



Universidad de la República

Centro Universitario Región Este

Instituto Superior de Educación Física “Prof. Alberto Langlade”- Maldonado

Licenciatura en Educación Física

Devenir ritmo negro en el baile del candombe: un análisis de los procesos de subjetivación y su relación con el movimiento corporal

Unidad curricular: Seminario Tesina - Prácticas Corporales.

Tutores: Gianfranco Ruggiano, Ignacio Mirabal

Estudiantes: Martínez Olivar, Sofía Makarena 5.165.083-2

Sosa García, Martín Emmanuel 4.973.007-6

Waller Grosso, Sofía Karen 5.114.002-7

Maldonado, Uruguay

Fecha de entrega: 22/12/2023

Resumen

El siguiente trabajo de investigación analiza los procesos de subjetivación en relación al baile del candombe, abordando cómo los movimientos corporales enmarcados en esta práctica van produciendo cómo cada quién está siendo quién es.

Nos posicionamos teóricamente desde la perspectiva de los autores abordados en el curso (Bergson, Escóssia, Deleuze, Guattari, Kastrup, Rolnik, Ruggiano, entre otros) entendiendo que el devenir quién se está siendo se produce en las relaciones de conformación y múltiple afectación. De esta forma, los procesos de subjetivación no son a priori a la práctica, sino que se van produciendo en la misma, en relación a los diferentes colectivos de los cuales forman parte.

En este marco contextual, para identificar las conexiones presentes entre los procesos de subjetivación y la práctica del candombe se elabora la noción de devenir ritmo negro la cual refiere a, cómo cada quién está en el proceso de constante resolución, de forma individual y colectiva, de las tensiones entre los componentes que tienden a la conservación de la práctica como son el ancestral, ritual, religioso, espiritual, y las adaptaciones contemporáneas respecto a la mercantilización, espectacularización, y masificación. En la misma línea, se constata que la intensidad de las conexiones con estos componentes varía dependiendo, entre otras cuestiones, de qué resolución adopta, de forma momentánea, el propio proceso de subjetivación con sus respectivas conexiones en relación a los colectivos de los cuales forma parte y del rol que (in)corpora e interpreta.

Palabras claves: procesos de subjetivación, candombe, devenir, ritmo negro, movimiento, colectivo, relaciones, pliegue.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5
Marco conceptual.....	6
Antecedentes.....	19
Tema.....	22
Fundamentación del problema de investigación.....	23
Hipótesis.....	25
Objetivos.....	26
Metodología y sistematización del material empírico.....	26
Descripción del lugar que se ha observado.....	29
Comparsa “La Negra”.....	29
Análisis del material empírico.....	30
Tensión entre lo ancestral, ritual, religioso, espiritual y la mercantilización, espectacularización, competición y la masificación de la práctica.....	31
Tensión entre lo individual y lo colectivo.....	40
Consideraciones finales.....	45
Reflexiones entorno al campo de la Educación Física.....	50
Bibliografía.....	52
Recursos Audiovisuales.....	54
Anexos.....	54

Agradecimientos

Llegó el momento de dar cierre a un trabajo de grado, y con él, a cuatro años de estudio hasta el cansancio y aprendizajes sin fin que nos ha dejado la carrera que con tantas ansias empezábamos tiempo atrás. Por lo tanto, llegó el momento de ver el camino recorrido, las personas que en él pasaron para estar hoy aquí, y en este apartado decidimos darles el agradecimiento y reconocimiento que se merecen.

En primer lugar, agradecer a nuestras familias, pilares fundamentales que son los que han dado la estructura suficiente para encontrarnos fuera de nuestras casas durante este tiempo, para estar dándole cierre a esta etapa que nos atravesó y nos dejó tanto a cada uno de nosotros.

Mención especial a nuestros compañeros de seminario que nos acompañaron este año, que con sus dudas nos aclaraban el camino a seguir, que nos escucharon, aconsejaron, como también nos apoyaron y dieron ánimos para seguir. Y sin lugar a dudas, a nuestros tutores, que supieron en todo momento comunicar sus saberes de formas asertivas que nos mantuvieron siempre conectados a nuestro trabajo, por la dedicación, por siempre aclarar las dudas, por las sugerencias, y por abordar una temática tan compleja de forma significativa para nosotros, nos vimos compenetrados en los temas que nos ofrecieron en todo momento.

A cada docente y compañero que compartió espacio durante el transcurso de la carrera, cada uno con mayor o menor incidencias en la cotidianeidad fue fundamental para estar donde estamos hoy. A todos los funcionarios del CURE y de ISEF, por la disponibilidad de ayuda y solución, la comida calentita que nos hizo tantas veces sentirnos en casa; por la amabilidad y respeto que se han manejado para con nosotros en cada situación.

Como grupo, consideramos que las palabras no son suficientes para describir el compromiso y la entrega que hubo para con cada uno de nosotros y con este trabajo a lo largo del año. La disponibilidad absoluta para cada encuentro, cada reunión, puesta a punto, charlas, entrevistas, idas a distintos lugares, entre todas las situaciones que tuvimos que enfrentar y sacar adelante.

Por último y en especial, a la comparsa La Negra de Maldonado, por dejarnos entrar y ser parte de su día a día, por permitirse abrir sus experiencias, compartir sus sentimientos abiertamente para las entrevistas y las observaciones, por compartir en ese espacio sus vidas para con nosotros, desconocidos que buscaban decir algo sobre lo que allí pasaba. A su vez,

a cada espacio donde sonaba un tambor se nos permitió acercarnos, cada persona con la que se pudo charlar sobre el tema, enseñarnos y adentrarnos en el mundo del candombe.

