICA AL FENÓMENO.....	4
	B2. LA CULTURA POPULAR.....	9
	B3. ESTADO DEL ARTE.....	14
<b>C</b>	<b>EL DISEÑO METODOLOGICO</b> .....	19
	C1. LAS TÉCNICAS.....	19
	C2. EL RELEVAMIENTO DE CAMPO.....	20
<b>D</b>	<b>SISTEMATIZACIÓN Y ANÁLISIS</b> .....	22
	D1. TIPOLOGÍA :PERTENENCIA A ALGUNA DE LAS AGRUPACIONES.....	23
	D2. BASES IDENTITARIAS.....	25
	D2a. El componente barrial.....	25
	D2b. La familia como elemento formador del pensamiento.....	25
	D2c. El componente étnico.....	25
	D2d. El blanqueamiento.....	26
	D2e. La presentación de la identidad.....	27
	D3. ATRIBUTOS DE PERTENENCIA.....	27
	D3a. EL concepto de miembro.....	28
	D3b. El tambor como vehiculos material.....	28
	D3c. El Nombre.....	28
	D3d. Los toques.....	28
	D3e. La vinculación a la Industria Cultural.....	28
	D3f. Las Llamadas.....	29
	D3g. El reclutamiento: la adscripción.....	29
	D4. FORMAS DE SOCIALIZACIÓN.....	30
	D4a. Socialización Pura.....	30
	D4a1. "Por estar Juntos".....	30
	D4a2. Como "un lugar en el mundo".....	30
	D4b. Socialización con arreglo a fines.....	31
	D4b1. El concurso oficial.....	31
	D4b2. Status Social.....	31
	D5. TRADICIÓN Y RUPTURA.....	31
	D5a. La "forma pura" del candombe.....	31
	D5b. La innovación.....	32
	D5c. La moda.....	32
<b>E</b>	<b>INTERPRETACIÓN Y CONCLUSIONES</b> .....	32
<b>F</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	42
<b>G</b>	<b>ANEXOS</b> .....	45
	G1. Cuadros.....	46
	G2. categorías.....	50

## A- Introducción

Intentaremos una aproximación al candombe desde la sociología de la cultura. Este fenómeno es una manifestación cultural de larga data en nuestro país, que se remonta a la época de la colonia. Partiendo de un estatuto de manifestación cultural subalterna y marginada, ha crecido fundamentalmente a partir de la dictadura (1973-1984) que hasta incorporarse a "la cultura mayor". Sobre todo desde la emergencia de los candombailes (tropical + candombe) como formas de resistencia a la definición oficial que la dictadura realizó de la "orientalidad", que se empieza a adquirir conciencia y se afirman identidades que la hiperintegración había subsumido.

El fenómeno del candombe como objeto de estudio para la sociología de la cultura es particularmente rico. Tanto los clásicos de la sociología como las lecturas desde la antropología, nos dan herramientas para poder dar cuenta de esta manifestación cultural. Si entendemos que la cultura implica un sistema complejo que incluye ritos, formas simbólicas, atributos culturales hegemónicos y fundamentalmente la trasmisión a las nuevas generaciones, el candombe como expresión identitaria es un buen texto para leer culturas.

"El Candombe nace y se desarrolla en el Uruguay" (Mundo Afro) Tiene su raíz en las diferentes culturas africanas llegadas a nuestro país a través del sistema esclavista. El candombe es producto de la resistencia cultural de los africanos esclavizados junto con los aportes de las diferentes culturas autóctonas y de las llegadas con la inmigración. En una sociedad como la uruguaya, con un imaginario producto de un trasfondo inmigratorio europeo dentro del cual se inscribieron las poblaciones indígenas y los contingentes venidos de África como esclavos, cuantitativamente inferiores, la impronta fue de integración, de forma tal que no se resaltarán identidades culturales contrastantes. Durante buena parte de nuestra historia, el candombe, como forma particular de cultura, fue subsumido en un imaginario cultural de hiperintegración, donde se lo coloca como parte del folklore. A lo que se suma que la intelectualidad lo veía como algo simplemente pintoresco. Los cuadros de Pedro Figari son un ejemplo.

A partir de la década de los ochenta, surge un interés por parte de los intelectuales en el tema del candombe, Páez Vilaró toma el tema en su obra, pero también sale en las comparsas, desfila en las llamadas. Las llamadas se van transformando en un espectáculo que vende, se trasmite por los medios, se exporta y se exhibe. Salir en las llamadas es para algunos individuos una cuestión de status, pero desde distinto lugar según cada grupo. Dentro de este contexto se encuentran los grupos de individuos que se nuclean en torno al toque de los tambores resignificando a su manera el estilo del candombe. En ese intento prevalecen elementos de particularismos, delineando "*identidades grupales al interior de redes relacionales de modalidad arcaica, endogámicas, casi opuestas al concepto de hiperintegración*" (Porzecanski, T., 333)

A partir de la ruptura de ese imaginario que concibió al candombe como parte del Uruguay hiperintegrado y pintoresco, el candombe busca a) su singularidad dentro de la cultura uruguaya y b) se difunde y heterogeneiza.

Otra forma de mirar la interacción del candombe con los individuos es que les permite administrar una relación entre la vida privada y la pública, pero también es una forma de memoria colectiva, de intensificación del presente, entrelazado con lo pasado. Aunque también tiene un impacto físico, derivado del ritmo y la pulsación; es algo que se posee y que posee. "*Al «poseer» una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos. Las funciones sociales de la música popular están relacionadas con la creación de la identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo. Cada una de estas funciones depende, a su vez, de nuestra concepción de la música como algo que puede ser poseído.*" (Frith, S. S/d) Si el candombe constituye una forma de identidad, la pregunta entonces pasaría a centrarse en los grupos de

individuos, que se juntan en determinados lugares, a determinada hora, que se identifican como "integrantes" de una "tal" comparsa.

Por un lado están las comparsas de negros y lubolos que concursan en el Teatro de Verano, participan de las LLamadas, con un cierto carácter corporativo, generalmente con un dueño, con una impronta tradicional y una lógica económica. Otra punta de esta madeja son las agrupaciones barriales, que se identifican por sus colores, sus "toques" y que implican otro tipo de identidad. La pertenencia a una determinada cuerda que fue "armada" en el barrio, y que va a pasar a ser parte del paisaje en una determinada hora del fin de semana. Juntarse a tocar el tambor, y "ser" de esa y no otra agrupación. Muestran la importancia de lo "territorial" para los grupos de pertenencia. Es una reivindicación cultural de un sector de la sociedad, una reivindicación étnica, en cuanto símbolo de su identidad, y una parte de identidad nacional específica, a la vez y en delicado balance

Porque la cultura es la producción de fenómenos que contribuyen mediante la representación simbólica de las estructuras materiales, a comprender el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones. El estudio del candombe inscripto dentro la cultura popular intenta dejar de lado algunas características que están insertas en nosotros como individuos culturales, el desconocimiento del tema, los prejuicios, producto de una determinada socialización. No somos inocentes cuando opinamos, somos criaturas culturales y somos productos sociales, nuestro "habitus" está permeando nuestra interpretación de los fenómenos que estudiamos. Entonces, acceder a la cultura popular representada en el candombe, puede significar acceder al mundo conceptual, a los discursos y a los actos simbólicos. Nos informaremos, de las respuestas dadas por ellos mismos a lo que significa ser un integrante de una cuerda. ¿Por qué?, ¿Para qué? ¿Desde dónde y en qué sentido, pertenecen, son "tamboreros"?. Aunque como nos dice Geertz, signifique "*importunar a personas sutiles con preguntas obtusas*"(Geertz, C. 1980:39)

## B - MARCO TEÓRICO

### B1. LA APROXIMACIÓN SOCIOLOGICA AL FENÓMENO

La cultura es entendida como un modo ser producto de un sistema de **interrelaciones** entre dos mundos y sus entornos que pone en contacto a individuos que comportan una cultura **común**. Se trata entonces de modos de actuar, de pensar y de sentir que tienen la propiedad de existir fuera de **las conciencias** individuales y que son aprendidos por medio de la socialización (Durkheim :1895).

**Simmel** plantea que la cultura surge de la relación de los sujetos con los **objetos** en un proceso de síntesis entre contenidos y formas, entre sujetos y objetos. Los sujetos internalizan los **objetos que les son externos** y los modifican. En ese proceso se objetivan roles e instituciones. *"El dualismo de sujeto y objeto, el cual presupone su síntesis, no es solo, por así decirlo, un dualismo substancial, que concierne al ser de ambos, sino que la lógica interna según la cual se desarrolla cada uno de ellos no coincide de ninguna manera de una forma autoevidente con la del otro"* (1968:220) Los sujetos tienen un espíritu creador que los hace capaces de crear formas **que los expresaron** pero que luego, siguen existiendo con autonomía del "alma" creadora. Es subjetividad objetivada, **que una vez producida perdura** de manera independiente. Al externalizarse los contenidos se crea una distancia **que los autonomiza** del creador *"son solo las categorías humanas quienes recortan de la existencia objetiva trozos particulares a los que enlazamos reacciones estéticas, solemnes y simbólicamente significativas"* (1968) La separación sujeto objeto aumenta con la división del trabajo, y en tal medida, la objetividad del objeto que ya no expresa la subjetividad de quien lo ha creado, puede adquirir su propia vida cultural mediada por otros actores *"Una vez que la síntesis de lo subjetivo ha producido lo objetivo, la síntesis de lo objetivo engendra, a su vez, una subjetividad nueva y más alta; de la misma manera, la personalidad se entrega al círculo social y se sumerge en él para volver a recobrar luego su peculiaridad, merced a ese cruce de círculos sociales que en la persona se verifica"* (1908: 436)

Para Simmel la vida está ordenada en términos estéticos. Los procesos de experiencia e interrelación social se enfrentan a la reificación de la sociedad. La vida social enfrenta una lucha entre la cultura subjetiva y la objetiva. Una vez instituido lo objetivo, que a la vez que expresa; limita, no siempre posibilita el desarrollo de lo subjetivo. En esa resistencia a la restricción, es que se proponen renovaciones culturales. La cultura se puede considerar como el perfeccionamiento de los individuos, que se alcanza por el espíritu objetivado en el trabajo histórico de la especie. Las necesidades culturales del hombre se originan en la discrepancia entre la sustancia cultural objetiva y la cultura de los sujetos, que se encuentran parcialmente extrañados frente a ella. La cultura es la "consumación armónica" de lo que somos a partir de nosotros y de lo que nos rodea, en cuanto productos de la humanidad. Hay una discrepancia trágica entre la cultura objetiva (aumentable ilimitadamente) y la cultura subjetiva, que crece muy lentamente no siempre expresando novedades o resignificando la objetiva dada. Para disminuir esta brecha (Benjamin) los individuos deben ser capaces de convertir los contenidos de la cultura objetiva, en materia de cultura subjetiva resignificable. La creciente reproductibilidad de las obras de arte, facilitan esas apropiaciones más de modo crítico y esa resignificación aunque con pérdida de aura, evitaría la tragedia de la cultura, es decir, su absorción como industria.

En la modernidad esta separación se hace irremediable. A consecuencia de la división del trabajo, ambas expresiones (cultura objetiva y cultura subjetiva) han adquirido expresiones extremas. Hay una lucha entre el "alma cultural subjetiva" que no puede expresarse y encuentra una sociedad que crea una imagen de sí misma; y una

"cultura objetiva" que se afirma en las individualidades. La división del trabajo independiza al producto de cada uno de sus contribuyentes, el producto es autónomamente objetivo, y de esa forma se escapa del estado interno, del alma subjetiva que le daría su totalidad única e irrepetible, su aura. Los de la división del trabajo social son productos objetivos que se *"sustraen a la asimilación cultural mediante sujetos"* (Simmel; 1968:231) La forma que adopta lo popular es el estilo, el que *"representa dentro de una esfera estática un principio de vida deferente al del arte verdadero, pero no por ello inferior"*

**Parsons**, afirma que la cultura está formada por aquellos sistemas simbólicos significativos que se transmiten en el curso del tiempo y configuran la conducta social y sus artefactos. Un sistema social es una función de la cultura común, que no solo forma la base de la intercomunicación de sus miembros, sino que define los status relativos. A partir de como son definidos y regulados por una cultura común, puede entenderse lo que son las personas en términos de un conjunto de creencias y sentimientos que definen lo que ellas "deberían ser". Uno de los conceptos centrales de la concepción de la acción social es el de actor, que se define como un individuo motivado en busca de metas, que establece relaciones con objetos de su medio ambiente. Un segundo elemento de la acción: es el fin hacia el cual el actor tiende. Otro de los factores que Parsons considera que interviene en la acción es: la situación, que ejerce su influencia en dos sentidos, a) para alcanzar sus fines el actor debe poseer medios y posteriormente superar condiciones que constituyen obstáculos para el logro de sus fines. b) Por otra parte, toda acción está regida por principios normativos, lo que subraya su carácter social. En síntesis, la acción incluye diferentes elementos y puede definirse como *"... comportamiento orientado hacia el logro de fines o metas u otros estados de cosas anticipados..."* Parsons identifica tres tipos diferentes de objetos que intervienen en la acción: 1) objetos sociales que comprenden a otros actores con quienes el individuo interactúa. 2) objetos culturales que son los que regulan y otorgan significado a la acción 3) objetos físicos que no interactúan, pero que son imprescindibles como medios. En el modelo Parsoniano, la acción se desarrolla siempre dentro de lo que denomina sistemas de acción, que se organizan a partir de diferentes grados de generalidad siendo los más importantes:

- el sistema de la personalidad, donde el elemento fundamental es el actor y sus los impulsos, actitudes, destrezas.
- el sistema social, donde el concepto principal es el de rol-status, entendido como una parte del sistema de interacción de la persona. El elemento central del rol nace de las expectativas, que son ciertas actitudes, valores y conductas que se espera que adopte un actor. De este modo los roles implican relaciones normativas que permiten considerar cómo es posible que los diferentes actores interactúen entre sí, ya que existen mecanismos sociales que garantizan el modo en que deben desarrollarse éstas interacciones.
- el sistema cultural, a partir del cual se configura el comportamiento a desarrollarse dentro de los otros sistemas ya que el primero (personalidad) sería el encargado de interiorizar los comportamientos y el segundo (social) de institucionalizarlos.

Los componentes de la cultura común están internalizados como parte de la estructura de la personalidad. Para que exista un lenguaje de comunicación emocional hay una transición desde la "dependencia del placer" a la del "amor", una internalización común del simbolismo expresivo. La cultura es un sistema de símbolos generalizados y de sus significados. A fin de que tenga lugar la internalización, la organización afectiva del individuo debe alcanzar niveles de generalización. Los elementos de la cultura común tienen significación con referencia a tres modos de orientación a la acción, algunos principalmente cognitiva, otras catéticas y otras evaluativas. Dos personas interactuando constituyen objetos una para la otra en dos aspectos fundamentales, el cognitivo, es decir la respuesta a una pregunta ¿qué es el objeto? Y el segundo, que es la catexis – afecto o aversión- , la respuesta a la pregunta ¿qué significa el objeto para mi pulsión libidinal, para la satisfacción de mis necesidades y disposiciones? en un sentido emocional. Hay un tercer modo en que se orientan las personas y que deriva de los dos anteriores: es la evaluación, la integración de los

significados cognitivo y catético del objeto para formar un sistema de calificación en términos del “deber ser” de la dicotomía bien/ mal, adecuado/ inadecuado, feo /bello: lo moral o evaluativo. No existe relación estable entre dos o más objetos si no existen estos modos de orientación para ambas partes de la relación. La mutualidad de la interacción está mediada por una cultura común. La adhesión organiza un sistema integrado “*una pluralidad de disposiciones de necesidad en relación con un objeto particular*” (1968:93)

• **Sorokin.** Para este autor, hay un hombre que es objeto de la sociedad y entonces su análisis se lograría a través de las instituciones Y hay un hombre que es sujeto de cultura; y se le debe estudiar como autor ideológico y realizador de bienes. Sorokin plantea que los fenómenos socio culturales tienen una estructura tripartita: individuos que interactúan, significaciones y vehículos conductores de significación. Las significaciones pueden ser teóricas, pueden ser valores con significación o pueden ser normas en sentido estricto. Interrogando a los individuos que interactúan en las cuerdas de tambores nos acercaremos a los significados, normas y valores que vehiculizan a través del toque del tambor y toda la gestualidad individual y colectiva que exhiben.

Hay dos tipos de acciones: a) causal- funcionales que estarían guiadas por la razón práctica y b) las de tipo lógico significativa, propias de la razón teórica. Otro componente de la estructura tripartita del fenómeno socio – cultural está dado por la posibilidad de que una significación puede estar objetivada por una multiplicidad de vehículos materiales. Un vehículo material, o conductor de significación, es aquel medio material o técnico que se utiliza para expresar significaciones, que los necesitan para socializarse. La cultura es el espíritu que se manifiesta a través de los vehículos materiales, o las formas en que se materializa el acto de lo social. Orienta el hacer y el sentir. El grupo es definido por Sorokin como una unidad causal – funcional que constituye una unidad significativa de sentido. Es una unidad real que es distinta a las partes “*Todo grupo posee cierto tipo de gobierno; manifiesta un conjunto de relaciones, valores y fenómenos calificados como obligatorios, recomendados o prohibidos; constituye una unidad, en la que se da una diferencia de derechos y deberes, funciones, papeles y condiciones de sus miembros. El grupo organizado constituye un cuerpo estratificado en un orden jerárquico de autoridades, rangos y estratos superiores e inferiores; entre sus vehículos posee un complejo económico, que lo pone en condiciones de ejecutar sus tareas y procurarse los medios necesarios de subsistencia; posee un nombre o signo de su individualidad*” (1960:241) Sorokin plantea cinco criterios comparativos para distinguir a los grupos: uno, el número de miembros; el segundo, la totalidad de las significaciones; el tercero los tipos de vehículos (cantidad y calidad) que se tengan para influir sobre otros; el cuarto la solidaridad; y el quinto, la perfección técnica de su organización. “*Es la realidad del sistema unificado causal – funcional y significativo de los sujetos de interacción, con sus propiedades y acciones, de las significaciones, normas y valores que poseen e intercambian y de los vehículos materiales que usan para la objetivación y socialización de estas significaciones, normas y valores*” (1960:229)

**Merton,** por su parte, define al grupo como una interacción entre personas que actúan de acuerdo a normas establecidas. Las personas que interactúan entre si de esa manera, se definen como “miembros” del grupo. Pero para que una persona sea identificada como tal, no solo debe “sentir” que pertenece al grupo, sino que debe contar con la aceptación de los otros miembros. Desde Weber se pueden asimilar a los conceptos de comunidad y sociedad y también se lo puede entender como grupos de estatus, los que se distinguen por su modo de consumo y por sus prácticas sociales las que dependen de elementos subjetivos y objetivos. Estos grupos se distinguen por estilos o “modos de vida”. Toda persona tiene grupos de pertenencia y otros de referencia que pueden o no ser aquellos a los cuales pertenece, pero que le sirven para usar sus normas de comportamiento, o bien para rechazarlas. Hay grupos de referencia positiva o negativa, Hay factores que hacen que un individuo elija su grupo de referencia entre los grupos a los cuales pertenece. Elegirá uno al que no pertenece como marco de referencia cuanto mayor sea el poder

del grupo de no-pertenencia de otorgar prestigio al individuo, en comparación con el poder de sus grupos de pertenencia. Una persona determina en cada caso, cuales de los diversos grupos pertinentes seleccionará como grupos de referencia dependiendo de ciertas propiedades que diferencian unos grupos de otros.