Lugar en el que nos vimos atravesados de maneras tan significativas que no queremos dejar de mencionar. Encontrar en un espacio donde la gente se reúne a compartir una práctica, tantas energías positivas que atraviesan tu cuerpo por completo, emocionarnos y sentir el ritmo en el pecho. Llegar a la sede escuchando los tambores desde cuerdas atrás, como se hace mas grande esa fuerza e intensidad que se emana del lugar, y decir “Acá pasa algo, no sé qué, pero pasa algo”, con esa sensación, de no poder darle palabras a lo que se siente en el mundo del candombe, porque es algo que se siente en la piel, y traspasa cada parte de tu cuerpo. Agradecemos poder sentir eso que no se tiene tan en claro qué es en ese momento, por todo esto, nuevamente, agradecemos especialmente a esta comparsa “La Negra”, por permitirnos decir algo, en torno a eso que “se siente”, por contarnos y lograr poner palabras sobre esto.

Fue lugar de encuentro y de reencontrarnos, de poner el cuerpo y dejarnos permear por lo que nos sucedía. Por enfrentarnos a situaciones diferentes, a mirar con ojos de análisis, hasta que los sucesos eran más fuertes, entendiendo que esos ojos de análisis para con cada acción y palabra, se quedaba en vano si no nos permitimos sentir por nosotros mismos.

Introducción

El siguiente trabajo de investigación es presentado en marco del curso seminario de tesis “Procesos de subjetivación y movimiento; posibles abordajes de esta relación, desde la perspectiva de la educación física” ofrecido por los tutores Gianfranco Ruggiano e Ignacio Mirabal, como trabajo final de grado de la Licenciatura en Educación Física brindada por el Instituto Superior de Educación Física en la sede de Maldonado, Centro Regional Este. El mismo es parte del trayecto Prácticas Corporales, y tiene por objetivo analizar la relación entre los procesos de subjetivación y el movimiento corporal.

En este contexto, el grupo de los estudiantes Sofía Martínez, Martín Sosa y Sofía Waller han decidido realizar la tesina investigando y adentrándose en la práctica del candombe, igual que, la producción de movimiento; donde proponemos que el centro o determinación característica es el ritmo y el devenir negro que se producen en el toque y el baile, como formas del movimiento a analizar.

Para abordar la misma, se tiene en consideración el amplio espectro que rodea al mundo del candombe en el colectivo uruguayo tanto en la actualidad como históricamente. En este marco es que decidimos realizar una investigación abordando un lugar específico de la ciudad de Maldonado, Uruguay, donde se concurre a la práctica sistemática del baile del candombe, entendiendo que podemos encontrar personas en el mismo lugar que comienzan la práctica por distintas razones pero resultan atravesadas por un mismo sentido, el cual no encontrábamos explicación hasta que logramos identificarlo con un devenir ritmo negro.

El documento se estructura en diferentes apartados que son identificados al comienzo de los mismos, entendiendo pertinente aclaraciones conceptuales que son debidamente realizadas para la comprensión de la temática principal de abordaje del documento, con la finalidad, posteriormente, de hacer dialogar estas cuestiones con la información recolectada y de esta manera llegar a cumplir los objetivos y concluir en qué medida la hipótesis realizada se cumple o no. Por último, desarrollamos un apartado donde se dejan abiertas distintas aristas que esta investigación no logró cubrir por lo extensión de la temática, pero consideramos interesantes puedan ser abordadas en otro momento.

Marco conceptual

En este apartado se busca esbozar los dos ejes centrales que atraviesan esta tesina, nos encontramos por un lado con el significado de procesos de subjetivación y por el otro con nuestra temática elegida, que es el baile de candombe. En el mismo buscamos dar cuenta de lo que entendemos por ello, lo que implican, los aspectos que lo componen y atraviesan.

Para identificar los procesos de subjetivación que surgen en el movimiento, en relación a la temática que hemos escogido, nos parece interesante partir de la siguiente interrogante: ¿qué es el candombe?

Para cualquiera, definir el candombe sería una difícil tarea; considerando que resulta de historia, cultura, unión, respeto; existe una conexión muy fuerte con el pueblo afro uruguayo especialmente. En este momento nos es importante comenzar definiendo la práctica en sí misma, para luego hablar de sus orígenes, y conexión con la espiritualidad.

Realizando un análisis sobre documentos que trabajan acerca del candombe, los mismos coinciden en remitir su origen a una práctica de negros esclavos de la zona del Río de la Plata, que sucedía en el espacio de recreación de ellos, como una práctica en busca de la liberación (Ruiz et al, 2015).

En el mismo sentido, José Pedro Barran (1996) en su libro *“Historia de la sensibilidad en el Uruguay”* nos cuenta cómo logra surgir el candombe en nuestro país. Este nace en la época colonial, mientras los montevideanos disfrutaban de sus carnavales, siendo así una época festiva, de máscaras, disfraces, bailes; los negros disfrutaban de sus tradiciones a través de sus “candombes”. Barran (1996) nos trae memorias del hijo del presidente Gabriel, A. Pereira, (1891): “(...) eran días de expansión para aquellas pobres gentes, y se divertían grandemente esos desheredados de la fortuna” (pág. 155). Fue en 1750 cuando llegan a Montevideo los africanos, nos referimos a personas “desheredadas de la fortuna” simplemente porque, a través del surgimiento del baile, los negros encontraron una manera de festejar y sobrevivir en la época “bárbara” y esclavitud de nuestro país (Barrán, 1996).

En la misma línea, Beatriz Gonzalez (s.f.) en su artículo *“La Música Afrouruguaya”* menciona que hubo tres etapas en cuanto a la música afrouruguaya. La primera etapa fue establecida por la danza ritual africana, “el culto a sus dioses y a sus espíritus ancestrales, y que desaparece con la muerte del último esclavo africano, ya que no es conservada por sus descendientes” (Gonzalez, s.f., p.1). Su segunda etapa se trató del surgimiento del candombe, el cual, se produce gracias a la selección de instrumentistas y danzantes afro. La última etapa, a partir de 1870, se refería a la creación de los grupos sociales formales referentes a comparsas.