**Goffman** analizó la interacción social por analogía con una representación teatral. Parte del hecho de que, para que la interacción ocurra, se necesita información acerca de aquellos con quienes se interactuará. Hay varias fuentes de información, pero la más importante es la que suministra la misma persona a través de lo que dice o hace. Importante, porque esta información puede ser en buena parte controlada o regulada por el sujeto que busca dar la "imagen" de sí que quiere. Goffman analiza las técnicas que usan las personas para presentarse ante los demás, para mostrar su yo. El "actor" realiza entonces un "desempeño", una actividad que puede, en una situación dada, impresionar a los demás. Pero el desempeño no es una simple extensión del carácter del actor: su función en la interacción social es más profunda, ya que los desempeños de distintas personas se combinan entre sí constituyendo "equipos de desempeño", que son conjuntos de individuos que cooperan en la ejecución de una rutina. Los desempeños apuntan a lo que la persona aparenta ser, y el "sí mismo" a lo que la persona es realmente. En la interacción están presentes tanto la conducta individual como la influencia de las estructuras simbólicas sociales. El individuo aprende, mediante la socialización, a construir un "sí mismo" que es lo que hace que pueda interactuar con los demás, en un proceso en que irá internalizando los roles de otros. El individuo muestra en su vida cotidiana una máscara o "fachada" que sirve para la puesta en escena de acuerdo a una situación, para impresionar a su audiencia o al alter del modo deseado. La fachada tiene un carácter abstracto y general, se construye a partir de los signos legitimados e idealizados en una cultura. La puesta en escena puede ser individual o grupal, en equipo. Goffman lo define como "*conjunto de individuos que cooperan para representar una rutina determinada*" (1989: 90) En una acepción más amplia, un equipo es un grupo, "*pero un grupo no en relación con una estructura social, o una organización social, sino más bien en relación con una interacción o una serie de interacciones en las cuales se mantiene la definición pertinente de la situación*" (1989:116) Entender a la cuerda de tambores desde este enfoque nos permite dar cuenta de las diferentes actuaciones. El objetivo del actuante es sostener la definición que representa. Si esa "realidad" no está sustentada por un equipo, la definición de la situación puede no ser compatible para todos. Entran en juego individualidades y lealtades. La definición de la actuación proyectada está sustentada por la cooperación. Los individuos que forman parte de un equipo tienen una relación mutua que implica que en cualquier momento un miembro puede desbaratar la representación con un comportamiento inadecuado. A su vez, cada miembro está obligado a confiar en la conducta correcta de sus compañeros. Los miembros deben cooperar para mantener una definición dada; ser "*cómplices en el mantenimiento de una apariencia*", mantienen una suerte de familiaridad, se depende de cada individuo para suscitar una definición dada de la situación. Se define la situación y a la vez se sostiene la impresión. Todos van a interactuar de forma tal de permitir que la impresión sea sostenida en el tiempo de la interacción.

Desde más de un punto de vista, la vida social está alienada, sometida a un poder que es multiforme, nos plantea **Maffesoli**. Pero también afirma que existe una "potencia afirmativa" que repite el "juego" de la solidaridad y la reciprocidad. Vivimos en lo que denomina como una "nebulosa afectiva", que permite comprender la forma específica asumida por la "socialidad" en la posmodernidad: el vaivén entre la masa y la tribu. La socialidad es planteada por este autor como una forma "lúdica de socialización" en que la persona va representando papeles. Cada papel le va a dar un lugar en cada tribu. Asistimos a la saturación de las macro estructuras, las instituciones como tales van perdiendo legitimidad, pero esto no implica necesariamente el fin de lo social, de lo religioso, de la "religación" en el sentido de interacción entre la naturaleza, la sociedad, los grupos y la masa. La noción de socialidad permite pensar en el futuro que está inserto en lo que se termina. La desilusión respecto de lo que fueron los mecanismos de

integración en la modernidad no debería dar claves para entender las nuevas formas de socialización que están naciendo. El individuo está siempre en relación al grupo. No puede existir en la soledad, está ligado por la cultura y la comunicación. Se puede entender la forma societal como una metáfora de la forma artística en la que partiendo de los datos minúsculos de la vida corriente, se forma un "todo". Pensada así, dice Maffesoli, la vida se puede considerar una *"obra de arte colectiva"*.

Desde este *"paradigma estético"*, lo fundamental es "el estar juntos"; ese estar juntos es la primera determinación y en eso consiste la espontaneidad que le da fuerza a la cultura. Aunque luego esa espontaneidad se "civilice" produciendo "obras notables". Siempre es necesario retornar a esa forma pura, para revelar los modos de vida. Es a partir de un imaginario vivido en común que se *"inauguran las historias humanas"* (1967:116) El pequeño grupo tiende a restaurar la eficacia simbólica. El *"reencantamiento del mundo"*(1967:117) puede darse en la ligazón de esos grupos pequeños, que van constituyendo una red mística, de agrupamiento por afinidad. Cómo una época define la alteridad puede determinar la forma de una sociedad. Estamos asistiendo a una lógica de redes, donde los procesos de atracción se hacen sobre la base de la elección, de un tipo que Maffesoli propone llamar *"socialidad electiva"*(1967:121) noción ya usada por Simmel y Weber. Este tipo de mecanismo siempre existió, pero en la Modernidad fue atemperado por la restricción de lo político, que hizo intervenir el compromiso y la finalidad. La sociedad no se reduce al mecanicismo racional, se organiza a través de los "encuentros", de las situaciones en los diversos grupos a los que pertenece el individuo. Existe una multiplicidad de estilos de vida, un "multiculturalismo", en que se ponen y oponen unos a otros. Lo que subyace es la idea de comunidad. Estos grupos (en los que considero se integran las cuerdas barriales de tambores) se crean a partir de solidaridades, de prácticas culturales. *"Lo social reposa en la asociación racional de individuos que tiene una identidad precisa y una existencia autónoma. La socialidad, se fundamenta en la ambigüedad básica de la estructuración simbólica."*( 1967:135) El concepto puede asimilarse (aunque no supongan un mismo sentido) al de "banda" planteado por Taylor (1871) o Morgan (1877) en antropología, como una forma de socialización que se define por el número de integrantes, que tiene una división de tareas, una jerarquización que implica una suerte de subordinación, y que andan juntos en un determinado territorio. Hay al inicio de cada conformación un "estar juntos" que se va estabilizando, con fuertes componentes emocionales, El conjunto de bandas puede dar lugar a una tribu o no. Las cuerdas de cada barrio se podrían definir en ese sentido como "bandas"; y el conjunto de las cuerdas y las comparsas como una suerte de tribu, en la medida que cumplen funciones de protección, al limitar las usurpaciones, y tienen un fuerte componente territorial. La confianza que se establece entre los miembros del grupo se exhibe a través de rituales, de signos de reconocimiento específicos, cuyo fin es fortalecerlo.

En capítulo aparte pueden estudiarse la relación entre los intelectuales y el candombe. Siguiendo a **Grignon y Passeron** (1992), lo que caracteriza a las clases dominantes es desear tener lo otro, además de lo propio, en una forma de apropiación impuesta, que toma "lo que le corresponde". Artistas uruguayos que culturalmente están muy alejados de lo "popular", se "apropian" de esta manifestación, ya no solo desde su propia forma de aprehenderlo, sino "copiando" las propias manifestaciones de esa cultura. Un ejemplo lo tenemos en el pintor Carlos Paéz Vilaró, que no solo refleja en su pintura rasgos de una cultura que le es "ajena", sino que desfila en las comparsas y se "cuelga" un tambor. La relación que une a dominantes y dominados en una sociedad nunca es simétrica. Una cultura dominante no se define por lo que renuncia, no solo hace uso de sus símbolos, sino que puede proveerse de las prácticas de las culturas dominadas, adoptándolas, ejerciendo su "derecho de pernada". Si seguimos a este autor, la cultura tiene tres sentidos básicos: como estilo de vida, como comportamiento declarativo, y como corpus de obras valorizadas. Por estilo de vida se entiende el conjunto de modelos de representación y de acción que orientan y regulan el uso de tecnologías materiales, la organización de la vida social y las formas de pensamiento de un grupo. El concepto

abarca desde la llamada cultura material y las técnicas corporales, (formas objetivas, o, según Bourdieu, símbolos objetivados) hasta las categorías mentales abstractas que organizan el lenguaje, el juicio, los gustos y la acción socialmente orientada (para Bourdieu formas simbólicas interiorizadas). O sea que es en la comprensión de estos actos cotidianos, donde podremos encontrar el acceso a la cultura; es ahí donde cristalizan los verdaderos símbolos, valores, costumbres y tradiciones del grupo social. Ahora bien, este producto histórico no es neutro, sino que depende de las relaciones sociales con las que se constituye y de su determinación económica, siendo una de sus funciones garantizar la aceptación y expansión de un orden social determinado. De esta forma la realidad cultural de los individuos corresponde a un determinado proyecto de dominación.

Finalmente es oportuno acceder a la conceptualización de la cultura desde la antropología, como forma de enriquecer los aportes de la sociología. Para **Clifford Geertz** la cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas *"por medios de los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida"*. La cultura se comprende mejor, no como complejos de esquemas concretos de conducta (costumbres, usos, tradiciones), sino como una serie de mecanismos de control que gobiernan la conducta. El hombre es precisamente el animal que más depende de esos mecanismos de control, para ordenar su conducta. Geertz define al hombre poniendo el acento, no tanto en los caracteres empíricamente comunes de su conducta a través del tiempo y de un lugar a otro, como sobre *"los mecanismos por cuya acción la amplitud y la indeterminación de las facultades inherentes al hombre quedan reducidas a la estrechez y al carácter específico de sus realizaciones efectivas"* (1989) Este concepto de cultura comienza con el supuesto de que el pensamiento humano es fundamentalmente social, *"de que su lugar natural es el patio de la casa, la plaza del mercado y la plaza de la ciudad"*(Ídem) Lo que somos, pensamos, valoramos y sentimos son de alguna manera productos culturales, si bien con una tendencia genética, no dejan de ser productos elaborados, *" la cultura suministra el vínculo entre lo que los hombres son intrínsecamente capaces de llegar a ser y lo que realmente llegan a ser uno por uno. Llegar a ser humano es llegar a ser un individuo y llegamos a ser individuos guiados por esquemas culturales, por sistemas de significación históricamente creados en virtud de los cuales formamos, ordenamos, sustentamos y dirigimos nuestras vidas* (Ídem) En este sentido. se puede definir a la cultura como el cuerpo de tradiciones socialmente adquiridos. El estilo de vida socialmente adquirido de un grupo de personas, que incluye los modos pautados y recurrentes de sentir, pensar y actuar. Para la antropología, la cultura es entendida como *"...ese todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto miembro de la sociedad."* (Burnett Taylor, E, 1871) La cultura es constitutiva de lo social. No existe lo social sin la cultura. Pero, va a depender de quien hable de cultura, la carga valorativa que conlleve. Se pueden jerarquizar culturas, o se pueden subvalorar. Es pertinente por eso incorporar al corpus del trabajo, las discusiones en torno a la cultura popular.

## B2. LA CULTURA POPULAR

Cuando distinguimos entre música "cultura" o "popular, hay una presunción sobre el origen de su valor como música. La música "cultura" trasciende a las clases sociales, y la popular carecería de ese valor por estar condicionada por esas mismas fuerzas sociales, en un sentido utilitario. Al analizar esto, se debe dar cuenta de las fuerzas sociales que están por detrás de esos discursos sobre valores "trascendentes". El disfrute de ambos tipos de música, implica placeres distintos, pero no en cuanto a su utilidad social. El valor del candombe, no es menos trascendente que el de la música clásica, y el significado de Bethoven no es más explicable que en términos de fuerzas sociales. Los distintos grupos poseen diferentes formas de capital social, sus expectativas culturales son distintas y su música

también. El candombe se asocia a subculturas de clase y a estratos étnicos; los estilos musicales se relacionan con esos grupos, y suponen una relación entre etnicidad y sonido.

Se puede pensar el candombe desde la dimensión de la cultura popular. En ese sentido es posible entender las visiones que socialmente se han tenido sobre lo "culto" y lo "popular" como un insumo. Es necesario revisar el sentido que tienen determinadas prácticas simbólicas que se deben, no solamente a la condición social de quienes la practican, sino también a las funciones que esas prácticas culturales asumen con relación a la dominación social. Quien ve la cultura legítima desde el punto de vista de la cultura dominada no ve la misma cultura que aquel que ve legitimada su posición por esa misma cultura. La dicotomía planteada encierra en su seno la presencia de la dominación. Lo culto es el sujeto que define a un objeto, lo popular. Es desde un etnocentrismo de clase que se plantea: desde lo culto, se define lo popular. No se puede extrapolar el conocimiento de las clases dominantes o dominadas a la cultura dominante y dominada respectivamente, pues existe un circuito complejo de interacciones simbólicas y de construcciones de simbolismos. El análisis cultural que pone en relación una cultura de clase con la condición social de quienes la practican, presenta condicionantes que tienen relación con la dominación social. Se trata de visiones diferentes sobre las manifestaciones culturales de la gente. ¿Es la misma la visión de lo culto desde el ejercicio de la dominación? La relación de dominación simbólica involucra a los que excluyen y a los excluidos.

Para **Simmel**, la relación entre los sujetos y los objetos en el proceso de síntesis de contenidos y formas da nacimiento a la cultura. La tragedia simmeliana se origina en la discrepancia entre la sustancia cultural objetiva que se convierte en ajena a sus creadores, que les imparte su resignificación, y que impide que los nuevos sujetos tengan legitimidad al expresarse en objetividades nuevas. Esa tragedia es la incorporación a un acervo "popular" que busca y consume el candombe como moda, y no como un género musical que representa *"la resistencia cultural de los africanos esclavizados primero, y de sus descendientes después"*(Ortuño S.). Y que no permite a los nuevos sujetos incorporados al candombe resignificar el toque o crear nuevos. Si lo culto es lo jerárquico, lo popular está subordinado. Entonces, para poder dar cuenta de que ambos extremos constituyen polos de la "creatividad humana" se debe quitar el carácter peyorativo que la construcción hegemónica, desde la postura etnocéntrica, le ha dado a lo popular. Para que se supere, o por lo menos se mitigue, se debe reconciliar el arte con la vida, y entonces es necesario que las fronteras entre lo culto y lo popular se atenúen.

**Adorno** va a plantear que arte y cultura deben intensificar su posición contradictoria en la sociedad. Lo cultural contiene lo social. La separación entre lo culto y lo popular es irreducible. Lo popular se asocia al consumo "orientado hacia relaciones de eficacia", lo popular es *"sensiblería de modistillas"*. La sociología de la cultura no es inocente; hay categorías conceptuales que se pueden utilizar para degradar una determinada manifestación cultural. Hay una posición casi aristocratizante de la cultura en Adorno. Las manifestaciones de la cultura no hegemónica, como el candombe son solo sensiblería, están reducidas a lo emocional, y son paliativos a la dominación que se ejerce sobre grupos sociales determinados. Entonces su manifestación, los "toques", son solo formas de diversión que les permiten "suspender" la alienación. En cuanto a la música, Adorno la define como una entidad autónoma de la cual la interpretación y el consumo no son más que epifenómenos, *"Vender la propia actividad antes de que ésta haya adoptado su forma de mercancía, con lo que participa de la categoría del lacayo, del cómico y de la prostitución"*.

La música popular es ligera, y por ello el análisis debe efectuarse desde la industria cultural *"los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión"*. La industria cultural genera una ilusión que hace posible pensar una vida fuera de la cotidianidad; pero en definitiva, lo que hace es no dejar trascender a la conciencia crítica. Adorno no tendría una buena opinión sobre las "llamadas" barriales, pero tampoco desde la concepción cultural de Mundo Afro pueden estar de acuerdo con él. Analizando la lógica de la

industria, distingue un doble dispositivo: a) la introducción en la cultura de la producción industrial en serie, haciendo desaparecer lo que distinguía a la lógica de la obra de arte, y a la vez, b) la imbricación entre la producción de objetos y la producción de necesidades, logrando que la industria cultural genere la propia necesidad, ya que la racionalidad técnica es la del dominio. De lo que hablan los productos así creados (cine, música, literatura) es del triunfo del capitalismo invertido. Pero también los creadores de los objetos culturales "populares", eliminan lo que no se adecua a su lógica. El ejemplo paradigmático que plantea Adorno es el Jazz, donde esa sumisión del sujeto con el poder "está en la base de las sincopas del jazz, que se burla de las trabas y al mismo tiempo las convierte en normas".

Otra dimensión de análisis es la degradación de la cultura, en "Industria de la diversión". Para Adorno hay una relación entre los dispositivos del ocio y los del trabajo. En ese sentido, la cultura sería la otra cara, haciendo que la diversión haga soportable una vida que en la medida que el trabajo es mecanizado, diario y alienante, se vea "mitigado" por ella. Así, la industria cultural alivia la explotación y hace la vida más soportable. La tercera dimensión es la desublimación del arte, la pérdida de su "santidad" en la embestida del mercado, en la que el valor se asimilará al precio, en definitiva, la degradación de la cultura. A partir de que el arte se desprende de lo sagrado al situarse en el mercado, se libera, pero queda ligado a la economía mercantil. Se libera en un movimiento que, al separarlo de la ritualización, lo coloca en el ámbito de la mercancía. Se coloca en el mercado como un bien cultural más. La forma de arte que produce la industria cultural es de identificación con la fórmula, y sobre todo, repetición de la fórmula, que de esa manera se hace accesible a todos, como cualquier otro objeto. Para Adorno, la cultura popular es goce, es extravío, fuente de confusión. Desde esta posición se niega a aceptar que existan otras formas estéticas, otras formas de arte. Su posición hace del arte un paradigma, un concepto que relega a formas alienantes y menores de diversión a cualquier otra práctica que no se derive de ese concepto del arte como único lugar de acceso a la verdad. Su estética es la negación a la reconciliación, a cualquier positividad. Es necesario distinguir el arte del pastiche. El pastiche excita a la masa mediante la activación de las vivencias, en cambio el arte la desafía. No puede haber entonces legitimación para ese arte "inferior" cuya única forma es la explotación de lo emocional. La función del arte es la conmoción, exactamente lo contrario a la emoción. Es la experiencia estética.

Hay en **Benjamin** una resignificación de lo popular; la pérdida del aura está conectada con la sociedad de masas, con una nueva forma de "estilización" del mundo, que de alguna manera modifica la relación de propiedad de la cultura. El arte es apropiado por la gente, al separarse la distinción entre autor y espectador. La modernidad ha transformado a la realidad en apariencia estética. Pero tanto la cultura como la historia tienen la posibilidad de conmocionar el arte tradicional. La dualidad entre el aura y la conmoción, producto de la modernidad, la sustitución de la una por la otra, ha provocado que la obra de arte exista para la reproducción. La obra de arte se masifica, siguiendo una pista de números; todos podemos tener un Van Gogh, y las reproducciones de un Matisse aparecen en las cajas de ravioles. El aura se sostenía sobre la originalidad y la separación de la obra con respecto a la cotidianidad. Adquiría sentido por sus valores culturales, por su contexto y ritual. La reproductibilidad técnica logra emanciparla de esto. La pérdida del aura está en estrecha conexión con la sociedad de masas, porque la deja enfrentada a un público experto. Para Benjamin el aura es "*la manifestación irrepetible de una lejanía*", no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal. Si en la sociedad moderna las relaciones sociales y el mismo hombre son reificados y puestos a circular como mercancías, los objetos son concebidos como entidades animadas, únicas, y utilizadas como objeto de culto. Las obras de arte tienen un origen similar, son únicas, auténticas, deben ser manejadas con cuidado, siempre lejanas por más cercanas que puedan estar. Pertencerán a la esfera de lo sagrado, a los tiempos primigenios, al origen, nunca a la vida cotidiana y a nuestro tiempo. Será, en definitiva, inaproximable. El arte comunica en un primer momento su

aura, su naturaleza espiritual, la especificidad de su autor, en su época, en su "aquí y ahora". En la época de la reproductibilidad técnica a gran escala del arte, éste se seculariza, ya no es lejano. Por el contrario, se acerca a las masas y puede hasta llegar a ser producido para las masas. Las transformaciones a las que está sometido el arte no corresponden a un fenómeno aislado; por el contrario, deben ser relacionadas con el resto de los fenómenos que acaecen en el mundo simultáneamente. En esta medida la pérdida del aura en el arte, comunicará cambios en la superestructura, que se manifiestan más lentamente que los cambios ocurridos en la infraestructura. Dentro de la superestructura tal vez la transformación más importante posibilitada por la reproducción técnica del arte sea los cambios en la percepción sensorial, en la percepción estética y en la posibilidad de acceso al arte original y/o reproducido, en su resignificación y en el aumento de los insumos para nuevas creaciones.

La obra de arte en otras épocas tenía una función cultural, función posibilitada por el "aura" que se percibía en la contemplación ritual. El carácter auténtico de la obra de arte, que Benjamin atribuye a la condición de que la obra –en su autenticidad– estuviera en el "aquí y ahora" de los espectadores, confería al culto religioso la solemnidad requerida para establecer la radical separación entre lo profano y lo sagrado. El aura de la obra de arte se habría perdido como consecuencia del cambio de función social que en las sociedades modernas asumen las prácticas artísticas. Benjamin está convencido de la imbricación entre técnicas productivas, inspiraciones artísticas y procesos sociales. Por tal razón considera que las obras de arte producidas en vistas de su reproductibilidad por medios tecnológicos contemporáneos satisfacen predominantemente la función de exhibición. Pero Benjamin plantea que permanece algún resto de valor del aura en las obras de arte concebidas para la exhibición, antes que para el culto. El cine, por ejemplo, puede hacer recuperar la intensidad de la experiencia comunitaria que alguna vez generaron los cultos en las sociedades antiguas. A la vez, la amplia difusión de las obras de arte abre las posibilidades para que dicha reestructuración de la percepción alcance a buena parte de los individuos. El sentido social de los cultos comunitarios contemporáneos no podría ser el mismo que el de sus pares antiguos. Al renovarse las inspiraciones artísticas gracias al desarrollo de las nuevas técnicas, simultáneamente se han visto alteradas las condiciones que explican la necesidad social del culto comunitario. La pérdida del aura no sería, entonces, una pérdida absoluta porque la apropiación artística de las técnicas colocaría a la experiencia estética en una dimensión de transformación social, hacia la que se encaminan –conscientemente o no– los espectadores que participan de estas formas novedosas de acción cultural.

Para **Roger Taylor** (1978) el arte es una forma de vida, un sistema de conceptos vividos en el escenario burgués. El concepto de arte es algo que estructura la capacidad de juzgar. Al decidir que es arte, se está dando una concepción de lo que constituye las tradiciones de la categoría. Al asignar algo como arte se le asigna un valor. Ese valor es determinable objetivamente. El arte es un "fetiche", un concepto engañoso, es sólo lo que la burguesía determina que es. Las obras de arte son reconocidas como tales a través de procesos sociales que desde su interior lo constituyen, lo "etiquetan" como tal. Siendo una forma de dominación de la burguesía, no se corresponde con la vida "del pueblo".

No se puede entender lo que pasa culturalmente en las masas sin atender a su experiencia. A diferencia de lo que pasa en la cultura "cultura" cuya clave está en la obra, para las masas la clave se halla en la percepción y en el uso. De lo que habla la muerte del aura en la obra de arte, no es tanto de arte, como de esa nueva percepción que, rompiendo la envoltura, el halo, el brillo de las cosas, pone a los hombres, a cualquier hombre, al hombre de la masa, en posición de usarlas y gozarlas. En la sociedad premoderna, para la mayoría de los hombres, las cosas, y no sólo las de arte, por cercanas que estuvieran, estaban siempre lejos, porque un modo de relación social las hacía sentir así. Ahora, con ayuda de las técnicas de reproductibilidad, hasta las cosas más lejanas y más sagradas se sienten

cerca. Y ese "sentir" esa experiencia, tienen un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente en la masa

El estudio de la cultura popular, su interés, coincide con una crisis general de los paradigmas que sustentaban hasta la década del '70 el trabajo de las ciencias sociales, crisis provocada por el surgimiento de nuevas realidades (transformaciones tecnológicas y modificaciones en la realidad social), y la consecuente fragmentación de los discursos, de los sectores y clases. El fuerte acento que han puesto postestructuralistas y posmodernistas en el papel del sujeto y en la necesidad de regirse por el sentido del placer ha tenido como consecuencia indirecta que se vuelquen las miradas sobre aspectos de la cultura popular antes tenidos como alienantes y masificantes. La atención puesta en el medio como mensaje, y en la propia omnipotencia de los medios, empieza a decaer. Surgen movimientos sociales provenientes de sectores populares, y una nueva atención sobre lo "folklórico", lo popular, dejando al científico social en el enfrentamiento de abarcarlo o ignorarlos. Surgen así cuestionamientos a los paradigmas teóricos y metodológicos que se utilizan para comprender el fenómeno.

A partir de los 60, **Umberto Eco** caracterizaba las posiciones en pugna como integrados (aquellos que descontaban los efectos positivos de la introducción de los medios masivos de comunicación) y apocalípticos (quienes en cambio sólo veían en la comunicación de masas sus aspectos alienantes al servicio de la reproducción del sistema) En su libro "Apocalípticos e Integrados" (1965) plantea la diferencia entre los teóricos que surgen de la lectura sobre la cultura de masas (apocalípticos) quienes han producido conceptos fetiche como el de industria cultural, y los que leen los textos de esa cultura (integrados) Para él, la reproducción técnica permite que el objeto llegue a más personas, con lo que se produce una adecuación del gusto y el lenguaje a la capacidad receptiva media. Para Eco, no hay otra cultura que la de masas, ya que estamos insertos en ella. No hay una industria cultural y una cultura aristocrática, porque la primera implica una serie de condicionamientos. La cultura de masas surge en el momento histórico en que las masas entran como protagonistas de la vida social, es la producción cultural "inevitable" de la sociedad industrial. Aceptando el fenómeno, propone la necesidad de estratificar el objeto. Habría diferentes tipos de consumidores: en un extremo consumidores pasivos, y aumentando la capacidad crítica se llega hasta el intelectual, que es bi-cultural (en el sentido dado por Bajtin con relación a la cultura popular) El estado presente de la cultura consiste en una circulación de valores estéticos, teóricos y prácticos; la diferencia entre la vanguardia y la cultura de masas no implica un conflicto de valores. Va desarmando la diferencia entre alta y baja cultura, desintegrando también el lugar de la vanguardia, que pasa a ser interpretada como una posición aristocratizante. No tiene sentido, nos va a decir Eco, teorizar desde afuera, sino analizar los objetos específicos ("*el oficio más fácil es el de moralista cultural*"). Hay en pugna, entonces, dos concepciones: aquellos para quienes la cultura popular en la práctica no existiría y solo habría remedos de la cultura culta manipulados por los medios de comunicación de masas para la consecución de sus fines. Y una postura contraria, en la que se tienen las visiones más folclorizantes de la cultura, que interpretan las culturas populares como una suerte de reducto que conservaría intacto el espíritu de la Nación.

**García Canclini** plantea que entre ambas existe una especie de identidad ya que parten de dotar a los medios de comunicación de un poder omnímodo. Suponiendo que las operaciones efectuadas por los medios masivos con las culturas tradicionales y locales fueran el recurso clave del imperialismo para imponerse, entonces la tarea del sociólogo es estudiar las costumbres tradicionales que se pierden, "*las herencias en desintegración*" Investigar la cultura se reduce entonces a investigar las culturas populares y rescatar lo que se desvanece por el desarrollo urbano industrial "*lo que se desvanece no son tanto los bienes conocidos, como cultos o populares, sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes*" (1990:18) Parte de este malentendido nace de la exclusión que

se hace, en la consideración de la cultura, de todos los aspectos económicos y materiales que le son inherentes, con la consiguiente visión espiritualista que esta exclusión produce.

Años después de publicar "Culturas Híbridas"(1990) el autor plantea *"Parto de una primera definición: entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas"*. El concepto de "hibridación" no es tan potente como el de "procesos de hibridación" nos plantea García Canclini, *"la hibridación aparece hoy como el concepto que permite lecturas abiertas y plurales de las mezclas históricas, y construir proyectos de convivencia despojados de las tendencias a "resolver" conflictos multidimensionales a través de políticas de purificación étnica"*. Pero sucede que la hibridación muchas veces surge de la creatividad individual y no solamente en el arte. *"El énfasis en la hibridación no sólo clausura la pretensión de establecer identidades "puras" o "auténticas". Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización"*. Se tiende a definir a la identidad a partir de abstraer algunos rasgos o conductas desprendidas *"de la historia de mezclas en que se formaron y a absolutizar prescriptivamente su uso respecto de modos heterodoxos de hablar la lengua, hacer música o interpretar las tradiciones"* y como consecuencia *"se obtura" la posibilidad de modificar la cultura "*

La historia de los movimientos identitarios *"revela una serie de operaciones de selección de elementos de distintas épocas articulados por los grupos hegemónicos en un relato que les da coherencia, dramaticidad y elocuencia"* Entender los procesos de hibridación permitiría *"el reconocimiento de que el pensamiento y las prácticas mestizas son recursos para reconocer lo distinto y trabajar democráticamente las tensiones de las diferencias. La hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la multiculturalidad evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en interculturalidad"* .

El candombe es una manifestación cultural intrínsecamente híbrida desde los elementos africanos del tambor y el toque, hasta la vestimenta de los integrantes de las comparsas, mezcla de ropas españolas con reminiscencias africanas dan cuenta de ello. A su vez la danza conjuga los cultos religiosos africanos con la procesión cristiana, las cintas recuerdan los latigazos de la flagelación, el paso que asume la cadencia de las piernas engrilladas, y la figura de la vedette, tomada de la tradición afro brasileña, refuerzan los procesos de hibridación y hacen al estilo del candombe. Es esa mezcla, esa combinación de prácticas la que lo define como expresión cultural. La hibridación constitutiva del candombe es muchas veces producto del "talento" individual, cuando cada ejecutor del toque, le da su versión al sonido del instrumento. El candombe ¿deja de ser candombe cuando se mezcla generando el candombe rock? ¿es Rubén Rada un exponente "inferior" del género"? ¿se equivoca la Lubolabanda? ¿Tiene algo que ver con esta expresión el "Candombe de la Aduana" de Nasser? La hibridación construye al candombe desde la práctica mestiza, desde su origen se mezcla, se sincretizan los elementos religiosos y la expresión popular.

### B.3 ESTADO DEL ARTE

En su origen el candombe era una danza dramática y religiosa que congregaba a los esclavos africanos y sus descendientes. Según Milita Alfaro *"toma elementos de representación como la coronación de los reyes congos"* y que sufrió un *"proceso de fusión con otros elementos culturales"*. Los candombes se celebraban el 6 de enero, "Día de Reyes", como recordatorio de la coronación de los reyes Congos. Según una resolución del Cabildo "podían llevarse a cabo en extramuros" en la costa sur, "los días de fiesta, hasta la puesta del sol". Esta danza ritual se realizaba al aire libre o en salas religiosas y los instrumentos que la acompañaban eran Tamboriles - con un solo parche clavado al casco del tambor y percutido con palo y mano, o solamente mano. La palabra "Tangó" denominaba tanto al baile

como a los tambores y a los lugares donde llevaban a cabo sus rituales religiosos. Estos rituales, como tales, fueron prohibidos y duramente castigados por la población blanca montevideana a fines del siglo XIX, por considerarlos un atentado a la moral pública. Por esa razón se reunieron en "canchas" al aire libre o en "salas" instaladas en fincas ruinosas, alquiladas o cedidas en los suburbios, cuando las normativas les permitieron los festejos dentro de la ciudad. "La significación del candombe como expresión de la herencia afro y de sus profundas raíces ancestrales, se manifiesta en el indiscutible protagonismo del tambor y en los personajes que caracterizan su danza e identifican sus coreografías: el Gramillero; representa al "Negro viejo", al abuelo, la ancestralidad masculina, y al yuyero o curandero con su maleta de yuyos y gramilla, vestido con galera y ropas de época colonial, sintetiza elementos de las antiguas Naciones, al rey de la Sala de Nación, más adelante Presidente de la Sociedad de Negros y al médico tradicional africano. La Mama Vieja; representa la ancestralidad femenina, sintetizando la reina de la antigua Sala de Nación, a quien se le pedirá la bendición, y posiblemente también curandera. El Escobero representa al chamán o brujo que limpiaba de maleficios los lugares de celebración; rey o ministro de Nación, bastonero que abría el paso, escobero luego, que con su escobilla mientras gira limpia su cuerpo y el camino de los tambores, asistido de cascabeles, espejos y cintas de colores que adornan su taparrabo. A ellos se sumará con el paso del tiempo y desarrollo de su danza, el cuerpo de baile, surgiendo a mediados de siglo XX fruto de distintas influencias, la figura de la vedette como figura central, completando la coreografía actual de la comparsa de candombe"(Ortuño, E., 2006)

Tomas Olivera (1992) plantea que tras el estatuto de esclavitud los africanos fueron traídos a América "arrancados compulsivamente de sus lugares de origen" y "arrojados a una sociedad extraña para la que simplemente eran fuerza de trabajo" donde no tendrían oportunidad de rehacer sus pautas culturales. Se intentó quebrar los lazos comunes para su mejor asimilación, abordando este proceso desde diversas modalidades según a la región a la que arribaran. En las regiones donde la ganadería era la actividad principal, eran destinados a labores domésticas razón esta por la cual en Uruguay al ser pequeños los grupos y al estar separados, los encuentros entre los esclavos eran esporádicos y consecuentemente más fácil su adaptación a la cultura de los amos. Pero eso no impidió que el "folklore negro" dejara aportes en tres áreas de la cultura: el lenguaje, en los cuentos y supersticiones y fundamentalmente en la música "En el caso uruguayo, se da una paradoja. No obstante que el proceso de deculturación ha sido mayor, sin embargo, musicalmente hablando, el candombe ha conservado a través de su ritmo y de los instrumentos que lo crean, la más pura esencia de la música africana" (1992; 5)

Según este mismo autor, la palabra candombe tiene diversos significados. Etimológicamente significaría "negrito" en bantú, lengua que unificó a la mayoría de los africanos que vinieron al Río de la Plata. Así, candombe proviene de los términos KA y NDONGE cuyo significado es relativo a los negros y quiere decir "reunión de negros" "cosas de negros" Con esta palabra se ha significado la fiesta ceremoniosa que realizaba en el Montevideo colonial. Si bien no hay unanimidad entre los investigadores. Para Ayestarán, el candombe es una escena de la coronación de los reyes africanos, perteneciendo al ciclo del fetichismo angolo-congo, y su significado es el de la defensa de la raza.

Se podría hablar de una evolución del candombe, pasando por la chica, la bámbula y la calenda como precursores del candombe. A finales de la colonia los negros se reunían por "naciones" las que "además de referencias de sus naciones de origen ,eran asociaciones que prestaban socorro, ayuda mutua y protección a sus componentes, que lograron mantener ritos, prácticas de cantos y danzas que implicaban sus creencias religiosas, y constituyeron los medios para conservar algunas tradiciones culturales africanas, inclusive el uso de lenguas regionales en los cantos de bailes y del ritual funerario, así como la mística "bajada del santo" al ritmo de los tambores, que aún presiden las ceremonias afro religiosas. Se preservaron y cultivaron así, expresiones de danza y de canto continuadas por las comparsas que desarrollaron el toque y paso del candombe" (Edgardo Ortuño) Se reunían en locales llamados

"tambos", los que eran adornados de acuerdo a la circunstancia y se concurriría con las prendas que los amos tenían en desuso; Había tres ambientes: la sala de los reyes, el oratorio con imágenes de San Benito o San Baltasar y la sala de "canyengue". Algunas de las naciones: Gunga, Guanda, Congo, Banguela, etc., se ubicaban en la costa sur desde la batería de San Rafael hasta el Cubo del Sur. Las naciones con el tiempo se fueron convirtiendo en comparsas y progresivamente se fueron incorporando al carnaval, haciéndolo oficialmente desde 1870, perdiéndose bastante del candombe original como danza. En esas reuniones dominicales practicaban danzas de origen africano así como imitaban los pasos de los bailes de salón de sus amos. Ya a mediados del siglo XIX, al abolirse la esclavitud, la colectividad negra se asenta fundamentalmente en los barrios Sur y Palermo, alrededor de los cuarteles. Empieza la declinación de las "salas de Naciones" las que desaparecen en 1890. Los negros comienzan a incorporarse al carnaval a partir de las sociedades filarmónicas (1867) y las comparsas de negros "la Raza Africana", y "Los pobres negros orientales", "sociedad de negros congos". Con posterioridad aparecen las comparsas de lubolos (blancos pintados de negros), y a partir de 1893 se incorpora el tamboril. El carnaval "bárbaro" (Barrán: 2004; 145) permitía transgredir el statu quo y en esas condiciones las comparsas de negros, y las de Lubolos, formaban parte de esa fiesta, donde se practicaba la "venganza de los oprimidos" (Ídem; 140) A partir de 1900 la incorporación de las comparsas de negros al carnaval es un hecho. Nacen en el conventillo "la facala" la agrupación "esclavos del Nyanza" ganadora a tal punto que tuvo que ser declarada fuera de concurso.

Para Mundo Afro, "la Comparsa de Candombe, es una expresión artística que tiene sus orígenes en las manifestaciones religiosas que realizaban los negros en los años de la dominación española. Por tener este origen es que la comparsa es una expresión de tradiciones, donde cada uno de sus componentes tiene un altísimo valor ancestral. Básicamente las formas más comunes de presentarse la comparsa es a través de su modalidad de desfile callejero donde se desarrollan las coreografías de sus personajes típicos al sonar de los tambores, donde, en su versión moderna no existe la expresión cantada, su otra modalidad de presentación es el espectáculo para teatro." Otra afirmación que realizan es que "Candombe es la denominación genérica que le adjudican a las expresiones del arte musical afrouruguayo. El mismo puede entenderse por la ejecución del ritmo con los tambores, el paso de la danza, las expresiones coreográficas. Es una expresión de neto corte de las artes de los afrouruguayos, dado su origen religioso esta expresión está caracterizada por la presencia de personajes y elementos de alta y profundas tradiciones culturales. Los tambores son los componentes más emblemáticos, su composición básica es: tambor chico, es el que mantiene la métrica, el tambor repique es el que lleva la creatividad y la improvisación dentro del conjunto, el tambor piano es el responsable de mantener la base del ritmo. De la ejecución de los tres surge el ritmo del Candombe"

Originalmente la danza se acompañaba de tamboriles, pero también de otros elementos de percusión como la "mazacalla", la "marimba" y la "tacuara". Sobreviven los tambores, que son de cuatro tipos: el chico de 65 cm de altura x 16cm de boca (soprano), el repique de 70 x 20 cm (contralto), el piano de 73 x 24cm (tenor) y el bombo de 78 cm de alto por 27 cm de boca (bajo). El bombo casi ha desaparecido de las actuales cuerdas quedando un núcleo de tres tambores que se multiplican por 10 o 20 veces, dando comparsas de 60 e incluso más tambores. La fase rítmica consta de dos compases de 4/8 lo que permite superponer melodías (tangos y milongas) "La lonja se percute con una mano y un palillo que lleva la otra, que puede batir tanto el parche como la madera produciéndose tres sonidos de timbre y altura distintos. Los tamboriles uruguayos son unimembranófonos y las disponibilidades del lugar y el sincretismo cultural indujeron a los negros a construirlos con duelas machimbradas de barricas de yerba, precintadas con flejes de hierro en diversas alturas. Este hecho debió determinar la forma abarrigada. El parche era antes siempre de cuero vacuno y se templaba al calor de una fogata de diarios viejos. Actualmente con los materiales sintéticos, es innecesaria esta operación. El tamboril se lleva suspendido en el hombro mediante una correa y se

apoya sobre el muslo durante la marcha del instrumento. (Olivera Chirimini) "La batería" o cuerda se integra con esos cuatro instrumentos, si bien el bombo ha caído en desuso anteriormente era indispensable y era llevado sobre la espalda de los integrantes. "Por tradición oral conocimos la existencia a fines del siglo XIX de dos tambores de gran tamaño: el macu y el sopipa hoy desaparecidos totalmente" (Ídem)

La primera referencia escrita sobre la presencia del negro en el carnaval data de 1832, en una publicación del periódico "La Matraca". En 1839, un edicto policial prohíbe los candombes en la ciudad, permitiéndolo únicamente frente al mar los días festivos y sólo hasta las 21 hs. En 1867 aparecen por primera vez agrupaciones compuestas por negros. Es en el carnaval de 1874 cuando algunos blancos forman una agrupación llamada "Negros Lubolos", generando así una denominación genérica que persiste hasta nuestros días "caminaban y accionaban imitando impecablemente a los negros", luego ésta se escinde en una segunda "la Nación Lubola", "y ambas pueden considerarse fundadoras de un género carnavalesco" (Schica) Entre 1880 y 1890 se extinguen los candombes de los últimos africanos, la comparsa negra fue una derivación de aquellas. A partir de la década del cincuenta las llamadas comienzan a formalizarse. Esas llamadas espontáneas que desde los siglos anteriores venían formándose, fueron adquiriendo un "fervor popular" que hizo que las autoridades municipales programaran el espectáculo, denominándolo "Desfile de Llamadas". El primer desfile oficial se realizó en febrero de 1956 con un recorrido completo por los barrios Sur y Palermo. En 1978 (antes de las demoliciones de los conventillos Medio Mundo y Barrio Reus al Sur) el desfile se realizó por la Avda. 18 de Julio, y a partir del 1984 vuelve a los barrios tradicionales.