Para contextualizar sobre la práctica, en el candombe, es necesario una cuerda de tambores, la cual requiere mínimo de tres tamboriles: repique, chico y piano. Los mismos están hechos de madera, membranófonos de un solo parche, se lo hace sonar golpeándolo con la mano y una baqueta (Ruiz et al, 2015). Es así que en

(...) la comparsa, la Llamada va precedida de estandartes y banderas y, detrás de estos últimos, diversos personajes. Algunos de éstos son tradicionales como la «mama vieja», el «gramillero» y el «escobero» o «escobillero». Se le suman bailarines de ambos sexos (que quizás puedan ser también tradicionales) y como incorporación más reciente y no tradicional, aparecen las «vedettes». (Ruiz et al, 2015, p.27)

Los mismos autores destacan que el aprendizaje del candombe y la transmisión de este saber se produce mediante el “Aprendizaje por ejercicio societario”. En este tipo de aprendizaje tanto el toque de tambor como el baile, no acontece por genética ni por instancias de enseñanza, sino que, el aprender el candombe, significa nacer en ese mundo y sentirlo parte, estando la vida atravesada por las relaciones que se producen en el encuentro de la práctica. Es así como, no se debe al color de piel, sino que, quienes practican

candombe de forma sistemática, van siendo producidos por la misma práctica, (in)corporando sus sentidos, significados y técnicas. En este marco, un entrevistado por Ruiz et al (2015) expresa que

Hay muchos gurises que nacieron como en mi caso, adentro de un tambor, o ya bailando adentro de las barrigas de las madres. [...] Y no va en lo blanco y lo negro. Gurises blancos que lo tocan y lo bailan como un negro. (I. Quegles, testimonio oral, 2013 citado en Ruiz et al, 2015, pág 32)

En la misma línea, Ruiz et al (2015) plantean que el candombe es “una práctica contrahegemónica” (pág.74).

Además de información, las autoras entrevistaron a personas implicadas en esta práctica, a continuación citaremos dos fragmentos de dos entrevistados;

El candombe es el dolor, el sufrimiento y la alegría, de una raza que fue la única forma de expresarse y que por suerte lo hicieron así, encontraron una salida ¿entendés? [...] es increíble que haya sido así, es increíble que no haya tenido otro estallido más violento. (Claudio «Pateco» Leguísamo, 2015 citado en Ruiz et al, 2015, pág.74)

En la misma dirección, otra de las entrevistadas expresa que el “(...) candombe me transforma en otro ser, me elevo y siento que soy una guerrera, el candombe me pone ahí, como una guerrera afro, siempre resistiendo, yo siento esa energía” (Mara Viera, 2015 citado en Ruiz et al, 2015, pág.74).

Consideramos imprescindible agregar palabras exactas, de sentimientos arraigados gracias a esta práctica, por la implicación personal y conexión que se mencionó anteriormente, para lograr acercarse a una concepción que parta más allá de música y una danza. Existen quienes lo reconocen como una conexión entre aquellas personas que vivieron los comienzos, comunicación entre vivos y muertos.

Omar Fuksman, entrevistado, expresa: “El de afuera no puede entenderlo y desde adentro no tenés cómo explicarlo (...)” (citado en Ruiz et al, 2015, pág.78). Entendemos esta expresión, como una frase muy sincera desde una persona que vive el candombe desde adentro, con toda la sensibilidad e historia presente; considerando ese devenir inexplicable que encuentra cada persona que lleva a cabo esta práctica; pues, no hay cómo transferir ese sentimiento a una persona que no lo haya experimentado, se podrá intentar explicar, pero entender desde ese lugar especial que suelen mencionar, es algo más allá de lo que

conocemos, es energía repleta de música que a su vez, simula una especie de recarga para cada cuerpo que lo siente.

En el candombe existe una tensión entre lo sagrado y lo profano debido a diferentes procesos históricos que se fueron suscitando. En dichos procesos relacionados a lo religioso que estuvieron en el candombe a mediados del siglo XIX y que configuraba la práctica en tanto ritual, en la contemporaneidad "«lo religioso» es ignorado, discriminado, ocultado, tanto como vivenciado, promovido, reivindicado y reclamado" (Ruiz et al, 2015, pág.111). En el mismo sentido, este proceso de invisibilización de lo religioso está relacionado con las "posibles influencias que pudieran haber ejercido conjuntamente los mecanismos de discriminación racial y religiosa" (Ruiz et al, 2015, pág.111), conjuntamente con el proceso de secularización y laicismo llevado adelante en el proyecto de Estado nación en nuestro país.

A partir de las fuentes consultadas se constata que las propias figuras del candombe que fueron entrevistadas reclaman que en la enseñanza de los talleres de candombe se aborde lo espiritual ya que consideran que es un aspecto fundamental y central que hace a la práctica en sí y en el mismo sentido la excede ampliamente. Sin embargo, existe una mercantilización de la práctica producto del capitalismo neoliberal que consume no solo el tiempo de trabajo sino que también el tiempo libre (Adorno, 1994), produciéndose, entre otras cuestiones, la pérdida de los sentidos y significados que confluyen con la práctica en sí y denotan su devenir histórico siendo arrancados, olvidados y en algunas ocasiones hasta rechazados.