Según escribe Daniel Vidart en el libro El Espíritu del Carnaval, las referencias a las manifestaciones de tipo carnavalescas montevidéas no abundan, Es recién a mediados del Siglo XIX que los negros, con su tradición africana, y los inmigrantes europeos, comenzaron a delinear el carnaval del Uruguay. Las Comparsas de negros (los lubolos -blancos pintados de negro- no aparecerían hasta finales de ese siglo) junto con los bailes, las guerras de agua, harina, huevos y papelitos se instalaron en Montevideo. Sin embargo, desde el poder político se intentaba controlar esas celebraciones "bárbaras" en pos de una sociedad "civilizada".

Gustavo Goldman (2003) realiza una investigación sobre fuentes documentales dando cuenta del desarrollo de esta fiesta en nuestro país desde la colonia hasta nuestros días, específicamente con las llamadas partiendo desde las fiestas cerradas de las salas africanas de Nación, hasta la reglamentación oficial del desfile y competencia, pasando por la celebración de las llamadas del 6 de Enero. El desfile y competencia entre las comparsas fue oficializado y "reglamentado" por la I.M.M en el año 1956. Las fuentes que utiliza Goldman parten de los trabajos de Lauro Ayestaran (1953, 1967, 1968), Pereda Valdes (1946, 1952, 1965), Carámbula (1965), entre otros, para dar cuenta de una reconstrucción de lo que fue el proceso que derivara en las cuerdas de tambores a las que hoy asistimos. Sobre la base de un análisis documental releva el proceso que va desde la instalación de las "salas de nación", pasando por su cierre, alrededor de 1884. Del comienzo de la ejecución, que hoy conocemos con chico repique y piano, la que se ubica alrededor de 1890, al festejo "por medio de la "llamada de tambores", queda un lapso de tiempo de aparente retracción, escondido, hasta el momento imposible de precisar" (2003:122) El período documentado por Goldman se extiende hasta el momento en que se cierran las últimas salas de nación. A partir de ahí las referencias son sobre las llamadas del 6 de Enero, esa caminata que sugiere un vestigio de la procesión de la iglesia, manteniendo un recorrido, y para el cual trabajó sobre "fuentes secas y vivas" (ídem: 121) Para este autor, la cuerda " y su séquito se comporta como una masa compacta y móvil" (ídem:125), como una apropiación de la calle

El trabajo del antropólogo Luis Ferreira (2001) sobre la música afrouruguaya de los tambores, parte de un estudio comparativo de la producción musical de los grupos de "tamboreo". Argumenta a favor de la existencia de invariantes

culturales en la reconstrucción de una cultura de la diáspora africana en América. Esas invariantes son capaces de construir identidades a partir del reconocimiento de "africanismos" en una sociedad pluricultural " En la década final del siglo XIX, los principios culturales de las Naciones en Montevideo encontrarían continuidad en las comparsas de las sociedades de negros y lubolos".

No tuve acceso al trabajo de Silvy Carballo sobre "el blanqueo de los tambores" resultado de una "buena base empírica" con jóvenes que ingresan en "Llamadas barriales" más que a través de una nota en La Republica (4/03/2001) La autora sostiene que "estamos ante nuevos proyectos de cultura barrial con base social heterogénea que le permite a los jóvenes blancos participar en un espacio de encuentro con el tambor" planteando que "Los jóvenes de las Llamadas y ahora las personas blancas que integran las agrupaciones de Negros y Lubolos buscan un espacio alternativo de vida"

La monografía de licenciatura de Javier Vicente Quiñones de 12/2002 tutoriada por E. Mazzei, "Madera nueva" Una mirada a los tambores. En este trabajo Quiñones realiza una investigación desde el punto de vista de la apropiación urbana, aplicando técnicas de observación, a cuatro comparsas: entre ellas, Elumbé y C1080.

La tesis de maestría de la Lic. Mónica Olaza, también tutorada por Mazzei, se titula "La cultura afro uruguaya: una expresión de multiculturalismo emergente de la relación global -local", y trabaja sobre el impacto de la globalización en lo local planteando que el contexto global favoreció la organización de la comunidad afro uruguaya. La metodología de corte cualitativo se basó en tres grupos de discusión. En las conclusiones plantea que la identidad de esta comunidad se puede desarrollar en tres posibles escenarios: la identidad multicultural, el desvanecimiento de la identidad nacional y un tercero, en el que permanecen las culturas locales, con una mayor visibilización.

## C- EL DISEÑO METODOLÓGICO:

El interés de este trabajo se centró en tratar de capturar las representaciones sociales y la construcción de identidad, desde el lugar que ocupa el candombe y, más precisamente, la pertenencia a una cuerda de tambores, en nuestra sociedad. En ese sentido entiendo que *"las representaciones sociales son un claro ejemplo de cómo un objeto de estudio, cuya construcción depende siempre de un compromiso teórico previo, puede ser analizado a la luz de cualquiera de los métodos"* (Peña Zepeda J., González O.2001: 327)

Existe en sociología pluralidad de aproximaciones metodológicas. Sin entrar en la discusión de la dicotomía cuali-cuanti, lo que se debe intentar es buscar la coexistencia de ambas técnicas en el escenario investigativo de las ciencias sociales (Robles, F.1999: 61) Aunque es a partir de la metodología cualitativa que podríamos lograr una forma de reconstrucción de la realidad que tenga a los sujetos inmersos en ella. La perspectiva de la realidad que relata el actor gira sobre su interpretación actual de las interacciones sociales en las que él y otros participan. (Schwartz H., Jacobs J. 1984: 27) Nuestro tema de investigación por lo tanto, privilegiará técnicas cualitativas de recolección de datos en el trabajo de campo.

El toque de los tambores, las llamadas, es parte de la fiesta, desde la "fiesta del tambor" al carnaval. Las fiestas están cargadas de simbolismo, y puede ser utilizada para captar la estructura social y los esquemas culturales de un grupo. En la fiesta se pueden revelar las estructuras de lo colectivo viendo de qué manera se "anudan la cultura popular y la cultura de los dominantes, la voluntad de invención y la de disciplinamiento. La fiesta puede ser analizada como una expresión simbólica, siendo ella misma terreno para el combate de símbolos" (Peña Zepeda; González O., 2001:360)

### C1.LAS TÉCNICAS:

En cuanto a las técnicas, se utilizo en primer lugar la observación simple y la observación participante. En segundo lugar se aplicó como técnica la entrevista.

La observación es una técnica que tiene características comunes con otros métodos cualitativos de técnicas de recolección y análisis de información, y que dependen de los propósitos que se tienen al decidir el uso de un método cualitativo. *"Sin epistemología y metodología que la sustente, una técnica de investigación es apenas un confuso conjunto de procedimientos canónicos"* (Canales M, Peinado A. Teoría de la observación, 1999) Precisamos de herramientas para el intento de captar el dato imprevisto, los gestos, los actos que se niegan en la palabra, las interacciones, para entender que lo que se presume como "verdad" no aparece y que debe establecerse contra la ilusión del saber inmediato. En definitiva la búsqueda de una visión holista de la realidad, aún sabiendo que la totalidad es una pretensión inalcanzable, pero que debe buscarse.

La investigación debe requerir la capacidad de percibir los mensajes que vienen de la realidad y los que son provenientes de nuestros preconceptos. La observación entonces, requiere del poder de superar la mera descripción y lograr captar la subjetividad. Existe en cada uno de nosotros una amplia red de presupuestos epistemológicos, antropológicos que permean nuestra mirada. Alejarse del prejuicio equivale a dejar entrar en nuestra subjetividad lo que vemos desde un lugar en que no se perturbe mucho por la prenoción. Es fundamental ser estrictos en el registro, ya que eso supone la transformación de una observación en un dato, y de ese análisis van a ir surgiendo preguntas que nos guíen en nuestra investigación.

El uso de la entrevista cualitativa como técnica, implica intentar dejar de lado la perspectiva metodológica que privilegia la cuantificación del dato con su consecuente elaboración estadística para determinar que una investigación tiene un estatuto científico y que esa elaboración estadística es el único criterio de validez.. Siguiendo a Vela Peón, la entrevista cualitativa es una técnica indispensable para que se pueda generar conocimiento sobre el mundo social, ya que se ubica en *"el plano de la interacción entre individuos cuyas intenciones y símbolos están muchas veces ocultos y donde su empleo permite descubrirlo"* (2001:67)

Se realizaron dos tipos de entrevistas: no estructuradas y semiestructuradas, en el entendido de que la realización de entrevistas no estructuradas puede dar un grado de libertad y de profundidad de tipo de conversación libre, que me va a permitir dar cuenta de los significados que los entrevistados le dan a sus prácticas. El entrevistado va a ser quien va a decidir qué puntos van a tratar. El uso de esta técnica implica que el entrevistador tenga presente que el entrevistado conoce la información que le parece pertinente; el papel del entrevistador en esta técnica es el de ofrecer estímulos para que se desarrolle la entrevista. El uso de las entrevistas semiestructuradas se realizó en aquellos casos en que por razones de disponibilidad del informante no se podían realizar otro tipo de entrevistas. Fundamentalmente se utilizó para entrevistar a personas que pueden darnos un punto de vista particular sobre el tema de estudio (informantes calificados)

Para la realización de esta investigación acoté mi análisis a Montevideo. La decisión surge de la evaluación de dos tipos de ventajas: 1- por el tiempo y la operabilidad que esto significa, 2- porque considero que dado el conocimiento a priori, lo relevado a partir del Estado del Arte, la incidencia del candombe y de las cuerdas de tambores es marcadamente superior en Montevideo que en el resto del país. Y dada la macrocefalia de nuestra sociedad, las comparsas se trasladan a Montevideo en las llamadas, aunque sería interesante poder abarcar por lo menos dos departamentos más donde el fenómeno está (sobre todo en los últimos años) emergiendo, como Maldonado y Durazno.

La forma de acercamiento a las personas entrevistadas fue a partir de la técnica de "bola de nieve". En una primera etapa, y ya una vez en campo, aprovechando la fiesta de las llamadas, realicé un acercamiento a las diferentes comparsas, y concreto números de teléfono de contacto para la realización de entrevistas en días subsiguientes, las que se efectuaron a partir de mediados de Marzo de 2006.

El criterio de selección de las comparsas fue de muestreo teórico (Valles 1997: 92-93) , intentando abarcar: a) las comparsas con más tiempo y b) aquellas que recién están saliendo, como es el caso de "La cumbera de tambores" cuya primera salida se realizó el día 1/03/2006, sobre todo porque el interés que me guía es un planteamiento conceptual y c) la diferenciación por barrios.

## C2- EL RELEVAMIENTO DE CAMPO

El trabajo de campo fue realizado desde el 28 de Marzo del 2006 hasta el 31/07/2006. Los primeros contactos con las comparsas se realizaron en febrero de 2006, durante el carnaval, pero fue necesario esperar a que pasara el concurso oficial y los desfiles barriales para iniciar los contactos con los jefes de comparsa. Se realizaron 25 entrevistas, más las observaciones y las charlas informales con integrantes de diferentes comparsas. El trabajo de campo implicó en primer lugar, la necesidad de buscar los medios para poder conectarme con las comparsas dado que a priori no tenía acceso a ninguna persona vinculada al candombe. A partir de la elección del tema, y luego de

realizado el marco teórico, mi preocupación se centró en la forma y proceso de obtención de los datos pertinentes. Al realizar la propuesta metodológica ya había decidido que mi unidad de análisis sería la comparsa, por lo que la tarea se centraría en conseguir la forma de contactarme con ellas. En febrero se realizan las llamadas en Montevideo. Consideré que era el momento propicio para un primer acercamiento. La primera decisión entonces fue acercarme a la calle Isla de Flores el día de las llamadas e intentar conseguir un primer contacto. En la primera etapa de ese día consigo hacerme de una dirección y dos teléfonos, pero ya se hacía la hora de comenzar el espectáculo y el vallado me impidió seguir contactándome. Fue necesario entonces tomar otras decisiones. Me fui al final de la llamada a esperar que fueran llegando las distintas comparsas luego de realizado el desfile. De esa manera logré contactarme con algunas comparsas más. Esa primera experiencia me permitió acceder a algunos teléfonos, que me permitirían luego de finalizado febrero poder realizar los contactos pertinentes. Como en ese año (02/2006) se suspendieron las llamadas y pasaron a un segundo desfile un cierto número de comparsas, a la semana siguiente volví a ir. Esa vez, ya con la experiencia adquirida, me quedé en el final a esperar que llegaran las comparsas. De esta manera ya tenía un núcleo importante de teléfonos como para poder iniciar mi trabajo de campo concreto. Una vez integrada al campo realizo la primera entrevista el 28 de marzo de 2006. Las siguientes me permitieron ampliar el espectro de comparsas ya que empezó a funcionar la "bola de nieve", diferentes personas me fueron aportando datos, no solo de jefes de comparsas sino de referentes de las mismas.

Hay dos asociaciones que agrupan a los conjuntos de negros y Lubolos: a) La de Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos y Populares (Daecpu) y b) La Asociación Uruguaya de Candombe (Audeca).

Daecpu reúne a once comparsas de las cuales se entrevistó a siete y Audeca alrededor de treinta comparsas, incluyendo comparsas del interior, de las cuales se realizaron quince entrevistas.

De las entrevistas se pudo lograr relevar los "datos" que me había propuesto y surgieron múltiples aspectos que aportaron a pensar el tema desde otros ángulos y que ameritarán un tratamiento diferente en otras instancias posteriores de investigación.

Por último, y a efectos de "realizar un cierre", se observaron las llamadas tanto del 06/01 del 2007 como las llamadas oficiales de ese mismo año. En esta última instancia se realizó un relevamiento fotográfico, con el objetivo de utilizarlo en otra oportunidad como un insumo más y como una nueva técnica.

Partiendo de la premisa planteada en el marco metodológico, la práctica investigadora es un acto realizado en un contexto, y consecuentemente está permeado por él, aunque la toma de decisiones corresponde al investigador. Dada la propuesta de mi investigación de capturar las representaciones sociales y la construcción de la identidad desde la pertenencia a una cuerda de tambores, mi decisión fue tomar como "unidad de análisis" las cuerdas de tambores. La decisión fue teórica y basada en la permanencia de la cuerda con respecto a la comparsa. Las cuerdas de tambores no se disuelven (generalmente) luego del período de carnaval, subsisten y siguen tocando en el barrio, haciendo llamadas, y la comparsa con todos los componentes (bailarinas, personajes) se anexan a ese núcleo básico mas cerca de las fechas de competencia. Otra razón que invoco es que las cuerdas de tambores son más exclusivamente afro uruguayas que el resto de los personajes y la escenografía. Es en ese entendido que las entrevistas fueron realizadas a los jefes de cuerda o los "dueños" de comparsas, intentando rescatar la reconstrucción de esa realidad desde los sujetos inmersos en ella, el relato del actor sobre las interacciones sociales en las cuales participa. El análisis fue acotado a Montevideo, dadas las consideraciones planteadas en el marco metodológico como decisión de definición del universo a investigar, aunque a medida que ha avanzado el trabajo en campo el supuesto de la superioridad de la incidencia de las cuerdas de tambores en Montevideo de alguna manera fue

cuestionada, sobre todo en las instancias en que tuve oportunidad de escuchar a las organizaciones que nuclean a las mismas (tanto con AUDECA, como en la reunión en las que participé convocada por el Diputado Edgardo Ortuño), mantuve la decisión en cuanto a la operabilidad que me permitía esa decisión.

En cuanto al uso de la técnica de observación, la decisión fue observar ensayos ("La fuerza", "Lulonga"), llamadas barriales y oficiales. Concretamente se observaron: las llamadas oficiales que se realizaron en dos oportunidades en el mes de Febrero de 2006, las llamadas de otoño en abril, las del día del padre en el barrio sur, realizadas en Julio y también las llamadas barriales (como por ejemplo "Cumbera de tambores") Las llamadas son "fiesta del tambor", como tales cargadas de simbolismos que puede aportar a la captación de la estructura social y los esquemas culturales de un grupo. El intento es el de captar los gestos o actos que "descubran" lo que está detrás de la palabra, intentando la búsqueda de una visión lo más abarcativa posible. Se concretó el uso de la técnica a partir del registro en un cuaderno de campo y, en algunos casos grabando el sonido ambiente y también algunas apreciaciones en el intento de ser estricto en el registro. A partir de esos elementos se realizaron crónicas como forma de transformar la observación en dato. En el mismo sentido los registros sonoros permitirán en algún momento, mas adelante en otra investigación, transformarlos en datos en sí mismos, en el sentido de comparables, a la misma cuerda en distintos momentos o para comparar las cuerdas entre sí. En la medida de lo posible se registraron "cruces" de cuerdas que pueden permitir algún tipo de aproximación a las interacciones entre cuerdas de tambores.

## D- SISTEMATIZACIÓN Y ANÁLISIS

Lo primero que debo explicitar a la hora de iniciar el análisis de las entrevistas realizadas es la postura desde la que se realiza este trabajo. La situación de entrevista implica una relación de dos lógicas distintas: la del investigador, cuyo fin es el conocimiento; y la del entrevistado, al que se le "interroga" en procura de conseguir ese fin, donde el énfasis metodológico se pone en la respuesta, en su calidad. El entrevistador es una guía en el relato del entrevistado. Las respuestas que obtenemos, guiadas por un análisis teórico, permitirán "comprender" (en el sentido weberiano) al sujeto que construye su historia. Parto de que mi unidad de análisis fue la "cuerda de tambores". En ese sentido al iniciar el análisis de las entrevistas debo dar cuenta de algunos aspectos metodológicos. Se realizaron un total de **22 entrevistas** (ver anexo I cuadros) , fijándose ese número como el de  saturación, en la medida que más entrevistas no aportarían mucho más.

En el análisis de contenido lo que se busca, no es la coherencia del discurso individual sino la consistencia supra individual, las representaciones colectivas, las significaciones. Lo que se pretende es la construcción de formulaciones interpretativas, modelos, "tipos ideales" que superen los obstáculos de las "justificaciones" individuales del sujeto entrevistado, sus "verdades", su construcción individual de la realidad. En el mismo sentido para Krippendorff (1982) permite realizar inferencias válidas de datos con relación al contexto en que éstos se producen. Para analizar, se debe explicitar el por qué del análisis, es necesario precisar las hipótesis, y situar la técnica en un marco teórico (Bardin); En definitiva tratar el material implica codificarlo, transformar los datos del texto. El primer paso es determinar cuál va a ser la unidad de registro En este caso utilicé la frase. Para dar cuenta de mi objeto de estudio, la categorización es un paso que oficiará de insumo para el análisis, "las categorías son secciones o clases que reúnen un grupo de elementos (unidades de registro en el caso de análisis de contenido) bajo un título genérico, reunión efectuada en razón de los caracteres comunes de estos elementos" (Bardin; 1986:90)

Para el análisis se realizó el siguiente esquemaii

1- **Tipología** según su pertenencia o no a alguna de las agrupaciones que nuclean a las cuerdas.

## 2- Bases Identitarias

- a) el componente barrial
- b) La familia como elemento formador de pensamiento
- c) el componente étnico
- d) el blanqueamiento
- e) La presentación de la identidad

## 3-Atributos de Pertenencia

considerando a las cuerdas como grupo de pertenencia o grupo de referencia, se analiza:

- a) El concepto de miembro,
- b) El tambor como vehículo material
- c) Los atributos: el nombre
- d) Los toques: El toque como componente comunitario
- e) La industria cultural
- f) las llamadas
- g) el reclutamiento, la adscripción

## 4-Formas de socialización

La dimensión de socialización se abordará desde tipos polares

- I. Socialización pura:
  - a) "por estar juntos"
  - b) Como "un lugar en el mundo"
  - c) Como "función social", excusa para lograr participación social
- II Socialización con arreglo a fines
  - a) el concurso oficial de agrupaciones carnalescas
  - b) status social

## 5- Tradición y Ruptura

- a) tradición: "la forma pura" del candombe
- b) innovación: el candombe como "música" mas allá de la tradición
- c) la moda

En la sistematización de los datos obtenidos, lo que se hizo fue analizar cada una de las categorías pensadas a la luz de las entrevistas y redefiniéndolas en la medida que estas categorías aparecían. Se ordenaron en función de lo planificado, ejemplificándose someramente con algunos ejemplos y se citan otros (para mayor comprensión ver anexo II de citas) Cada categoría tiene por lo menos cuatro registros y se incluirán en anexos los no expuestos en el corpus del trabajo.