El candombe estuvo entre el secretismo y el disimulo debido a que los aspectos religiosos y rituales que lo configuraron y que "constituyó la forma de comunicarse con las entidades espirituales para pedir liberación y fuerza interior en un momento tan necesario como durante la esclavitud»" (Ruiz et al, 2015, pág.112), y que forma parte de las memorias ancestrales se fueron transmitiendo, en el devenir histórico, en determinados entornos y de forma clandestina. En lo que respecta al disimulo, las autoras expresan que fue parte de este proceso de secretismo, es decir, las comparsas no se manifestaban directa y abiertamente contra las representaciones dominantes sino que lo hacían mediante el ocultamiento del carácter religioso que subyacente en la propia práctica. En otras palabras, las representaciones mediante el baile o el toque del tambor (y en ambos casos sus diferentes roles y figuras) se manifestaban diferentes formas de comunicarse con ancestros y santos

(Ruiz et al, 2015). Mencionaremos el caso de Esther Arrascaeta¹, que es Mae de Santo, referente de la cultura afrouruguaya, la misma al ser entrevistada expresa que en la representación del personaje ancestral de Mama Vieja incluye también elementos religiosos que significan a sus ancestros que vinieron de África.

En el mismo sentido, el ocultamiento que antes mencionamos, estuvo directamente relacionado con el proceso de desacralización estatal suscitado en nuestro país, que en la segunda década del siglo XX converge en la proclamación del Estado laico (Ruiz et al, 2015). Esto produjo una "religión civil" que "conllevó a la privatización de las particularidades religiosas; en relación a ello, el ocultamiento pudo tener sentido vigente cuando el candombe había logrado visibilidad en el espacio público de la nación laica" (Ruiz et al, 2015, p.112). En otras palabras, se conformó una religión hegemónica que se configuró en relación a la opresión y supresión de las demás manifestaciones. En la misma dirección, el proceso de secularización adquirió características de lo que las autoras Ruiz et al (2015) llaman un "laicismo antirreligioso" productor de diferentes mecanismos de discriminación religiosa, a su vez esto se incorporó en la sensibilidad del colectivo social uruguayo generando así sentimientos de autorepresión y vergüenza ante cualquier manifestación religiosa propia o ajena. Todo estos aspectos a los que queremos acercarnos describiendo, produjeron el carácter de ocultamiento que antes mencionamos tal es así que las entrevistas de las fuentes consultadas manifestaron que la dimensión religiosa del candombe tiene un carácter tabú.

Continuando con las reflexiones que ya fueron expuestas, uno de los aspectos que nos es importante destacar de la autora Brena (2015) es que la misma plantea en su ensayo "*Fenómenos subyacentes del candombe afrouruguayo*" la incógnita del por qué hay una baja participación de afrodescendientes en el candombe en los departamentos en los cuales se realizó su investigación. Las respuestas de las personas entrevistadas en su mayoría expresaban que se debía a que en dicho lugar no habían personas de esta etnia. Sin embargo, la autora entiende que esto se debe a un fenómeno de invisibilización que está relacionado con el racismo, es decir, el "(...) estigma que históricamente ha pesado sobre el candombe en

¹ "Es la primera mujer afrouruguaya jefa administrativa del Círculo Católico. Mama Vieja desde la primera Llamada en 1956. El 1º de noviembre de 2019 la comparsa Umbelé Candombe Uruguay en la sala Experimental de Malvín le realizó un homenaje a su obra y vida: "Legajo y sabiduría de Mama Vieja". Nació en el conventillo Charrúa, calle Charrúa 2026 entre Pablo de María y Blanes. Su padre tenía una "comparsita" que salía de allí, recuerda que salían vestidos de túnica y moña porque decían que eran "la escolita de Charrúa".) Extraído de: <https://montevideo.gub.uy/areas-tematicas/personas-y-ciudadania/afrodescendientes/mapeo-afrodescendencia-resiliente/esther-arrascaeta>

tanto práctica marginalizada (en la que confluían diversas discriminaciones) ha llevado a desarrollar estrategias personales -conocidas desde mediados del siglo XX- como alejarse del tambor" (Ferreira, 2003, citado en Brena, 2015, pág. 54). En este sentido, una de las personas entrevistadas explícita esta cuestión al referirse a cómo los afrodescendientes les encanta el candombe pero en ocasiones prefieren "mirarlo" desde afuera, autoexcluyéndose de la propia práctica debido a los prejuicios asociados a ella. De la misma forma, la autora expresa que este fenómeno se debe a la "ideología de blanqueamiento" con influencia en la diáspora africana en toda América Latina. Con respecto a este fenómeno, Brena (2015) cita a la activista afro-bahiana Léila González, la cual manifiesta que este fenómeno

reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca comprova sua eficácia pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade étnica por ele produzidos; o desejo de embranquecer (...), é internalizado com a negação da própria raça, da própria cultura (En: Bairros, 1995, pág. 21, citado en Brena, 2015, pág.54).

De esta forma, las identidades afrodescendientes permeadas por las connotaciones negativas asociadas al racismo y a la colonización, pueden producir que el propio colectivo incorpore los prejuicios con los cuales han sido señalados. Así "(...) los mecanismos de discriminación racial pueden influir en el tipo de participación que experimentan los unos y los otros; fenómeno que estaría condicionando a algunos afrouruguayos que no siempre se animan a bailar o tocar en ciertos espacios sociales" (Brena, 2015, p.54), en cambio la autora plantea que los no afrodescendientes no suelen tener dichos prejuicios e inhibiciones. Estas situaciones están relacionadas con el devenir histórico del Candombe en el cual, según Brena (2015), las generaciones actuales, tienden a heredar las "(...) memorias generacionales que han vivenciado al candombe como una manifestación socialmente estigmatizada, mientras que los no afrodescendientes no" (pág.54).

Para comprender las nociones centrales de este documento y reforzar la idea de que las prácticas que implican movimiento contribuyen en los procesos de subjetivación² tanto singulares como colectivos³, consideramos que la práctica del baile del candombe puede

² Deleuze (2015) hace una distinción importante entre sujeto y subjetivación, entendemos que este proceso es por el cual cada quién deviene quién es. Con esto nos referimos a que las personas nunca están cerradas, definidas y son concretas, sino por el contrario son procesos que están abiertos y en constante construcción.

³ Noción aportada por Escóssia & Kastrup (2005) el cual contribuye a trascender la dicotomía individuo y sociedad propios de la modernidad occidental. Así se propone un entrecruzamiento entre la división de lo individual y social que produce la noción de colectivo en el cual se dan ambas al mismo tiempo estableciéndose relaciones abiertas de composición, coegendramiento y múltiple afectación, y las características de esas relaciones son las que, en última instancia, determinan el colectivo.

devenir en un ritmo negro, el cual tiene la representación de la negritud. Así entendemos que hay un plegado⁴ colectivo, el cual es atravesado y caracterizado por un ritmo en particular, este plegado es sobre el cual nos interesa investigar e intentar encontrar, buscando las relaciones que se establezcan entre personas que sean parte de un mismo colectivo.

Para intentar describir a qué hacen referencia devenir ritmo negro y cómo este produce la disolución de las individualidades nos basaremos en la noción de ritmo aportada por Senghor⁵ (1964) y en el mismo sentido, las nociones de apolíneo y dionisiaco descritas por Nietzsche (1872) en su obra *“El Nacimiento de la Tragedia en el Espíritu de la Música”*. En cuanto al ritmo Senghor (1964) explicita que el mismo es la

Arquitectura del ser, el dinamismo interno que le da su forma, sistema de olas que emana hacia nosotros, la pura expresión de la fuerza vital, el ritmo es un choque vibrante, la fuerza que a través de los sentidos nos atrapa en la raíz del ser se expresa así mismo a través de los medios sensuales y materiales las líneas las superficies, los colores los volúmenes en las arquitecturas, en las esculturas, en las pinturas, acentos en la poesía, en la música, movimientos en la danza pero al hacer organiza toda su concreción hacia la luz del espíritu.
(Senghor, 1964, como se mencionó en Ernesto Castro (Director), 2016, noviembre 29)

En lo que refiere a las nociones de lo Apolíneo y Dionisiaco, Nietzsche (1872) menciona que ambas están relacionadas con los Dioses del Olimpo como son Apolo, Dioniso, Zeus, Ares, Atenea, entre otros, que tienen un valor significativo para la cultura de la Grecia Clásica. El autor expresa que Apolíneo representa el énfasis en la belleza y en ella la armonía en la proporción entre las partes y un todo, la correlación entre sus medidas, la medida y la razón. Por otro lado, lo Dionisiaco representa el instinto, la locura, la oscuridad, la embriaguez, la pasión, el desenfreno, el éxtasis (Ibidem). En este sentido, para el autor, el individuo, tal como lo produjo la modernidad, es Apolíneo ya que somos seres que creemos utilizamos la razón para guiar y conducir nuestra vida de acuerdo a objetivos, valores, propósitos discernidos mediante razonamientos es así que se posee proporciones, medidas,

⁴ Según Deleuze (2015) la noción de pliegue está intrínsecamente relacionada a la línea del afuera, la misma refiere a la posibilidades de hacer propio lo exterior siendo estas las condiciones de posibilidades de una formación histórica. Las fuerzas de este exterior generan pliegues que producen la interioridad de quienes forman parte de ella constituyéndose así un interior del exterior (Deleuze, 2015).

⁵ Léopold Sédar Senghor (1906-2001) nacido en Dyaolofa una provincia de Joal, antigua África Occidental Francesa. En su trayectoria como estudiante junto a Aimé Césaire crea la revista L'Étudiant noir (El estudiante negro) creada en 1934. En la cual se expresa la noción de la negritud, que se hará referencia más adelante en esta investigación. La elaboración de dicha revista estaba sustentada en la reivindicación de la libertad de los negros la cual estaría directamente relacionada con el retorno a las fuentes africanas (Oliva et al, 2008). En la misma dirección, dicha creación fue importante para reflexionar acerca de las condiciones materiales y simbólicas de los negros colonizados, materializándose así en la noción de negritud (Ibidem).

armonía, justamente, hay una producción del contorno de las individualidades que se recortan y diferencian generando a su vez las ideas de mundo, naturaleza, cosmos, entre otras. En este marco, Nietzsche (1872) plantea que todas las percepciones que toman por centro nuestro cuerpo son apariencias, ilusiones, mentiras y ficciones que creamos para significar nuestra existencia debido que detrás de estas ficciones está el sin sentido de la vida, cuestión que nos es insoportable. Es así que lo Dionisiaco afirma la no existencia del individuo aseverando además que él mismo forma parte del todo, la naturaleza y el cosmos, no estando separado de estos. En este sentido, nos fusionamos volviéndonos uno solo con la naturaleza y el cosmos, olvidándonos del sí mismo y la posibilidad racional de elegir su destino. Nos es pertinente mencionar también que Nietzsche (1872) plantea un antagonismo entre lo Apolíneo y lo Dionisiaco, pero a su vez se establecen relaciones de dominación, lucha y poder, es así que el choque entre ambas produce la destrucción de la individuación con fines artísticos, es decir, lo Dionisiaco tiene que producirse en el marco de lo Apolíneo para que esto se genere.

Estas nociones que hemos desarrollado están en relación a la noción de ritmo explicitada por Senghor (1964), él entiende que el arte africano debe ser dionisiaco y emocional, rehumanizándolo así contra el racismo, colonialismo, y el capitalismo. Es en este contexto que el ritmo forma parte del arte y como tal, al ser dionisiaco, produce la disolución de la individualidad en el propio devenir ritmo, en el cual la pasión, el sentimiento y la emoción negra toma por centros los cuerpos. Es así que, en ese devenir ritmo negro, se pierden las diferenciaciones de etnias, técnicas en la realización del baile, idiomas, etc. estableciéndose relaciones de composiciones y múltiples afectaciones, fusionándonos con el cosmos.