## D1- TIPOLOGÍA SEGÚN PERTENENCIA A ALGUNA DE LAS AGRUPACIONES:

Una forma de empezar a dar cuenta del fenómeno de las cuerdas de tambores quizá sea intentar una categorización. Hay, a primera impresión y fuertemente luego de lo relevado en campo, dos tipos de comparsas y por ende en ellas subsumidas sus cuerdas. Pero quizá, sea más pertinente decir que hay tres tipos: las comparsas reunidas en la

agrupación de Directores Asociados de Espectáculos carnavalescos y populares del Uruguay (DAECPU), las comparsas que se congregaron alrededor de la Asociación Uruguaya de Candombe (AUDECA) y en una tercera categoría las que no entrarían en ninguno de estos agrupamientos, sea porque mantienen su independencia, sea porque no les interesa lo relativo a las llamadas y su contexto, o empiezan a agruparse en torno a la movida joven.

**Comparsas de DAECPU.** Las comparsas reunidas en Daecpu son aquellas que intervienen en el concurso oficial de agrupaciones carnavaleras. Son las comparsas más conocidas; algunas con una larga trayectoria y cuyas principales metas son concursar y ganar, tanto en las llamadas como en el concurso oficial del Teatro de Verano. Se auto proclaman como las que representan el fenómeno del candombe. En este primer agrupamiento podemos ubicar, de las comparsas relevadas a: **Tronar de Tambores, Yambo Kenya, Sarabanda, Mi Morena, Estrellas Negras, C1080, Ruanda** *"en DAECPU ahora somos muchos mas, somos unos 10 mas o menos, pero, integramos 70 conjuntos, si algo pasa, el apoyo nace de parodistas, humoristas, revistas y lubolos, representamos a la masa popular, y estos muchachos, claro, que ahora tiene muchos problemas, claro no se entienden ni entre ellos, ese muchacho Rubito de Malvín, que tiene mucho que aprender, pobre hombre, porque.. no puede estar hablando del candombe, porque ni sabe tocar el tamborcito ese que tiene"* (kanela), ver también: Yorugua, Sarabanda entre otros en Anexo (Pág.84/85)

**Comparsas de AUDECA.** Las comparsas que sólo concursan en las llamadas y no en el concurso oficial se agruparon en una organización para poder verse representados entendiendo que Daecpu no lo hacía. De las comparsas relevadas forman parte de AUDECA: **Lulonga, La Gozadera, La Fuerza; Zumbae, Kindu, La Figari, La Yorugua, La Roma, La Jacinta, Elumbé, Son de Palermo** *"en este momento estamos desvinculados de aceptarnos, en ningún momento nosotros pretendemos ser una agrupación por un lado y ellos por otros, digo, acá lo que se busca, es que todos seamos uno y podamos defender los principios todos, más allá de la plata, porque acá el problema es la plata. Las comparsas de llamadas grandes, que son siete, ocho, estuvieron un poco distanciadas, pero, ahora estamos en un nuevo plan, queremos un acercamiento, siempre lo quisimos, nosotros nunca planteamos, ellos son mejores o nosotros somos mejores.... Lo que pasa que la DAECPU representa a los conjuntos que concursan en el Teatro de Verano, pero no había una representatividad para las comparsas de las llamadas. O sea, muchos de nosotros no estábamos... de acuerdo con los jurados que nos enviaba la co-organizadora, que es de la Intendencia, y bueno, armamos esto con la finalidad de crecer y de crear una asociación que tenga peso en referencia a los que es el candombe, ¿no?"* (Yorugua) la Fuerza, Lulonga, entre otras ver en anexos (Pág. 85/86)

**Comparsas no agrupadas:** estas cuerdas son aquellas que decidieron no incorporarse a ninguna de las organizaciones existentes por considerar que su forma institucionalizada no las reflejaba. Son aquellas que se podrían asimilar mas a los grupos reunidos en función de un "impulso de socialidad" (Maffesoli: 1987; 114) Dentro de este grupo ubicamos a **La cumbera de Tambores**, y a las agrupaciones barriales en formación. *"bueno, primero porque este es mi barrio y además hace muchos años que nos juntamos acá porque también hay una fraternidad, y esto, es una especie de ritual de re ligue.....el tambor es la excusa pero también el tambor es ...es una fuerza muy primaria y que está en todas las culturas no solo en Uruguay* (La cumbera)

Existe una fuerte pugna entre las dos primeras en cuanto a la representatividad con respecto al fenómeno. Hasta la formación de AUDECA, DAECPU era la única institución representativa de las agrupaciones de negros y lubolos (comparsas) *"no es el tema que no haya comunicación con AUDECA y la DAECPU, se defienden diferentes... intereses. Ellos se arrancan la cabeza por la plata, y nosotros estamos tratando de unirnos para que todos en sí puedan tener un mejor fruto, o sea desde el primero que salga hasta el número treinta "*( la Yorugua)

## D2- BASES IDENTITARIAS

Pero hay interrelaciones, hay pasajes, aspectos híbridos; Todas las comparsas comparten elementos y se diferencian. Tienen cosas en común, el tambor, su cultura: el candombe. Podemos encontrar elementos que indican un fuerte componente barrial en las comparsas, estas no solo ensayan en el barrio, realizan "llamadas barriales". Hay "cruces" con otras comparsas de la zona. Sus componentes son vecinos, la adscripción es por proximidad *"tenemos un barrio candombero, un barrio que apoya, nosotros salimos de acá de Malvín Norte, del club Continental, quien es el que nos apoya mas de todos, el club Continental, después tenemos unas carnicerías amigas, como Carnicería Lucía, que apoya constantemente todo el año a nosotros, y después nosotros salimos todo a sacrificio, ya te digo, pintamos el tambor nosotros, nos bancamos nosotros, cosemos nosotros, cose mi señora, cose la vecina, cose mi hijo si tiene que coser, lo hacemos entre todos, lo hacemos entre todos* (Lulonga)

### **D2-a El componente barrial: el candombe como una forma de cristalizar la identidad barrial**

Hay un fuerte contenido barrial en torno a las cuerdas de tambores. Eso es aplicable fundamentalmente a las comparsas que no compiten a nivel de concurso. Estas comparsas pueden tener diferentes objetivos, su finalidad puede ser competir en las llamadas, representar a su barrio, defender sus colores. Lo común entonces a estas comparsas es que son formas identitarias que tienen un origen barrial. *"tratar...porque qué pasa, siempre iba a las comparsas y resulta que yo tocaba al lado de gente que no conocía, entonces yo quise hacer comparsas que fueran como los cuadros de fútbol barriales ...esto lo permite Malvín, porque Malvín todavía sigue siendo barrio ¿verdad? La Figari, no solo tiene gente de Malvín, sino que tiene gente de Covisunca, Covipaso, Malvín Alto, Euskalerrria, somos todavía un barrio, esto es muy difícil hacerlo en otros lugares ...entonces dije, quiero hacer una comparsa de barrio* (La Figari), También en: Sarabanda, La Fuerza, Ruanda, Kindú, La Gozadera, Senegal, etc. Ver anexo(Pág.51-53)

### **D2-b La familia como elemento formador de pensamiento**

Pero ¿es el único elemento unificador el barrio? El intento fue develar cuanto incidía la transmisión a partir de la familia en la decisión de integrar una comparsa. Si entendemos con Malinowski que las reglas de conducta se transmiten, garantizando la continuidad cultural. *"Yo llegué al candombe porque en mi casa, mas allá, porque en mi casa se tocaba mucho, con mi padre, que era un fenómeno, también, mi viejo cantaba, cantaba mucha música cubana..., nosotros en mi casa tocábamos arriba de una mesa, arriba, mas allá del candombe, en aquella época, yo era un pibe y escuchaba como mi tío, un genio, bocha, mi padre, el Cesar, era un personaje que tocaba arriba de una mesa, y hacían, como se dice vulgarmente, viste que, hoy por hoy, viste esos cajones que se tocan, bueno esos cajones así, se arman, y se hacen todo tipo de ritmo o de acústica* (Senegal) también : Yorugua, Lulonga, Kindú, Ver anexo (Pág. 53/54)

### **D2-c: El componente étnico**

El candombe entonces, hoy como fenómeno cultural que trasciende lo étnico. Esta hipótesis a testear tiene diferentes versiones según quien las proponga *"reivindicación de una cultura que es mas que eso en torno al tambor, pero en torno a una raza, y en torno a un movimiento social y cultural que se generó naturalmente con la llegada de los africanos, la llegada forzosa, no, no hay que dejar de repetirlo de los africanos a la región, porque es de las cosas que hay que decir, y que se dio una dinámica cultura en el país y social que tiene que ver sin duda con las*

condiciones de vida de los afrodescendientes hoy, entonces la idea de anexar aunque quedara muy largo el nombre la idea de la equidad y la igualdad racial a esto nos parece importante porque hace a la conciencia de lo que está en el entorno del tambor y hace a la generación de un espacio para hablar para que se hable también de estas cosas y para que se propongan políticas y se implementen para superar la discriminación (Ortuño) Para los entrevistados que pertenecen a comparsas con un fuerte componente étnico “ eso es lo que tiene que ser reconocido en aquella gente que sale y que toca, saber que está haciendo una cosa que tiene una raíz, ¿Cuál es?, la raíz negra, no quiere decir con eso que es decir, yo no puedo tocar porque no soy negro, no, no, puede tocarlo quien sea, pero hoy para tocar, hoy cuando se toca, se forman grandes llamadas, pero hoy en día son muchos los conjuntos que hay y muchos los que concretan, muy pocos los que llegan a concretar, a mi me costó formar el mfo, por lógicas lo forme en un año, pero en base a la experiencia que tenía de todos los años de carnaval yo jamás falte en una llamada (C1080) “Si te pones a mirar hay comparsas en todos lados, pero las comparsas que la gente quiere ver, las comparsas que, que la gente busca son las 5,6 típicas de siempre ¿no? digo, y los dueños son negros, por ejemplo C1080 el director es de familia negra, los Silva, nosotros los Pintos, Zumbae, Sarabanda, Kanela que tiene...también su mamá o su papá que era negra, él es pardo claro pero también, Yambo Kenia, Larraura, que también es negro, este, yo creo que sí, sigue siendo, por ahora el candombe es de los negros (Sarabanda) La explicación que algunos miembros dan a la presencia blanca en las comparsas tradicionales “el problema es que nosotros nos queremos cotizar, lo que nos parece que tenemos que ganar cada uno y como la gente blanca se paga la ropa, viene con el tambor, al dueño de la comparsa le sale mas barato ...y ahí es donde nosotros debemos de enfocar es a los dueños de comparsas, le están errando, entonces hay 60 tambores, 50 son blancos y 10 son negros” (Madagascar) se suman a elementos de a tradición “pero yo lo puedo sentir por las raíces mías, es como los italianos tienen su ritmo, yo los disfruto pero, eso es mío, es...trato de cuidarlo ,de tocarlo como los judíos, como los armeños , como, ellos si, todo bárbaro, toca baila la música árabe pero ...no sos de... de mi tradición antepasada ni nada, esto es una tradición , yo ,yo te puedo enseñar a tocar el tambor porque ta..” (Senegal) también en: Ruanda, La Jacinta, La Dominguera, Zumbae, La Figari, C1080,entre otras ver anexo II (Pág.55-61)

#### **D2-d: el blanqueamiento- el fenómeno en todos los barrios**

Pero más allá de los elementos barriales que se encuentran en las comparsas hay un fenómeno que se intentó rastrear y es el hecho de que haya cuerdas de tambores en casi todos los barrios de Montevideo Los protagonistas tienen su propia explicación: “este fenómeno, yo creo que hubo un fenómeno de expansión que se dio, no desde el 95, se dio de mucho antes, porque hubieron muchos barrios que fueron de alguna manera devastados en la época de la dictadura y esa gente fue a otros barrios a vivir por distintos motivos y eso creo que fue uno de los motivos por el cual el tambor se empezó a expandir tamos hablando del año 75, 76 eso creo que, ahí empezó algo... después empezó de alguna manera una explosión candombera por los barrios, donde barrios como Pocitos por ejemplo que no tenían ni idea hoy tienen no se si 2 o 3 comparas que salen de ahí, los Chin Chin creo que fueron los primeros, este, y después en Malvín, bueno ya había, creo que ya desde el año 80 había alguna persona que podía tocar algún tambor, que podía salir algún domingo, pero muy poquitos, habría 3,4 tambores, yo no sabría explicar, no le podría explicar a una persona realmente el motivo por el cual hoy la expansión viene por todos los barrios de Montevideo (Senegal).

A partir de esa difusión a todos los barrios una vez desalojados los conventillos durante la dictadura, se produce el fenómeno del “blanqueamiento” de los tambores, cada vez son más los integrantes de comparsas que tienen una mayoría de componentes “blancos” Pero para los directores de comparsas “tradicionales” esto es así, aceptándolo como un hecho de la vida, pero no dejan de reivindicar el origen racial “en Malvín ahora está la familia Arrascaeta, que son de Ansina ellos, este, yo creo que Arrascaeta, el ritmo de ellos, lo que tocan está bueno, está muy bueno, tienen mucha técnica, el ritmo de Ansina el toque me parece distinto, tiene... no es como Cuareim una cadencia está

1080 después hay otra comparsa de allá abajo, la calenda, son todas de ritmos similares, y bueno Elumbé de Malvín después esta gente de La Figari y La Gozadera son gente que pasaron primero por una comparsa de las nuestra no , yo por Ej. Sé que el dueño de Figari este, Rubito, salió acá en Sarabanda muchos años, y al estar acá muchos años con nosotros, habrá estado estudiándonos y bueno...ahora tiene su comparsa no somos amigos y todos, y los de la Gozadera también, no sé si estuvo en Sarabanda, la verdad no lo recuerdo pero también debe de haber estado en una comparsa antes de tener la suya propia eso se cae de maduro, generalmente los que tienen una comparsa hoy por hoy, generalmente han pasado por 1080 o por Morenada, o por Sarabanda o por Yambo o por Marabunta o por una comparsa de eso, estoy segurísimo de eso” (Sarabanda) Si bien las comparsas “blancas” manifiestan : “...la fisonomía del tambor en Montevideo ha cambiado, porque hoy hay muchos barrios, todos diría, casi todos tienen tambores...y eso es una cosa que al principio se creyó que era una moda hace 10 años, 12 años pero el tambor quedó y ya no es moda, este, o sea, e, si bien es cierto, yo no se...(La Gozadera)

Otra explicación viene dada por la influencia de los interpretes y autores de música “popular” que generó un mayor acercamiento del ritmo a sectores que antes no tenían acceso a ese ritmo musical “eso es mucha influencia de muchos grupos, dúos y conjuntos que interpretaron el candombe, tomaron el candombe también como escudo, en aquella época... ni hablar de Rubén Rada, ni hablar de Jaime Roos, ni hablar de los Fatoruzzo, eh... de muchos, de Schelemberg, de muchos, que le dieron mucha más importancia, hubo mucha más disposición en nuestro candombe, de poder incluso grabar mucho más seguido en candombe, porque también era el otro problema de poder grabar el candombe, porque el candombe no vende. Y también el fenómeno social, que creo que nos cabe a varios en el trabajar en la noche (Estrellas Negras) También en : Yorugua, Ruanda, ver citas en Anexo(Pág.62-64)

## **D2- e La presentación de la identidad**

Otra ruta que nos habíamos planteado es la diferenciación que intentan hacer de sí las comparsas y como lo presentan. Los discursos son interesantes pistas para intentar rastrear lo que se quiere mostrar, cual es la presentación de la comparsa, su “fachada” en términos de Goffman, que es lo que quiere “que se diga de ellas”. Los discursos “moralizantes” o discursos anti drogas son parte del discurso de algunas comparsas “yo una de las cosas que quise hacer con el tambor y creo que lo logré ...es un poco sacar el fetiche que tenía el candombe ...anteriormente el candombe era sinónimo de negro, vino...homosexualidad, droga, una cantidad de cosas, entonces lo que yo quise es demostrar que el candombe, que es nuestra música, podía ser tocado exactamente igual ... lo logramos, en las comparsas que yo armé no se puede tomar alcohol, no se puede fumar...no se puede, ni antes, ni durante, después que hagan lo que quieran, pero antes y durante cuando venís” (La Figari) Sobre los discursos ver : La Jacinta, la Dominguera, Kindú, Ruanda, Mi Morena. Ver citas en Anexo (Pág. 86/87)

## **D3. ATRIBUTOS DE PERTENENCIA**

Pero ¿cuales son los elementos que nos dan cuenta de la pertenencia? El grupo, el papel de miembro, los atributos, los vehiculos materiales. Sorokin nos da algunas pistas por donde buscar, y las entrevistas dieron cuenta de esto:

“ Del grupo se salen las decisiones y nos acatamos a las decisiones que tomamos. Después, bueno, pasan cosas que vamos a arreglarlo entre nosotros, algún problema del grupo. Ya te digo, o sea, hemos llegado al punto de estar desde cuatro días, al día anterior a las llamadas, haciendo cinco reuniones, una atrás de la otra ¿Entendés? Para discutir peleas entre nosotros, decisiones erróneas... este... decisiones tomadas fuera del grupo, por gente del grupo” (La Roma) Para dar cuenta de la identidad se trabaja considerando a las comparsas como grupo de pertenencia o grupo de referencia (Merton), para lo cual se analizan:

### **D3-a El concepto de miembro**

*“ porque yo te puedo decir que el tambor, acá no hay...acá la Fuerza no ve colores, no ve clases sociales, no ve nada, acá cuando venimos a tocar somos uno más y vamos a ayudar al que pueda, al que no pueda, encima tenemos grandes despelotes entre nosotros, somos 200 personas totalmente diferentes una de otra, pero nos une una, el tratar de ser buena gente y el compromiso por el tambor, La Fuerza está todo el año, no toca de octubre para adelante (La Fuerza) ver Anexo: (Pág54/55)*

### **D3b- El tambor como vehículo material**

*“ viene con las manos suaves, de terciopelo, y coso, coso, digo no, ojo, el tambor no se puede tocar con guantes, el tambor se siente, y se lastima, entonces..por eso digo, tenés que adorarlo, porque a la misma vez, no te está lastimando, pero te está dañando tus propias manos donde vos, por eso te digo, ¿cómo? esto es un fenómeno, digo, yo sé que todo el mundo habla del candombe, que yo sé tocar el candombe, todo el mundo te viene ... son todos unos fenómenos .. (Senegal) “todos los botijas van, todos toman de esas cosas, como era antes, donde a los niños antes en vez de regalarles una pelota le daban un tambor, y si no teníamos un tambor, y si mi padre no tenía plata para comprarme un tambor, tocábamos con una lata, con un latón, con un latón o un balde como era antes que era todo de lata, todo sonaba y todo aquello que sonaba era para nosotros poder tocar, ir imitando a los grandes tocando el tambor y también pasar el gorro (C1080) ver: La Figari, La Jacinta, entre otras. Ver Anexo (Pág.67/68)*

### **D3c - El nombre**

*“el nombre de los conjuntos se eligen así, qué nombre le ponemos, tengo ganas de sacar un conjunto, qué nombre, empezas a buscar, a buscar, a buscar, hasta que surgió Sarabanda, que buscando...siempre apuntando, ahora quizá se apunta al barrio ..antes se apuntaba a buscar algo africano ¿viste? las comparsas buscaban nombres que tuvieran que ver con África, con las raíces de ahí surgió Marabunta, que es una comparsa, y es una hormiga grande que está en África, de ahí surgió Serenata Africana, el nombre te lo dice, Raíces, Esclavos del Nyanza, Zumbae también, todos esos nombres y nosotros buscamos también, este, un nombre africano, bueno Sarabanda lo encontramos ahí en un diccionario africano, que significa “distintos ritmos, religiones, y tribus africanas” es como que el nombre abarca distintos ritmos, es como el candombe, candombe hacemos todos, con distintos ritmos, todos hacemos candombe, C1080 su ritmo, Ansina, Buceo, Cordón son distintos ritmos pero todos estamos haciendo candombe, bueno Sarabanda, si buscas en el diccionario son distintos sonidos de tribus de religiones africanas, son distintos sonidos que se llaman Sarabanda, sarabandeando, haciendo Sarabanda (Sarabanda) Ver Anexo (Pág.68)*