Así es como el devenir ritmo negro produce la disolución de las individualidades, en este marco nos es pertinente desarrollar cómo esa disolución está atravesada actualmente, como ya se mencionó, por lo ancestral, ritual, religioso, espiritual y por la mercantilización, espectacularización y la masificación de la práctica (Ruiz et al, 2015).

En el devenir histórico, el candombe ha estado constituido por lo ancestral y ritual, ya que estos elementos trascendían la propia práctica estando relacionados con la diáspora africana y la esclavitud de los negros en toda América Latina en el siglo XVIII (Ibidem). En este sentido, la práctica del Candombe fue una forma de resistir, y pedir por la sanación y liberación del sufrimiento de sus ancestros por parte de las diferentes generaciones (Ibidem). En la contemporaneidad, "«lo religioso» es ignorado, discriminado, ocultado, tanto como

vivenciado, promovido, reivindicado y reclamado" (Ibidem, 2015, pág.111). En este marco contextual nos sería ingenuo desconocer la mercantilización, espectacularización y la masificación de la práctica. De esta forma, la configuración del Candombe en la actualidad implica preocupaciones por lo estético, por la salud y el rendimiento físico en pos del desempeño en diferentes certámenes (Rodríguez, 2009).

Nos es oportuno, antes de continuar, realizar una puntualización sobre la noción de negritud. Dicha noción fue también propuesta por Senghor (1906-2001) y por el afroamericano Aimé Césaire⁶ (1913-2008), con el objetivo de reivindicar “la condición humana del negro desde sí mismo, enfrentado a la discriminación y explotación blanca en un contexto colonial” (Oliva et al, 2011, pág. 79). Proponiéndose “enfrentar la discriminación racial desde el reconocimiento de una identidad negra, descontaminada de la cultura “occidental-blanca” (Ibidem). Si bien entendemos que la noción de negritud aporta y hace sentido para la investigación que se está realizando, por decisión del propio grupo de investigación (en relación al tiempo que cada proceso de subjetivación dispone de acuerdo a las conexiones que establece en los colectivos que agencia⁷), se consideró no incluir dicha noción para la elaboración del análisis debido a que presentaría otra capa conceptual a abordar, cuestión que en este momento nos excede. En la misma línea, es pertinente mencionar que está abierta la posibilidad de retomar dicha investigación profundizando en la noción antes abordada.

Retomando lo que antes mencionábamos, entendemos que es pertinente desarrollar la noción de devenir minoridad explicitada por Deleuze (1996) en su documental *post mortem auctoris* llamado “*El Abecedario de Gilles Deleuze (L'Abécédaire de Gilles Deleuze)*”, más precisamente, en la sección “*A como Animal*”, y cómo esta noción aporta en el desarrollo de lo que implica la producción de un pliegue ritmo negro. En este recurso audiovisual, el autor expresa, entre otras cuestiones, la diferencia entre la relación humana que establecen los humanos con sus animales y la relación animal que establecen los humanos con sus animales. Deleuze (1996) manifiesta que el primer tipo de relación refiere a establecer una comunicación con el animal, situándolo en un devenir humano cuestión que es compleja

⁶ Aimé Fernand David Césaire (1913-2008) nacido en Basse-Pointe, Martinica, Francia fue poeta, dramaturgo, ensayista y político. Creó junto con Senghor la noción de negritud, reivindicando los derechos de los negros ante su discriminación y explotación en el contexto colonial (Oliva et al, 2011).

⁷ Según Escóssia & Kastrup (2005) agenciar es estar en el medio, en las relaciones de composición no suponen sustituir, imitar o identificar el/los elemento/s con el quién/es nos estamos relacionado sino "é criar algo que não está nem em você nem no outro, mas entre os dois, neste espaço-tempo comum, impessoal e partilhável que todo agenciamento coletivo revela" (pág. 303). En este marco, coincidiendo con Escóssia & Kastrup (2005), al entender la relación como agenciamiento la concebimos como un "modo de funcionamiento de um plano coletivo, que surge como plano de criação, de coengendramento dos seres" (Ibidem).

debido al carácter restringido, acotado y reducido del mundo animal, es decir, según el autor, hay solo algunos estímulos que llaman la atención de los animales y que están relacionadas directamente con sus necesidades biológicas. En este sentido, Deleuze (1996) considera más importante o interesante en términos filosóficos, la relación animal que los humanos establecen con sus animales debido a que en ella los humanos tienen un devenir animal en el cual intentan pensar como este. Es así que comienza a emitir signos o señales así como también a recibirlos, cuestiones propias de los animales, intentando, de esta forma, situarse en el lugar del animal, tratando de ser, estar y sentir lo mismo. En la misma dirección, es importante mencionar que esta noción también está relacionada con fugarse⁸ de las categorías predefinidas que establecen un orden jerárquico. Si pensamos la relación que antes describimos, siendo el marco la forma de organización del colectivo Candombe, en las condiciones de posibilidades históricas en la modernidad y en la contemporaneidad, el ser humano considerado una categoría superior o unidad con respecto al animal, en la propia relación animal que establece, deviene en una categoría entendida como inferior saliéndose así de esa unidad.