### **D3d- Los toques:**

*“uno siempre toca con el corazón y el ritmo vibrante que tenemos nosotros es que...una cosa es tocar el tambor tipo lento, y otro el hacerle mover la sangre a la gente, para lo cual nosotros hacemos un piano repiqueteado y un repique..el piano que llama al repique, el repique al piano y el chico que bueno, lo levantamos para que suene bien (Zumbae) ver en: la Dominguera, La Fuerza,Lulonga, Yorugua, Ruanda, C1080, La Figari, entre otras ver Anexo*

### **D3e- La vinculación a la Industria Cultural**

Se entrevistaron comparsas que tienen un “dueño”, generalmente con una trayectoria de larga data, en las cuales se privilegian elementos que podrían dar cuenta de fuertes componentes “étnicos” o por lo menos “tradicionales”, si es

que en este contexto no podrían asimilarse ambos conceptos, y con una impronta de "industria cultural" en el sentido frankfurtiano. Estas comparsas tienen un origen común, alguien, algunos, fundamentalmente miembros del colectivo afro descendiente ( Sarabanda, C1080, Yambo Kenia, por citar algunas) sacaron sus comparsas para competir en las llamadas y/o en el concurso de agrupaciones del Teatro de Verano, y estas comparsas, además de su componente étnico, reivindicativo de un aporte cultural desde lo "racial" tienen un objetivo así lo indican sus protagonistas "Digo, la DAECPU también recibe su parte de imaginología, y a ellos se les paga, con dinero de las llamadas, se les paga las actuaciones que hacen en desfiles, en los escenarios barriales, que tampoco hemos sido consultados"(La Yorugua)

*"la IMM ni lenta ni perezosa dice, el candombe....tenemos que mostrar el candombe no queda otra...siempre fue para el turista, este, generalmente, los más cerca que venían eran los argentinos que eran los que teníamos más cerquita, ahora como te decía recién que está en todo el mundo, está viniendo gente de muchas partes del mundo a filmar exclusivamente las llamadas, hijos de uruguayos que andan por el mundo, lo primero que quieren cuando empiezan a entender qué es el candombe es querer venir a ver las llamadas, los uruguayos de todo el mundo no, no sé, digo...comercialmente puede ser ...pero el carnaval...para nosotros todavía no, para el protagonista, todavía estamos lejos viste, de salir bien, no manejamos los números, nos encantaría, ver qué números se manejan, no sabemos que números se manejan (Sarabanda) "Las llamadas hoy por hoy han pasado a ser una gran industria turística ... no le importa más nada a nadie" (La Gozadera) "No sé si se termina, pasa, pasa, va a seguir manteniéndose aquellos que quieran el candombe, han pasado muchas generaciones y han venido buenas, malas, malas y buenas, ahora es un momento que hay un currito y entonces todo el mundo aprovecha....Pero si el MEC, el gobierno, no hace nada por respetar al candombe, al candombe al bombo otra vez, ahí tenés la ley del artista nacional no existe, no existe el día del candombe, no existe" (Kanela) Otras citas ver Anexo (Pág.69-72)*

### **D3f- Las llamadas**

*"después salí en todas las llamadas en todas, en todas, yo tocaba el tambor desde el año, como te dije hoy desde el año 56, el desfile de 18 era desde la Plaza Matriz hasta el obelisco al otro día sábado era desde la Plaza Matriz hasta Sierra, en intermedio teníamos las llamadas y al sábado próximo otra vez el desfile por 18, es decir, era una barbaridad lo que se hacía tocando, pero bueno era lo que había que hacer y se hacía...Por eso te digo, yo nunca me quejé, te lo digo para que veas que hoy parece que, tocan cinco cuadras y desaparecen, tenemos las llamadas que está a la mitad del recorrido, las llamadas eran de ida y vuelta salía del barrio sur, llegaba a Palermo y volvía al Barrio Sur hoy en día sale de, son quince cuadras (C1080) Mas citas ver Anexos (Pág.75-78)*

### **D3g- El reclutamiento, la adscripción**

Para las comparsas tipificadas como barriales la adscripción es simple *"le vamos a enseñar a tocar, le vamos a enseñar códigos...ta, vamos a transmitir sobre todo los códigos y la filosofía que nosotros tenemos ante todo a la filosofía y después nada, las cosas van llegando solas, y es mucho más, es mejor por eso es que nosotros tratamos de buscar que el que venga a tocar acá se sienta como que es una familia y que no es una guerra, entonces esa persona va a aprender más rápido, porque se va a sentir con confianza ¿viste? Que no importa se puede equivocar(La Gozadera) Pero cuando se piensa en la competencia: "y hay gente que viene sola y ahí formás un grupo, ta, surgen nuevas figuras, te lo vuelvo a repetir, este, y como que hay de repente gente fría para tocar un tambor, y yo a la gente fría no la quiero, quiero tener realmente personas que se respeten uno al otro donde haya un sentimiento de tambor, donde toquen bien el candombe" (Senegal) "porque se junta la gente y porque pintó a medida que se van marcando esas cosas mucha gente deja de venir, y bueno, se van cambiando constantemente, hay gente más disciplinada que quiere encarar proyecto...(Ruanda) "en cuanto a los tambores, ahora dejamos que venga a tocar todo el mundo, empiezan a tocar y ...cuando...ya llega la hora de armar ya los 60 tambores, ahí también se*

nombran uno o dos personas responsables de armar la cuerda que se encarga de salir ahí entre medio, que se encarga de escuchar, a ver como toca y ahí mas o menos se va seleccionado" (Mi Morena) ver en Anexo.

#### D4- FORMAS DE SOCIALIZACIÓN

##### **D4 a "Socialización pura"**

###### *D4a 1- "por estar juntos"*

*"la idea de nosotros es eso, es encontrarnos, es un encuentro, es encontrarnos, aprender, disfrutar y nada, hacer amigos nuevos.....claro, es una...es...es como...como un conducto para decirlo de alguna forma, te conduce a eso o sea, a encontrarse, es una lucha, todo el tiempo hay que llevarlo para ese lado, por eso te digo, o sea, el candombe se toca desde ese lugar, se toca a veces desde la bronca de, el de sacar cosas que a veces ni siquiera sabes que estás sacando, uno toca y...está transmitiendo cosas, la música lleva para ese lado entonces según el estado que vos tengas es lo que vos transmitís a la gente, entonces, a la gente, la música no, si el músico está en buen estado puede llegar a transportar a la gente a algún lugar si el tipo está mal, seguro que vos vas a escuchar la música enojada, y en el candombe pasa mucho eso, se descuida mucho eso, entonces nosotros tratamos de tocar para ese lado "*

*"pero lo que pasa que todavía hoy no hay una conciencia de la fuerza que tiene esta música y de todo, todo lo que crea, todo lo que desarrolla y todo lo que puede impulsar y fundar, o sea, como no tenemos, nosotros vivimos, ...vivimos dentro de la razón instrumental casi todos, entonces Rafaelii decía si Uruguay tuviera una buena religión, habría muchas cosas que no estarían jodiendo porque la religiosidad se metería al interior de los partidos, bueno, esto tiene mucha fuerza religiosa, digo en el sentido de religar de volver a unir, de traer del cielo a la tierra y de poder integrar en la radiación, en el cuerpo, digo, es una cultura del cuerpo también, bailas, te colgás un tambor, el tambor es parte de tu cuerpo, y eso es algo que no se puede transmitir, digo, lo puedes transmitir pero son palabras tenés que tener la experiencia, y esa es la diferencia que hay entre la formación que hay en la universidad y la, y la información, la cultura informativa de la universidad y lo que es esto, la cultura de la calle que es formación, porque mientras el cuerpo, atraviesas la experiencia, entonces eso que aprendes con la percepción y con las sensaciones y con las emociones después, digamos no tiene olvido porque quedo dentro de tu cuerpo"(La Cumbera) Anexo ( 78/80)*

###### *D4a2 Como un lugar en el mundo*

Las "llamadas" barriales pueden ser un objetivo vinculante secundario y la finalidad principal sea la pertenencia, "el estar juntos", o la posibilidad de "pertenecer" en una sociedad individualizada, así como para otras es una "excusa" para promover otros fines de carácter social por ejemplo Las comparsas que tienen un fin mas que ver con el "estar juntos", serian: La Gozadera, La figari, La cumbera, Lulonga. comparsas en las que se privilegia el estar juntos, el elemento lúdico, musical, y "socializante" que podría incluirse en la teorización maffesoliana, en la medida que influyen elementos emocionales y afectivos, se da una nueva forma de sociabilidad donde el estar en grupo es fundamental, y la experiencia es fundamentalmente física. Hay una energía que define al grupo, esto surge de los discursos de los integrantes Otras comparsas que se compulsaron tienen una orientación diferente y en ellas es posible realizar una segunda tipología, las comparsas que se orientan hacia determinadas metas, en las que "juntarse a tocar el tambor" es un elemento mas entre otras actividades que unen a sus integrantes, fundamentalmente de índole "social" en el sentido de accionar hacia el barrio. Son comparsas para las cuales la llamada, el tambor es un medio para lograr otros propósitos como puede ser la actividad social,"quizás también creo que a nivel social, a nivel social, me parece que hay una diferencia, entre nosotros y... este... no solamente por la característica del barrio, sino por una cuestión puramente, creo así, lo puedo decir sin ningún problema, ideológica en el sentido... este... apuntamos a hacer cosas más concretas al barrio y a abrírnos al barrio. (La Jacinta)

A ésta "tipología" de comparsas se la contrasta con aquellas cuyo socialización está más ligada a la competencia, al concurso, y a generar "ganancias" materiales o simbólicas. Se puede vincular con el concepto de sociedad en Weber

#### **D4b- Socialización con arreglo a fines:**

##### *D4b1- el concurso oficial de agrupaciones carnavalescas*

Las comparsas cuyos fines se referencian fundamentalmente con la presentación en las llamadas serían, las comparsas que integran Daecpu y se agregarían aquellas que compiten en las Llamadas oficiales en busca de un prestigio para sí y sus componentes " *Porque claro, mucha gente acá, muchos muchachos, tanto como bailarinas, iban a tocar también, salían en muchas comparsas, pero...les daban plata, pero había gente que comentaba que ta, que ibas, y ta, ibas al desfile y ta, bailaste, y bueno vos por tu camino ...como otro tuvo la posibilidad de ir al Teatro de Verano, porque tenían la posibilidad, entonces ...digo, dijimos un día porque no nosotros no podemos, sacar...sacar nosotros no podemos una cosa de acá, que sea de nosotros si salen a reventarse las manos, a lastimarse las manos en las llamadas para otras comparsas porque no lo vamos a hacer, para el barrio...La unión claro, del barrio, de la casa, de...(Kindú)*

##### *D4b2- Status Social*

" *es un concurso de comparsas, la comparsa que desfile mejor es la que gana, y eso te da un prestigio, te da...te da un status, te posiciona de determinada manera frente a las demás, una competencia, pero no porque a Ruanda no le interese el tema de la cultura de, de no sé, de recuperar parte de la historia, no, nosotros tenemos un cierto respeto, que es el cierto respeto que tiene todo el mundo por mantener un tema de tradición también" (Ruanda) Ver Senegal, Estrellas Negras, entre otras, ver en Anexo (Pág.72/75)*

El candombe es una manifestación cultural que tiene arraigo fundamentalmente en la colectividad negra, para quien es patrimonio y componente de identidad. Las formas que está tomando el fenómeno son vistas como una degradación de una supuesta "forma pura". Esto puede ser sobre la base de lo que Simmel llama la tragedia de la cultura, en la medida que los sujetos originalmente vehiculadores de significados expresivos pierden el control sobre lo que es objetivado, alejándose de los fines originales y los nuevos no lo resignifican. Para otras comparsas, el candombe es un ritmo musical que como tal trasciende a toda tradición cultural, y finalmente para algunos el "boom" que ha tomado el fenómeno de las cuerdas de tambores en el Uruguay está vinculado a "una moda" que nada tiene que ver con la cultura del tambor.

#### **D5. TRADICIÓN Y RUPTURA**

##### **D5a - "la forma pura" del candombe**

. *"...se quiera tener el ritmo autentico de los tambores, es muy difícil la mano como viene, en estos momentos se toca en Pocitos, Carrasco, o sea, ya es. Hobby tambor. La pituquería y aquello si yo no toco el tambor, ¿porque yo no lo voy a tocar si ahora se toca en Punta del Este? , se toca en Piriápolis, en las fiestas en el... en el Country en los lugares más este ...sociables, está el candombe, está en los casamientos, en los 15, está en todo, está la cuerda de tambores, en el interior de la República también se toca con distintos ritmos, yo he tenido la oportunidad de dirigir cuerdas de tambores en Durazno, ahora estoy dirigiendo cuerdas en Florida, ahora estamos trabajando ritmos, mirá porque el candombe es tambor y danza, tambor...y danza, pero la distorsión viene a través de los cortes, pero si los jurados los premian en la llamada, jurados neófitos lo premian ...las cosas continúan, pero nosotros mantenemos la línea de no hacer cortes ni ese tipo de cosas del tambor, mantener una cuerda de tambor aguerrida y guerrera y mantener la danza, que es lo más importante también, enseñarles a los tambores como deben caminar, no perder la esencia de sus cintas, sus medias y sus sombreros" (Kanela) "Y también las comparsas que Yo creo que la juventud*

hoy en día en parte en ciertos lugares están tomando esto como un lugar de encuentro y no por el hecho de decir yo... porque hay mucha gente que no sabe por qué esta tocando, particularmente te puedo decir, los blancos que hoy en día están tocando el tambor y no es por un tema de discriminación, los blancos que hoy en día están tocando el tambor, que tocan bien el tambor es porque nacieron entre negros, si no, no tocan bien, es muy difícil, hay niños blancos acá en el Barrio Sur, tocando, acá salió una llamada por ejemplo salió la Calenda, salió La Dominguera, sale las Lonjas de Palermo, salen las Lonjas de Ejido, salimos nosotros (C1080)

#### **D5b- La innovación**

“ empezó a tocar con un piano base un par de cuerdas y después empiezan a repicar, pero empiezan a repicar el jefe de cuerdas, el tambor piano del jefe y después empiezan a cruzar repiques tanto de piano como de repique y eso es básicamente el estilo de Mi Morena, antes se mantenía mas o menos igual desde el arranque hasta el final siempre de la misma manera y con los cortes de por medio (Mi Morena) “los ritmos musicales a nivel mundial, es decir dejan de ser ya cuando trascienden de alguna manera, dejan de ser patrimonio de alguien. Hoy candombe se toca en Córdoba, se toca en la Pampa Argentina, se toca en Chile. Y... de alguna manera está bien que pase...(La Jacinta)

#### **S5c- La moda**

lo que pasa es que la gente no se acercaba, digo, hay una diferencia, te estoy hablando de hace treinta y cinco años atrás, es una cosa. Y hoy, el fenómeno se ha expandido... en cierta forma es como una moda, es como que tocar el tambor es chic. (La Yorugua) “pero es un modismo social, y yo lo tomo así, para mí es así, la sociedad está muy corroída, súper corroída. Entonces ¿qué pasa? Es real y es lamentablemente, que los tambores llaman e incitan a demasiadas cosas. Entonces... por una cuestión de todo lo que se relaciona con los tambores, en lo llamado social, se transforma en modismo porque es una forma de expresarse, ¿no? yo salgo el domingo, templo, hago fuego, y salgo y me tomo todo y rompo todo. Que eso también está pasando, entonces... ahí ya la cuestión de la raíz se empieza a bifurcar ¿viste? entonces ya empezamos con los modismos, Ah, yo me compre un tambor, ¿y qué tambor te compraste? Yo me compré un “Ecos”(La Roma) “y eso es una cosa que al principio se creyó que era una moda hace 10 años, 12 años pero el tambor quedó y ya no es moda (La Gozadera)

### **E- INTERPRETACIÓN Y CONCLUSIONES**

Pero más allá de las tipologías que puedan encontrarse, y pueden encontrarse mas de las planteadas, hay coincidencias, hay particularidades que dan cuenta de un fenómeno que atraviesa esas diferencias. Las cuerdas de tambores implican formas de socializarse, implican pertenencias; en definitiva, es posible intentar su análisis desde las categorías analíticas planteadas en el marco teórico.

Una posible interpretación es intentar realizar un análisis del fenómeno del candombe a partir de la noción de cultura objetiva y subjetiva. La cultura objetiva de una época determinada es todo aquello que ha sido expresado y hecho, más allá de que su existencia sea real o ideal, y que tiene una realidad autonomizada respecto de sus creadores (Simmel, 1946) La cultura subjetiva es la participación en la cultura objetiva, cuando los individuos se apropian de los contenidos de la cultura que ya ha sido objetivada. Así el lenguaje “*imagina y piensa por nosotros*” que lo sentimos “*como un poder que mutila y falsea no sólo nuestras manifestaciones, sino nuestras orientaciones más íntimas*” (Simmel, 1898: 220) Cuando lo subjetivo en su síntesis produce lo objetivo, el sujeto se reconquista como un sujeto en si mismo y engendra una subjetividad nueva. Los individuos, una vez que integran sus círculos sociales, vuelven a

recuperar su particularidad, ya que esa peculiaridad surge de la multiplicidad de círculos sociales en los que la persona se integra. Hay un hombre que es objeto de cultura, y a él se le debe estudiar como ejecutor ideológico y realizador de bienes. Este hombre objeto de cultura mantiene una relación dinámica con la cultura.

Como lo que mantiene a un grupo dado fundamentalmente son las significaciones, dentro de un mismo territorio pueden coexistir diferentes comparsas. Es el caso de Malvín si bien en una ampliación de los límites, porque algunas salen del Buceo: La Gozadera, La Figari, Lulonga, Elumbé, Ruanda, Biafra, ensaya Yambo Kenia, y hay varias cuerdas de tambores de la movida joven, además de los muchachos del barrio que se juntan los domingos a la tarde en la Plaza de los Olímpicos, o recorren las calles del Complejo Buceo, entre otros lugares de reunión. Cada grupo conserva la identidad de su "*sistema central de significaciones*", sin lo cual desaparecerían como grupo, tanto por su subsunción en otros como en la ruptura. Estos grupos diferentes hacen uso de los mismos vehículos, y muchas veces comparten sus miembros. Los integrantes de una cuerda, pueden -y de hecho lo hacen- ir a tocar a otra al otro día. La gente de la Cumbersa se reúne los sábados en la tarde y luego varios integrantes van a tocar con Elumbé, por ejemplo. En este sentido puede ser útil el concepto simeliano de cruce de círculos sociales luego retomado por Sorokin. También la elaboración teórica de este último autor es aplicable si intentamos realizar una comparación entre los diferentes grupos. Se realizó una compilación de los diferentes toques en medio magnético con el fin de registrar la diversidad de los toques. Fundamentalmente se identifican dos tipos de toques claramente diferenciados: a) el toque de Cuareim, con un ritmo más cadencioso, y que tiene su asentamiento en Barrio Sur, representados por C1080 y b) el toque de Ansina, al que adjetivan como más "guerrero". De la forma de tocar tipo "Ansina" es que las diferentes cuerdas varían dándole más o menos fuerza, hasta llegar al denominado "sonido de las catacumbas"

El arte se transforma, pierde su aura, ya no es más el mismo arte asociado al culto, sino que es un arte producido para la exhibición. En suma el arte cambia porque en una concepción de la historia como estado de emergencia los fenómenos hacen un recorrido histórico lleno de discontinuidades y rupturas, Pero como lenguaje, el arte debe comunicarse, entonces ¿qué comunica el arte cuando ya no posee aura? Si el arte asociado al culto no podía ser visto sino por unos pocos, generalmente los iniciados religiosos, en la época de su reproducibilidad técnica se privilegia su valor de exhibición, desdeñando su valor cultural expresivo y cohesivo. El aura del candombe está vinculada de alguna forma a lo ritual. La pérdida del trasfondo socio-religioso ¿es una pérdida de aura? Esta pregunta es de alguna forma reafirmada por los cultores tradicionales del candombe, quienes ven los cambios como formas de "degenerar" una cultura, de transformarlo en otra cosa distinta que no es candombe, que le hace "perder su esencia"

Asimismo, el estilo del candombe está dado por la particular forma de su ejecución, es ese "ritmo", con esos "instrumentos" y tocado de determinada forma que implica la polirritmia. No habilita otras mezclas que las ya instauradas. De su origen en los ritmos africanos, a la forma de tocar hoy, hay una estructura básica, un estilo, que es el que lo identifica como música de candombe. La tragedia simeliana del candombe puede pensarse entre esa defensa de una forma "pura" que plantea la comunidad negra reunida en Mundo Afro, que no acepta la incorporación de nuevos elementos, o desdeña la resignificación que puede darse a partir del "blaqueamiento" que están teniendo las cuerdas en los barrios. Esta contradicción sólo se resolvería al transformar el sentido de lo culto y lo popular, mediante la "rehabilitación" de éste último a través del estilo.

El candombe es una música de origen negro; las pautas de composición y ritmo son ajenas a la música "cultura", los componentes musicales del candombe se sustraen del fraseo y de la rítmica de la clave, que se hace golpeando el percutor contra el tambor (hacer madera) Para "hacer candombe" se deben eliminar otras lógicas compositivas. Cada tambor tiene su rítmica propia, la cuerda al percutir simultáneamente conforma la polirritmia propia del candombe.

Para interpretar el ritmo son suficientes el "chico" y "el piano" que suponen ritmos de base. Pero el repique es el instrumento que va contestando, es el "producto de la improvisación del tambor"<sup>1</sup> y para algunos "candomberos" la "madera"(el golpe sobre el cuerpo del tambor) es un elemento esencial.

Si lo emocional es constitutivo del candombe, esto no le quita legitimidad como forma de acceso a una forma de verdad. Porque la función ritual del candombe no solo está ligada a la diversión y al goce.

Merton afirma que el individuo no tiene conciencia de sí mismo directamente, sino desde los puntos de vista generalizados de los otros miembros del grupo al que pertenece, aunque no por eso el referente está en ese grupo de pertenencia, sino que se pueden considerar grupos a los que no se pertenezca. En ese sentido distingue dos tipos: los grupos de pertenencia que son aquellos de los que se forma parte; y los de referencia que cumplen la función de orientadores o evaluadores ya que proporcionan estándares sobre los cuales comparar, en definitiva modelos normativos y conductuales sobre los cuales se establecen comportamientos. Pero también hay comportamientos desviados; para demostrarlo busca los mismos en algunas estructuras sociales que ejercen presión sobre ciertas personas para que sean no conformistas. Lo que se puede aceptar o no, son dos cosas: las metas culturales (fines valorados, que dependerán de cada cultura), y los medios institucionalizados para lograr aquellas metas. Hay distintos modos de adaptación: el conformista acepta metas y medios, el innovador metas pero cambia los medios, el ritualista acepta medios pero no metas. El miembro de la cuerda va a elegir de acuerdo a sus metas y fines, pero probablemente una vez integrada a esa determinada comparsa va a adecuarse a ella. El modo de adaptación será conformista, si no lo es, va a desprenderse del grupo y formar uno nuevo. La Figari surge de una división en La Gozadera. Algunos miembros de la comparsa consideraron que las interacciones que se estaban dando en el grupo, los valores que representaban, iban bifurcándose. Y se escinden, considerándose innovadores. A su vez, los miembros que quedaron en la comparsa original se ven a sí mismos como los referentes barriales. Ambas comparsas pugnan por representar a Malvín, o por lo menos por ser la comparsa de referencia barrial, la comparsa que "identifica" que es la referencia de una pertenencia. Todo grupo organizado posee una individualidad propia dada por el componente significativo. En las comparsas barriales se mantienen las significaciones y eso mantiene al grupo, mas allá de que cambien algunos componentes

Pero en el caso de las cuerdas que integran comparsas cuya finalidad es el concurso, lo que mantiene el "grupo" son los vehículos y las normas, no los miembros, quienes pueden cambiar. C1080, más allá de su dueño y el círculo más cercano, no mantiene todos los años a los mismos integrantes, ya que el fin último es la competencia. Los miembros se van a elegir entre varios que aspiran a integrar la comparsa. Porque para *las comparsas que compiten en el teatro de verano no alcanza con la pertenencia, en realidad, casi no importa "(...) La selectividad del grupo se manifiesta principalmente en la selectividad cualitativa. Por regla general un grupo organizado sólo puede aceptar a aquellos individuos que satisfacen sus cualificaciones y exigencias (...)"* (Sorokin, 1960: 239) En estas comparsas no se manifiesta el elemento barrial si bien hacen referencia a una pertenencia barrial. El caso más paradigmático es Yambo Kenia del Buceo, no solo sus integrantes no son del Buceo, sino que hubo años que ni salieron de allí, sin embargo permanece como grupo de referencia "yambo Kenia 100% Buceo", "vamo la Yambo y vamo el Buceo". Cada tanto vuelve al barrio a ensayar y de esa manera vehiculiza pertenencias al estilo de los clubes de básquetbol.

El candombe como ritmo, el propio "toque", tiene un componente comunitario, no se toca de a uno, es la unión de todos los tambores individuales, lo que le da unidad. La relación de los individuos con el barrio implica comportamientos y formas simbólicas. El barrio permite la apropiación del espacio público, se ubica entre el espacio privado y la esfera de lo público, implica contacto, acuerdos colectivos. El barrio acepta a la comparsa y la integra, se

---

<sup>1</sup> Ver Anexos pag. 67

siente representado y a la vez representa a esa cuerda, la "sigue", la apoya económicamente, o la promueve. Esta perspectiva implica considerar al barrio como "espacio paradigmático donde se desarrollan los sectores populares"iv donde se dan formas de identidad que se constituyen en términos de un "nosotros".

Si como nos dice Parsons, los elementos de la cultura común tienen significación con referencia a los tres modos de orientación de la acción. La relación del individuo con el candombe es fundamentalmente catética, pero también cognitiva y moral ¿qué significa el tambor en un sentido emocional?. Pero no están exentas de las otras formas de orientación de la acción. ¿Qué significa el alter en una cuerda de tambores con respecto a un miembro? La respuesta siempre va a tener que tomar en cuenta el status de ambos en la estructura del sistema interactivo. En la medida que los status relativos se definen y regulan por una cultura común se puede afirmar que solo puede entenderse lo que son las personas en términos de un conjunto de creencias y sentimientos que definen lo que ellas deberían ser. Esa significación es cultural, y por ello, normativa. El contenido cultural es aprendido; no se puede entender lo que el objeto humano es, ni lo que significa desde el punto de vista emocional, independientemente de la interacción y la significación de las normas morales que se relacionan. En este nivel ubicamos un área de expresión: Las llamadas. En ésta distinguimos dos tipos:1- las llamadas "no oficializadas" y 2-" las oficiales" (Organizadas por la I.M.M, junto con Daecpu y Audeca) El primer tipo lo constituyen las llamadas "espontáneas" o sean "los tambores" o llamada de barrio, fuera del periodo de carnaval. Las más relevantes son las de Navidad, Año Nuevo y Reyes. También se dan en otras fechas que coinciden con feriados (por ejemplo en el día de los trabajadores, el 25 de agosto, el 19 de junio, etc.) Otras fechas aprovechadas serían los Días de las madres, padres, niños y abuelos. A su vez se dan "toques" semanales de personas que se reúnen para tocar el tambor, en un lugar determinado, a una hora especificada, y que se identifican como un grupo, imponiéndose un nombre, una "marca": La Dominguera, La siete y media, etc. Los tambores consisten en una procesión en torno a un grupo relativamente grande de tambores denominado "Cuerda de tambores" donde fundamentalmente la acción es catética, si bien no en pureza. El segundo tipo sería el de las llamadas organizadas del carnaval protagonizado por las comparsas lubolas y cuerdas de barrio del interior del país. "Las llamadas" consisten en el desfile de Comparsas de Negros y lubolos, sobre la base de la música producida por la "cuerda de tambores" que reúne y concentra cada Comparsa. Aquí la orientación a la acción en cada comparsa es de tipo de actividad instrumental que comprende a una pluralidad de individuos. Es el grupo como un todo el que actúa para un fin, el desfile, y de ser posible, el "triumfo" de la agrupación en el concurso. La orientación de la acción fundamentalmente evaluativa si bien está presente el simbolismo expresivo; se "toca" para ganar y ser "mejor" que las demás

Los distintos grupos o "Cuerdas de Tambores", encienden el fuego para templar las lonjas de sus instrumentos y emprender un recorrido por las calles hasta reunirse todos en un punto. La Cuerda de Tambores está integrada por un número que va de 3 a más de 80 percusionistas, que ejecutan los tambores tradicionales: Chico, Repique y Piano. La música de cada cuerda caracteriza el estilo musical de candombe. La diferenciación que se intenta entre los distintos barrios es en la forma de tocar, En una primera aproximación, se puede decir que las llamadas o cuerdas de barrio hacen referencia a las relaciones Individuo-grupo, y a los papeles sociales. Definimos "papeles sociales" como una categoría de personas que en una sociedad está relacionada con un plan de interacción con por lo menos otra categoría de personas y que para conocerlos se debe entender por lo menos dos aspectos, el contenido y el comportamiento. Las cuerdas van a diferenciarse en la forma de tocar (Ansina o Cuareim) van a hacer silencios o no, van a vestir determinados colores, van a intentar mantener una forma que los acerque a los elementos mas tradicionales "100% candombera" es el lema de La Fuerza por ejemplo. En este sentido, el papel de miembro de una cuerda de tambores está definido por la forma en que ese papel contrasta con otro. Ser "tamborero", ser de determinada cuerda, se define por los comportamientos que se esperan de él (las prescripciones del rol): que toque el

tambor, que lo haga al "estilo" de esa cuerda, que cumpla con los horarios de encuentro, etc. Una determinada combinación, hace que ese papel contraste con los demás. No es lo mismo el papel del que toca el "chico", ni su lugar en la cuerda, que el del que toca el "piano" por ejemplo. Pero a su vez, estos papeles difieren de cuerda en cuerda. Otro atributo del papel es el marbete (o etiqueta), los signos, las señales :son los colores, uniformes, insignias, que ayudan a reconocer esos papeles. También es una expresión que usan los miembros del grupo para dirigirse a un tipo especial de personas. Cuando dicen "a ver como suena el repique", hay un papel que responde. El nombre es importante también al identificar el instrumento musical. No da lo mismo como se lo denomine, es tambor y no tamboril, "*empleamos siempre el nombre de tambor porque entendemos que es el término culturalmente pertinente*"(Ediciones Mundo Afro)

Los individuos se motivan por un sentido expresivo, cuya referencia es la motivación del "toque". El vehículo material por antonomasia del candombe es el tambor: es a través de ese instrumento que se vehiculiza la música del candombe. El símbolo es el tambor, y en ese sentido es apropiado a la situación de interacción. Siguiendo a Parsons, la acción expresiva se orienta al logro de una meta fuera de la situación, la interacción se encuentra institucionalizada, son un grupo que se identifica como tal, que tiene normas y valores, entonces las relaciones son de tipo solidario. Así el grupo, la cuerda, puede llegar a ser un objeto de adhesión. La relación con la cuerda, la pertenencia al grupo, es fuente de gratificaciones y tiene expectativas de duración. Las acciones que realizan dentro de las diferentes comparsas se orientan al logro de una meta en común: que "suene bien". A su vez cada integrante actúa frente a ese "*objeto de catexis*" que es la agrupación desde una actividad expresiva. Lo grupal por encima de lo individual. La adhesión a cada agrupación está institucionalizada, y entonces la relación del miembro con el grupo no solo es fuente de gratificación sino un "*sistema organizado de gratificaciones*", en el que las expectativas están en la continuidad del grupo. Se organiza a partir de una determinada pauta cultural, una pauta de símbolos expresivos de significado compartido por todos. Los mismos objetos sociales, pueden funcionar como objetos de acción instrumental al concursar y ocupar ranking y como catético- expresivos, otorgando identidad y diferencia, identidad y status. En ese sentido es que se unen las dos instancias.

Existen mecanismos de aprendizaje de esas pautas, el reclutamiento para esta instancia es diferente. En los toques semanales, son todos los interesados los que interactúan. Pero para el desfile, y antes, para los ensayos, son los que el grupo considera adecuados, los mejores. La condición de miembro se adquiere. Una vez seleccionado se es parte constitutiva del grupo. La condición de miembro entonces, como cualidad relacional, tiene implicancias en la estructura de cada rol de responsabilidad. Si uno es miembro, va a tener que ir cada vez que se reúnen, porque "como suene" la comparsa, va a depender de esos ensayos, de ese trabajo en conjunto. Las cuerdas de tambores se identifican por sus nombres, que pueden aludir a un pasado simbólico ("Yambo Kenia"), a una forma de significar ("La Gozadera") a un día de reunión ("La Dominguera") Cada grupo va a posibilitar la ejecución de la tarea, se organizan rifas para comprar la ropa con la que se desfila en las llamadas por ejemplo. Hay un orden de pasaje, una organización del "toque" que supone una jerarquía en la definición. Las cuerdas de tambores son grupos organizados, que tienen una significación en el candombe y que se vehiculizan por la música de sus tambores. La solidaridad entre los miembros está en sintonía con su pertenencia a determinada cuerda, y su compromiso para el funcionamiento. Los diferentes "toques" tienen distintos niveles de ejecución, incluye improvisaciones y "concentraciones" que están reguladas; hay códigos, reglas de estilo y de comunicación que se siguen

La cuerda de tambores, para sus miembros, es a la vez grupo de pertenencia y de referencia, pero también, estas cuerdas pueden ser de referencia para otros, los seguidores, que van a ir a verlos, los van a "seguir", van a aportar económicamente, van a usar insignias identificatorias por ejemplo.

El concepto de identidad es inseparable de la idea de cultura, debido a que las identidades sólo pueden formarse a partir de las diferentes culturas y subculturas a las que se pertenece o en las que se participa. Contiene elementos de lo socialmente compartido. La pertenencia implica compartir los modelos culturales (o por lo menos en parte) de los grupos a los que se pertenece. Esto se puede entender también desde el concepto de "actuación" de Goffman. El "espectador" en el candombe, el seguidor individual, marginal, marca su presencia por medio de voces "alentadoras" a los tambores, y pueden oficiar de "coro" repitiendo frases simples, sobre todo en el candombe canción. No está ajeno, actúa, y se "siente" parte, desde una especie de "hinchada" de la cuerda. Se puede referir esta conceptualización a las distintas fachadas que muestran algunas comparsas, que intentan diferenciarse de otras en las conductas (por ejemplo, en los desfiles). Hay cuerdas de tambores que imponen a sus miembros el no consumo de sustancias o alcohol durante su presentación y de esa manera mostrar una imagen diferente. Suele suceder que se intente "*proteger la realidad propuesta*" mediante la exigencia a los miembros de posponer las diferencias ante la vista del público. Si los miembros de la cuerda no están de acuerdo con algunas directivas, esto no se va a mostrar al público, "*el desacuerdo abierto ante el auditorio, crea, como ya dijimos, una nota falsa*" (Goffman, 1989:98) Cada equipo representa su actuación para otros, hay una "interacción dramática", una interacción que asume la forma de una acción recíproca. Uno de los equipos es el actuante y el otro el observador, las cuerdas se presentan actuando ante sus seguidores que ofician de público. Lo mismo cuando desfilan varias comparsas, donde la definición de actuante y observador es arbitraria, cada una de ellas intenta dar una presentación a la otra, diferenciándose y asemejándose. El sonido de la cuerda, la forma de ejecutar debe ser la misma siempre y a la vez cada vez mejor, para ello se ensaya, se buscan los mejores ejecutantes, se cuida la afinación de los instrumentos. A su vez la imagen, tanto simbólica como visualmente es cuidada en cada presentación.

Es un hecho que el toque de tambor, además de una forma de expresión de una etnia, se ha transformado en un fenómeno que nuclea a los "amigos del barrio" y reúne a jóvenes en alguna esquina montevideana durante las horas libres y los fines de semana. Las distintas cuerdas de tambor tienen un color que las identifica (Morenada es recordada como la verde), una forma de tocar y moverse. Una forma de manejar los silencios, una manera de desfilar. Como tribu, se pueden distinguir rituales, como la preparación del tambor, su cuidado, el significado atribuido a cada instrumento. Por su parte, la multiplicación de los talleres de percusión, que con la presencia de destacados percusionistas han venido perfeccionando las técnicas, produjo el acercamiento de más hombres y mujeres al aprendizaje

Como plantean Grignon y Passeron, toda forma de dominación se despliega en el ámbito de lo simbólico, con un intercambio simbólico desigual que genera una interacción cultural desigual. Cuando se interpretan o asignan sentidos a las manifestaciones culturales populares generalmente se está guiado por un "etnocentrismo" de clase, o de habitus. Para romper con estas posiciones los autores plantean los conceptos de alternancia y ambivalencia. Creo que ambos pueden ser adaptados a esta interpretación del fenómeno del candombe, intentando dar cuenta de la autonomía que tiene como forma cultural pero dentro de dispositivos de dominación. La reivindicación lograda en Noviembre de 2006, al decretarse el 3 de Diciembre como el Día Nacional del Candombe, la cultura afrouruguaya y la equidad racial da cuenta de una necesidad de que la "sociedad mayor", la cultura hegemónica los acepte como parte del acervo cultural. A su vez ¿no es esto una interpretación de doble lectura? Hay resistencias, las del aporte cultural subalterno, y hay arbitrariedad de parte del gusto dominante. Se acepta como manifestación popular, se "muestra" en los actos públicos, pero, ¿es considerado como cultura "legítima"? ¿como forma artística?

La cultura del candombe, al identificarse con la comunidad negra, puede ser motivo de discriminación *"El racismo como forma ideológica que sustenta la dominación de una cultura sobre otra es una de las causas fundamentales que no deja paso al desarrollo sustentable para los sectores afro uruguayos."*(Ortuño, S) A su vez la resistencia a la "mezcla" por parte de algunos integrantes de la comunidad negra planteando que deben profundizar los ritmos y estilos ya existentes y desestimando todo tipo de innovación que "deforme" su música, su canto y su baile es una orientación de una conducta que se encierra en si misma y de esa manera discrimina a lo ajeno, y que podemos caracterizar como circunscripta en la tragedia simmeliana. De una práctica cultural de resistencia a la esclavitud, a una práctica cultural que resiste a la extinción de una forma de ser y sentir. El candombe intenta preservar su aura circunscribiéndose a una manifestación étnica, pero a la vez reclamando para sí un status cultural no subordinado.

Otra posible ruta para la interpretación del fenómeno es recurrir al concepto de "campo" de Bourdieu, en la medida que existe un capital común, el "capital simbólico", y hay una pugna por su apropiación. Hay en el caso del candombe intereses específicos en controversia, un interés desde el colectivo afro uruguayo de reivindicación de un aporte étnico a la cultura, y en esa medida hay grupos que pugnan por darle ese contenido y otros grupos que promueven otros intereses. Hay un reconocimiento de las "leyes del juego" . Hay/¿Hubo? grupos que detentaban una posición preponderante, y que intentan conservarla. Y están los que quieren cambiar las cosas. Hay un combate por la hegemonía, pero no por eso dejan de reproducir el "valor" del candombe. Se *"juega respetando las reglas"*

El candombe es una manifestación cultural que ha tomado auge en los últimos años si bien es innegable su presencia en la conformación de la cultura uruguaya. Investigar sus complejidades, sus vericuetos, nos dan pistas de las formas que toma la identidad uruguaya.

Las cuerdas de tambores son una constante en los barrios montevideanos, y cada vez mas en todo el país. Se ven toques en toda manifestación popular, desde las "movidas" políticas a las culturales, desde el repudio al imperialismo hasta en la lucha contra la violencia doméstica. Son cada vez mas un referente de lo "uruguayo". Unido a este fenómeno persiste sutilmente la marginación y el racismo.

De esa imagen identitaria, a un único día en que el candombe es realmente el dueño de Montevideo, el día de las LLamadas, donde converge la imagen que se quiere mostrar con un producto: el desfile, que es a la vez un producto "cultural" local y un producto "for export". Hay una mirada que lo identifica con la construcción de una identidad desde lo popular *"Inmediatamente después de la Dictadura, la sociedad en su conjunto empezó a profundizar la búsqueda de una identidad propia, hecho que había comenzado en la década de los sesenta. Como resultado, la murga y el candombe y el canto popular se convirtieron en las manifestaciones populares por excelencia por oposición al tipo de orientalidad que el proceso cívico-militar intentó enfatizar (nativismo)"*(Rafael Bayce)

Somos animales culturales pero cuestionamos, no podemos pensar que la identidad cultural es una única guía de acción en el mundo. Lo interesante de asomarnos a las distintas formas culturales es que nos permite establecer comunicaciones, si entendemos que comprender una cultura supone captar su carácter normal sin reducir su particularidad. Interpretar nos permite el acceso al mundo en el que viven los sujetos "conversar con ellos" y tratar de superar la tensión entre la necesidad de aprehender y la de analizar.