Es en este orden que entendemos que la noción expuesta aporta y hace sentido para problematizar cómo el devenir ritmo negro implica decentrarse de la unidad entendida esta, en el marco histórico del Candombe, como la “ideología de blanqueamiento” con influencia en la diáspora africana en toda América Latina, la cual implicó:

reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca comprova sua eficácia pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade étnica por ele produzidos; o desejo de embranquecer (...), é internalizado com a negação da própria raça, da própria cultura. (Bairros, 1995: 21, citado en Brena, 2015, pág.54)

En este sentido, se identifica que, el devenir minoría, forma parte fundamental del devenir ritmo negro, en la cual la “ideología de blanqueamiento” formó parte del pliegue de la exterioridad generando la interioridad de las condiciones de posibilidades históricas que, mediante relaciones de fuerza, se plegó sobre la propia práctica. De esta forma, en la contemporaneidad el pliegue que se realiza sobre la exterioridad a través de la práctica articula la producción de un devenir ritmo negro junto con un devenir mercancía, espectacularización y masificación siendo estas configuraciones particulares solidarias a las

⁸ Según Escóssia & Kastrup (2005) la noción de fuga remite a las nociones de molecular y molar. En el primer caso, se refiere a todo aquello que se escapa de cualquier molaridad, entendida esta como formas de organización, clasificación, estructuración, etc. siendo así algo que sucede de una forma que rompe y escapa a las molaridades o segmentaridades duras. Dicha relación no es rígida ni estable ya que están en constante procesos de captura y fuga lo cual hace que se reconfiguren y produzcan cambios.

condiciones de posibilidades actuales. Estas, al decir de Rodríguez (2009), implican preocupaciones por lo estético, por la salud y el rendimiento físico en pos del desempeño en diferentes certámenes. En el mismo orden, los procesos de subjetivación singulares y colectivos que se agencian en la práctica pueden estar en relación a procesos de selección en los cuales, los elementos que antes mencionamos permean dichas instancias, posibilitando configuraciones de colectivos con características físicas solidarias a los ideales de las condiciones históricas a las que asistimos. Es así cómo el carnaval va transformándose y (re)configurándose, (re)significando y desplazando la centralidad de lo ancestral y ritual como elementos identitarios de la práctica. Sin embargo, si bien no se pueden desconocer los elementos que antes describimos, debido al gradiente de indeterminación que el movimiento le aporta a los procesos de subjetivación (Bergson, 2010; Ruggiano, 2015), no es apropiado obturar qué configuración se realizan tanto a nivel colectivo como singular, en el entendido de que ambas pueden, a pesar de estar relacionadas, plegarse de forma totalmente diferente, y en relación a ello es que se va (re)configurando el devenir quién se está siendo.

Así cuando mencionamos un devenir ritmo negro nos referimos a la conexión que ocurre entre un colectivo, el cual comprende códigos específicos de una práctica que ha sido sistematizada, en distintos lugares y con personas que no son siempre las mismas. Nos interesa esa potencia de volverse el mantra del ritmo. Llegamos a constatar que existe una conexión entre el movimiento corporal y el baile; este devenir ritmo negro en el que nos queremos enfocar surge mediante el baile que se produce gracias al tambor; el toque específico el cual refiere a movimientos determinados en cada ritmo y momentos distintos, dependiendo de lo que logramos escuchar en el tambor es lo que podemos ver en el baile. Siendo personas entendidas de este “código”, cuando hablamos de “código”, nos referimos a una composición de toques, tambores y caderas; todo esto forma el candombe. El ritmo surge en lo colectivo, se logra percibir notoriamente la conexión de la estructuraailable en cada ritmo, cuando se encuentra más de un individuo, uno al lado del otro, lograr entrar y entender este lenguaje, forma un espacio de creación, todo el colectivo de baile se encuentra en ese cosmos creativo, es la composición de cuerpos, es una multiplicación de los cuerpos individuados entre sí, en un cuerpo colectivo. A pesar de que tal vez, algunos movimientos se produzcan de la misma forma, gracias a la estructura ya implicada en el baile y/o formación, cada bailarina contiene un devenir personal, además de procesos de subjetivación, el cual lleva a un movimiento implicando sentimientos más experiencias quienes llevan a un movimiento único; el cual a su vez, cumple con esa estructura de ritmo.

Quien entiende esto, es gentilmente bienvenido a los espacios de candombe; no se relaciona con ser buen bailarín o bailarina, sino un sentir y un lenguaje básico. El primer movimiento que logramos identificar desde afuera, fue el movimiento corporal específico que realizan las bailarinas al finalizar el toque; desarrollandolo específicamente, cada una de ellas terminan su movimiento alzando sus brazos extendidos hacia el cielo, colocando las manos con las palmas hacia fuera, dirigiendo el dedo pulgar hacia el dedo medio. Sabemos que este tipo de movimientos existen gracias a la comercialización que el carnaval lleva al candombe; gracias a las competencias, el espectáculo más visto, “Las llamadas” en la capital del país, se torna el candombe hacia otro lugar de espectáculo, donde se buscan determinadas formas de baile y más específicamente en las vedettes y cuerpo femenino del baile. Gracias a esto, se busca una imagen femenina desde ciertas nociones de sensualidad, simpatía y delicadeza. Aunque existan detalles que logren cambiar por la espectacularización, la esencia del ritmo deviene de tradición, historia y memoria.

A partir de la noción de ritmo que explicitamos, entendemos que este, al decir de Bergson (2010), en tanto percepción toma por centro los cuerpos colectivos que se están agenciando y estableciendo relaciones de composición y de múltiple afectación (Escóssia & Kastrup, 2005). En este sentido, los procesos de subjetivación, los elementos, o el propio ritmo de forma separada, individuada, aislada, son importantes así como también la red que componen, en la cual se agencian todos al mismo tiempo afectándose mutuamente (Ibídem). En la misma dirección, dichas percepciones que están tomando por centros sus cuerpos, específicamente el ritmo, está filtrada por la memoria, conectándoles con otros momentos de sus devenires siendo así que, no necesariamente, les conecta únicamente al momento presente de las relaciones que se está estableciendo (Bergson, 2010). De esta forma, cada vez que se retorna a la práctica nunca ocurre siempre de la misma manera, porque cada proceso que se agencia y establece relaciones, jamás es igual (Escóssia & Kastrup, 2005). Es en este marco, al decir de Bergson (2010), que cada vez que se retorna a la práctica se imprime una imagen sobre la memoria, en el entendido de que la misma envuelve al cuerpo y no está en un lugar específico; al retornar a la práctica cada impresión se superpone una sobre otra, tantas veces como el proceso subjetivación retorne a la misma, es ahí (simplemente por querer situarlo en algún lugar, hay tener en cuenta que siempre se dá todo al mismo tiempo) cómo el ritmo produce el sí mismo, siendo así un pliegue importante quizá con mayor determinación e intensidades que otros, de los cuales incluso no logran dar cuenta los propios procesos que se están agenciando. Es así que los espacios de