¿Qué necesidad está cubriendo el candombe? ¿Se puede hablar de industria cultural en un fenómeno tan autosuficiente como el candombe? A diferencia de otras manifestaciones populares, los "toques" ni siquiera están mediados por la palabra, el tambor comunica sin otra mediación. Pero por otro lado, el mercado permea esta

manifestación, las comparsas compiten por un "nombre", por posicionarse y darse a conocer para así acceder a mejores ofertas "laborales" mantenerse y acumular status social general y entre pares. A su vez, las llamadas se han convertido en un fenómeno mercantil que genera grandes divisas, tanto al Estado como a los medios. Son dos lógicas distintas las que confluyen en esta manifestación, y ambas lógicas se cruzan y divergen dándole al fenómeno un carácter sui generis.

Son múltiples las aristas en las que se puede enfocar un estudio de este tipo, siempre dependiendo de lo que queramos buscar, del marco teórico desde el que nos paremos, y sobre todo de nuestra postura epistemológica. La cultura popular, y en ella el candombe, refiere a universos simbólicos que deben ser leídos, interpretados con el cuidado necesario. El mundo de la experiencia vivida es, siguiendo a Maffesoli, el de la correspondencia, y el de la interacción simbólica; uniéndolas es que es posible el trabajo intelectual, en el que la aproximación sociológica no se constituya en una verdad científica sino en una de las mediaciones en las que la cultura se define y solo entonces poder abarcar su complejidad

Abordar el tema del candombe desde la perspectiva de la sociología de la cultura incluye varios desafíos. Hay tantas lecturas como recortes analíticos intentemos detectar. En las cuerdas de tambores tenemos actores y tenemos espectadores, cada uno va a interpretar el fenómeno de distinta forma, va a significarlo diversamente. Los "comparseros" le otorgan diferentes sentidos dependiendo del lugar que ocupen: hay un posicionamiento religioso, un posicionamiento cultural, uno étnico, otro casi político, y a la vez se expresan desde distintos lugares: el ser componente, jefe de cuerda o dueño de comparsa.

La pertenencia barrial es un elemento importante, hay barrios con una historia "candombera", con un origen que se remonta a los tiempos de la Colonia, con los asentamientos de la comunidad afro descendiente, es el caso de los barrios Sur y Palermo. Si bien sobre todo a partir de la dictadura, con el desalojo de los conventillos sobre la calle Gaboto; conventillo Medio Mundo y Barrio Ansina entre otros, se da la diáspora del colectivo a otros barrios periféricos, se sigue teniendo a esa zona de Montevideo como paradigmática en el fenómeno del candombe, a punto tal que sigue siendo el lugar tradicional del desfile de las llamadas oficiales, así como es donde se realizan las llamadas de San Baltasar, cada 6 de Enero, y hacia allí se dirigen las comparsas de todo Montevideo. Hoy en día, en barrio Sur específicamente, solo sale una comparsa Cuareim 1080 (C1080) que sale a cargo de "Cachila" Silva, hijo del fundador de Morenada, cuyo nombre da cuenta de la dirección del destruido conventillo del Mediomundo, y que se auto denomina como la sucesora de Morenada. El barrio como tal, sigue percibiéndose como candombero, y sobre todo "hincha" de Morenada. Esa comparsa fue, y sigue siendo -a pesar de que hace años que no sale, que sus dueños fallecieron y sus hijos están en sucesión por el nombre- la comparsa que identifica al barrio Sur.

Morenada oficia sobre sus ex integrantes y sobre los vecinos del barrio Sur, una suerte de lugar de referencia, muchos tamborileros se juntan a tocar y se reconocen como ex integrantes de esa comparsa, siguen vistiendo sus colores, los vecinos cultivan su recuerdo a través de banderas, fotos, incluso la comparsa del barrio C1080 tiene un local donde conservan los trofeos, los "dominós" que usaran sus componentes, y se sigue rindiendo culto a la "verde". La C1080 no logra la misma adhesión; muchos de los habitantes del barrio tienen conflicto con su dueño sumado a la discusión entre los herederos de Juan Silva (fundador de Morenada) por el derecho a sacar nuevamente esa comparsa.

Para muchos de los entrevistados, el origen del fenómeno que explotó a fines de los setenta y que hace mas o menos cinco años es un "boom" en todo Montevideo, al punto de tener prácticamente en cada barrio una comparsa, se da con la salida masiva de los habitantes de los conventillos derribados por la dictadura. Así, los miembros del colectivo

afro descendiente se llevaron junto con sus pertenencias sus tambores y los "ofrendaron" al resto de la ciudad. Esta explicación si bien es plausible, no da cuenta de por qué fue aceptado por la sociedad mayor, y no solo aceptado sino adoptado como parte de su cultura. Las posibles respuestas a esta inquietud inicial, que fuera puntapié de esta investigación, pueden rastrearse desde algunas hipótesis: por un lado surge la postura de la necesidad de identificación cultural de una sociedad fuertemente golpeada en sus lazos comunitarios por la dictadura militar y que necesitaba encontrar algún elemento cohesionador diferente de los propuestos por la orientalidad del proceso civico-militar (Bayce); por otro lado, la impronta fuertemente individualista que implica una atomización de los individuos que necesitan "religarse", pertenecer. Porque es siempre con relación a grupos que se determina la vida social y es también en colectivos donde los individuos unidos por sentimientos comunes estructuran una memoria colectiva diversa y fundadora de identidad. Quizá una lectura de este fenómeno de las cuerdas y del candombe sea posible en torno al paradigma de redes planteado por Maffesoli.

En las comparsas "tradicionales" con un contenido de pertenencia étnica, se manifiesta una competencia entre las nuevas generaciones, las actuales y las fundadoras. Aquiles Pintos tuvo que pagar a los herederos de su hermano para poder utilizar el nombre de Zumbaé y salir en las llamadas, luego de 25 años, en el año 2006. Los hermanos Silva no logran ponerse de acuerdo y Morenada no va a salir más como tal, por lo menos en el corto plazo.

Hay diversas "tipologías" de cuerdas de tambores como lo fuimos registrando en el presente trabajo, en todas la constante es el "toque", la música, los tambores. Desde lo ancestral a lo "culturoso", el ritmo del chico, el repique y el piano, en un juego de identidades que diferencia y asemeja a todos los actores involucrados. Pero también hay otro tipo de religiosidades inmersas en el candombe, desde los rituales de re ligazón (Durkheim) a los de la socialidad (Maffesoli) el candombe nos muestra sus múltiples aristas. Hay distintas formas de posicionarse entre los miembros de las comparsas. Algunos de ellos lo vinculan a lo "religioso" en el sentido de que la compenetración necesaria para el toque es grupal. El toque del candombe implica necesariamente la armonización de los componentes. Pero otros, lo hacen desde el culto a religiones afro brasileñas. Muchos de los componentes plantean que sus creencias se concretan en las llamadas. Los elementos religiosos están vinculados a la conformación del candombe, no solo en la música en sí, sino en la presentación misma de la cuerda, sus ropas, los personajes, la danza; y ,sobre todo, los integrantes de las comparsas que reelaboran los cultos africanos y brasileños, con los colores de sus "santos" dados a la comparsa, con "incorporaciones" durante el toque, con ofrendas, ritos y el hecho de encomendarse a sus deidades antes de salir a tocar en los desfiles.

Otro enfoque viene dado por el discurso de la dirigencia política y de las organizaciones negras, para los que el candombe adquiere una forma de "comunicación con lo ancestral", de tradición popular a preservar en la memoria. Otras significaciones están dadas en el sentir que participan en una expresión de la cultura uruguaya, concibiendo que el candombe no es propiedad de nadie "*no está en la sangre...el toque del tambor está en el aire*" como canta Mi Morena. Para muchos es una forma de diversión, de goce, de desahogo de la rutina, para otros una moda. En definitiva el candombe abarca todo un espectro de significaciones que lo hace tan rico como fenómeno cultural.

El candombe expresa, pero no solo expresa, refleja. No solo refleja, articula un tipo de estilo. Aunque también crea lo que se entiende por popular, como constructo, más que como expresión de un colectivo, a la vez que es expresión de una cultura dominada. El candombe opera como creador de reconocimiento y de exclusión, proporciona experiencias emocionales que contienen un significado social; al estar situadas en un contexto son formas de individualización. Porque la música de los tambores a través del ritmo actúa como referente de lo accesible, está abierta a una apropiación por parte de los integrantes. Hay una interacción entre la inmersión personal en el "toque" y su carácter

público, como parte del grupo, de la cuerda. Por eso ubica culturalmente al individuo en esa sociedad. Se disfruta del candombe como respuesta identitaria, para crearse una autodefinición particular. Es una identificación con la música, con los intérpretes y con los otros que la tocan. Así, al producir identidad, consecuentemente produce exclusión, una alteridad, una no – identidad. El toque de los tambores “ a diferencia de los placeres obtenidos a partir de otras formas de cultura de masas, no deriva de ningún recurso imaginario: no está necesariamente mediatizado por ilusiones o idealizaciones y se experimenta de un modo muy directo”(Frith, S, s/d) Y esto en el mismo sentido que lo planteado en el discursos de los integrantes de La Cumbersa.

Se puede ver al candombe como un movimiento nómada (entendiendo a su proceso y posición con relación a las culturas a las que se enfrenta) de fenómenos culturales con respecto al “otro” y a la “otredad”, que recodifica lo local y lo externo. Entendida de esta forma, la hibridación evita reducciones esencialistas y la determinación de la diferencia y la alteridad, posibilitando concebir estas dos categorías como diversas formaciones discursivas que deconstruyen y recodifican “metadiscursos” oficiales y normativos y cuya naturaleza es compleja y no siempre libre de conflicto. La hibridez implica un acto de traslación, se encuentra en estado germinal en algunos discursos premodernos y continúa su desarrollo en el discurso moderno de un gran número de culturas. Los conceptos de “diferencia” (Derrida), “alteridad” (Taylor) son primordiales para la explicación del término hibridez. Siguiendo esta premisa, la hibridez debe entenderse como una estrategia o proceso que se manifiesta en los principales puntos/cruces o en los márgenes / orillas de las culturas. Entender la cultura popular, sobre todo en América Latina, no es tan simple como para poder “adaptar” sin más herramientas conceptuales que pertenecen a otras sociedades. La uruguayo es una sociedad “nueva” en términos históricos, y como tal ha tenido que ir construyendo sus formas de sociabilidad, ha creado sus mitos fundacionales, ha intentado “encontrarse”, fluctuando entre las orillas, entre los cruces. Una sociedad que ha mirado a Europa y a la cultura europea, y que a su vez se “cruza” con componentes étnicos, con resistencias autóctonas. En esa “tirantez” se fue forjando nuestro imaginario identitario. La hibridez es constitutiva de nuestra “personalidad” histórica. Es a partir de esta concepción que se ha desterrado de la consideración como cultural a todo el conjunto de mensajes producidos por los medios de comunicación de masas, los que, evidentemente, no pueden ocultar aunque lo intenten, las motivaciones mercantiles de su accionar. El proceso de hibridación del candombe se puede rastrear desde los personajes de las comparsas, el único referente con reminiscencias africanas es el escobero o gramillero , que va vestido con un tapa rabo, pero que a su vez paulatinamente va perdiendo ese vestuario en aras del espectáculo, y que cambia el bastón por la escoba. Desde la Sala de Naciones a los espectáculos de comparsas que desfilan en las Llamadas se fueron dando hibridaciones, la reina de la Sala de Naciones pasa a ser la sátira de la “ama blanca” vestida con sombrilla y abanico. El propio instrumento ha ido transformándose, del tambor ahuecado africano a los tambores con tensores y lonja de plástico ha habido mutaciones, aportes desde la percusión, transformaciones de la técnica y en el uso de los materiales. A su vez el proceso de construcción del candombe como expresión cultural nace de la mezcla en las comparsas del candombe de negros y lubolos.

Entender al candombe es una clave para entender la dinámica de nuestra sociedad. Parsons decía que los recursos materiales condicionan la acción, pero la cultura la controla y orienta. En ese sentido, dar cuenta del candombe permite una mejor comprensión de los comportamientos de los actores involucrados. En la medida que la cultura elabora el sentido común construye identidad y al estar en las expectativas de los involucrados, está en la raíz de sus prácticas sociales. Para una colectividad, su cultura le construye memoria y genera cohesión, legitima sus acciones (o las deslegitima)

## F- BIBLIOGRAFIA

**Adorno, Theodor y Horkheimer, Max.-** *La Industria Cultural* en DIALÉCTICA DEL ILUMINISMO (1944). Ed. Sur, Bs.As. Argentina, 1969

**Alfaro Milita.** Carnaval- UNA HISTORIA SOCIAL DE MONTEVIDEO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA FIESTA 2º parte Montevideo, Trilce, s/d

**Baeza M.** Metodologías cuantitativas en la investigación social y el tratamiento analítico de entrevistas en: SOCIEDAD HOY. Revista de Ciencias Sociales, Dpto. de Sociología F.C.S Año 1 Vol1 Nº 2-3 Chile, 1999

**Bardin L.** ANALISIS DE CONTENIDO, Ediciones Akal, Madrid- España, 1986

**Barran J.P.** HISTORIA DE LA SENSIBILIDAD EN EL URUGUAY, Tomo1: *La cultura "bárbara"*(1800-1860)Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo-Uruguay, 2004

**Benjamin, Walter** La Obra De Arte En La Época De La Reproductividad Técnica. DISCURSOS INTERRUMPIDOS(1936) Planeta – Agostini, Barcelona- España, 1994

**Bock, P.** INTRODUCCION A LA MODERNA ANTROPOLOGIA CULTURAL F.C.E 1977

**Burnett Taylor. E.** en: Harris Marvin; INTRODUCCIÓN A LA ANTROPOLOGÍA GENERAL, 1871

**Durkheim, E.** LAS REGLAS DEL MÉTODO SOCIOLOGICO.(1895) Prefacio de 1º y 2º edición, introducción y capítulos 1 y 2. Pléyade, Buenos Aires, Argentina. 1968. Original de 1895

**Eco, Umberto.** APOCALIPTICOS E INTEGRADOS (1965) Lumen, Barcelona, España 1996

**Ferreira Luis** *La musica afrouruguaya de tambores en la perspectiva cultural afro-atlántica*, en: ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL EN URUGUAY, Anuario, Dpto. Antropología, UdelaR ,Montevideo, Uruguay, 2001

**Frith, Simón.-** "EL "VALOR" DE LA MÚSICA POPULAR" Papers. Revista de Sociología. Universidad Autónoma de Barcelona. Número 29. Península, Barcelona, España.1988

**García Canclini Nestor.-** CULTURAS HIBRIDAS Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Grijalbo, Mejiro, 1990

**García Canclini N.** *Noticias recientes sobre hibridación* en :Revista TRANSCULTURAL DE MÚSICA. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México, 2003

**Geertz, Clifford** El Impacto Del Concepto De Cultura En El Concepto Del Hombre en LA INTERPRETACION DE LAS CULTURAS (1973), Gedisa, Barcelona- España, 1989.

- Goffman, Erving.**- LA PRESENTACION DEL YO EN LA VIDA COTIDIANA (1957) Doubleday Achor Bools, Nueva Cork, USA, 1989
- Goldman G.** CANDOMBE ¡Salve Baltasar! La fiesta de Reyes en el barrio Sur de Montevideo Ed. Perro Andaluz, Montevideo- Uruguay, 2003
- Grignon C. Y Passeron J.C** LO CULTO Y LO POPULAR. (1978) Ed. La piqueta, Madrid- España, 1992
- Harris Marvin** INTRODUCCION A LA ANTROPOLOGIA GENERAL Alianza Universitaria, 1994.
- Linton, Ralph.**- ESTUDIOS DEL HOMBRE F.C. E 1964
- Malinowski, Bronislaw.**-UNA TEORIA CIENTIFICA DE LA CULTURA (1944). Sudamericana, Buenos Aires- Argentina, 1967
- Maffesoli, Michel.**- O TEMPO DAS TRIBOS (1973), O declinio do individualismo nas sociedades de massa Ed. Forense-Universitaria, Río de Janeiro- Brasil, 1987
- Maffesoli Michel.**- ELOGIO DE LA RAZON SENSIBLE Paidos, Barcelona- España, 1997
- Merton, Robert.**- TEORIA Y ESTRUCTURAS SOCIALES (1949) FCE, México ,México,1964
- Olivera Chirimini, Tomás.**- EL CANDOMBE, sus orígenes, su historia sus proyecciones, Ed. El Galeón, Montevideo Uruguay, 1992
- Olivera Chirimini, Tomás .**- MEMORIAS DEL TAMBORIL, Banda Oriental, Montevideo Uruguay, 2002
- Orti, A** “*La confrontación de modelos y niveles epistemológicos en La génesis e historia de la investigación social*”. En Delgado, J.M.y Gutiérrez, J (coord) MÉTODOS Y TÉCNICAS CUALITATIVAS DE INVESTIGACIÓN SOCIAL” Síntesis. Madrid, 1999.
- Peña Zepeda- Gonzáles** en Mara L.Tarres (coord.) OBSERVAR, ESCUCHAR, COMPRENDER, Sobre la tradición cualitativa en la investigación social. El Colegio de México, FLACSO, México, 2001
- Parsons, Talcott.**- EL SISTEMA SOCIAL (1951) Cap.9 “*Los símbolos expresivos y el sistema social: la comunicación del afecto*” Revista de Occidente, Madrid- España. 1968
- Parsons, Talcott.**- APUNTES SOBRE LA TEORIA DE LA ACCION (1953) Ammarrotu, Buenos Aires- Argentina. 1970
- Porzecanski, Teresa.** LA NUEVA INTIMIDAD, en: Barrán, J.P., Caetano, G.,
- Porzecanski, Teresa.** HISTORIAS DE LA VIDA PRIVADA EN EL URUGUAY, T.III, Ed. Taurus, Montevideo, 1998

**Rama, Angel.-** *El Uruguay hiperintegrado*, citado en: Caetano G. Y Alfaro M. HISTORIA EL URUGUAY CONTEMPORANEO. Material para el debate. F.C.U

**Schinca, Milton.-** "BOULEVARD SARANDI, tomo 3, Edic. de Banda Oriental

**Simmel, Georg.-** EL INDIVIDUO Y LA LIBERTAD Ensayos de crítica de la cultura, Ediciones 62, Barcelona- España, 1986

**Simmel, Georg.-** *El Concepto Y La Tragedia De La Cultura*" EN SOBRE LA AVENTURA (1898) Ed. Península, Barcelona- España, 1968

**Sorokin, Pitirim.-** SOCIEDAD, CULTURA Y PERSONALIDAD (1947) Ed. Aguilar, Madrid-España.1960

**Taylor, Roger.-** EL ARTE, ENEMIGO DEL PUEBLO (1978) . Ed. Gustavo Gili, Barcelona-España, 1980

**Vela Peón, F.** *Los Procedimientos Basicos De Recolección Como Tecnica Y Metodo* en Tarres, M.L: (coord.) OBSERVAR, ESCUCHAR, COMPRENDER, Sobre la tradición cualitativa en la investigación social. El Colegio de México, FLACSO, México, 2001

**VALLES, M.** Capítulos 1, 2, "*Variedad de paradigmas y perspectivas en la Investigación Cualitativa*", Capítulo 9. "*Introducción en la metodología del análisis cualitativo: panorámica de procedimientos y técnicas*", Capítulo 3 "*Diseños y estrategias metodológicas en los estudios cualitativos*" "*Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión metodológica y práctica profesional*" Síntesis Sociológica, 1997.

---

<sup>i</sup> El concepto de Capital social fue iniciado por James Coleman, describiéndolo como un recurso de los individuos que surgen de sus lazos sociales y sucede al de “Capital cultural” de Pierre Bourdieu

<sup>ii</sup> ver anexos con cuadros analíticos

<sup>iii</sup> Se refiere al Dr. Rafael Bayce

<sup>iv</sup> En este sentido ver los estudios de Leandro Gutiérrez y Luis Romero en: Sectores Populares, cultura y política, Sudamericana, 1995