indeterminación que el ritmo ofrece en la producción del sí mismo, pueden estar más abiertos u obturados dependiendo del colectivo que observemos. Entendemos que, en algunos espacios no están demasiados abiertos ya que la molaridad, asociada a la sensibilidad competitiva de la época contemporánea en que estamos inmersos, al decir de Deleuze (2015), la exterioridad, es decir esas condiciones de posibilidades históricas que aborda todas las esferas de la vida de los colectivos, han abordado también a dicha práctica. Es así que muchos de los sentidos y significados inherentes a la práctica van cambiando. Sin embargo, es importante destacar que, contradictoriamente, pueden existir singularidades en las cuales el sentido de la práctica devenga en fuga a esta molaridad y su afección por la práctica sea otra. A partir de la bibliografía consultada, si bien se constata fuerte presencia de aspectos religiosos asociados a la práctica del candombe, se permean también otros relacionados con aspectos mercantiles, espectacularización, rendimiento, competencia, entre otros. Entendemos que esto también forma parte del plegado, teniendo diferentes intensidades y tamaños dependiendo de los procesos singulares que se están agenciando y estableciendo relaciones de composición en el colectivo en cuestión. Este marco contextual entendemos que se produce un plegado colectivo ritmo negro, ya que en el devenir histórico de la práctica, el ritmo que toma por centro los cuerpos ha estado directamente relacionado con la esclavitud, la religiosidad, el disimulo y el secretismo (Ruiz et al, 2015). Así en el proceso del plegado, dicha línea del afuera se pliega sobre esos procesos singulares y colectivos que se están agenciando ya que en las condiciones de posibilidades históricas, hay relaciones de fuerza que nos pliegan queramos o no, así como también pliegues de los cuales no damos cuenta, sin desconocer que cada singularidad la configurará de forma particular (Deleuze, 2015).

En esta línea, no es necesario ser negro para ser producido por el ritmo del candombe, justamente, coincidiendo con lo expresado por Ruiz et al (2015). Es así como podemos constatar la existencia de procesos de desterritorialización y territorialización (Deleuze & Guattari, 2002) en la propia práctica. De esta forma, no importa si se es cáucaso, u otra etnia, cuando se entra en relaciones de composición y múltiple afectación, el proceso de desterritorialización en donde se deja de ser molarizado o estratificado por dichas capturas y se deviene negro, deviniéndose también minoría⁹, siendo ahí que se produce una nueva territorialización en donde antes no estaba; a su vez el ritmo con la propia territorialización

⁹ Sin desconocer las contradicciones contemporáneas de devenir minoría en el candombe, cuestión que ya hemos mencionado antes.

negra cargado de sus sentidos y sus significados se desterritorializa y se reterritorializa en esos cuerpos de otras etnias, que está tomando por centro y que están deviniendo en negros. A modo de cierre, nos es oportuno mencionar una vez más que, pensando al candombe como práctica, no es apropiado desconocer el proceso de desterritorialización que ha tenido producto de las conexiones que ha establecido con la globalización y mercantilización que impone el sistema capitalista neoliberal (Ruiz et al, 2015), desterritorialización de sentidos arraigados y anclados a la religiosidad, ritualidad y ancestralidad (Ibidem) que al territorializarse en el marco de otra exterioridad las relaciones de fuerza le van produciendo diferentes pliegues, modificando y suprimiendo otros (Deleuze, 2015).

Antecedentes

En este apartado se desarrollarán distintas investigaciones que nos aportaron insumos tanto en términos teóricos como metodológicos para la realización de nuestra investigación de campo.

Las producciones seleccionadas si bien pueden no ser sobre la misma práctica, y en ese sentido no referir al mismo objeto de investigación, creemos pertinente considerarlos como antecedentes, en la medida que sirven como base para las formas, métodos y modos de orientar nuestro trabajo. En este sentido, de cada uno de estos se hará un resumen breve, incluyendo comentarios sobre objetivos, metodologías de recolección empírica y conclusiones.

En primer lugar, fue tomada la tesis de grado de Manuela Rodríguez (2015), “Cuerpos femeninos en la danza del candombe montevideano” para la Licenciatura en Antropología. El mismo tiene como objetivo general “(...) conocer la estructuración de las relaciones de género en el ritual festivo del candombe montevideano, para profundizar, principalmente, en la construcción y proyección del cuerpo femenino” (Rodríguez, 2015, p. 10).

Se desarrolla un trabajo extenso dividido en cuatro capítulos donde cada uno tiene un eje central acerca del candombe y las distintas aristas que la autora toma, como por ejemplo la negritud, el carnaval, desfiles de llamadas y por último el cuerpo en la danza del candombe. La misma parte de la preocupación por la falta de producción y conocimiento acerca del cuerpo de la mujer en el mundo del candombe, debido a que las producciones que

se encontraban eran acerca del toque del tambor y el hombre asociado a este, a la negritud (como ella menciona), la práctica del candombe como antigua y que debe retomarse sin perder lo que era. Para esto, la metodología de recolección de material empírico resultó de materiales visuales, sonoros y escritos, entrevistas, de más de una comparsa de Montevideo, lo que nos hace sentido para tomar este documento como antecedente, debido a que el interés de recolección de material empírico se asemeja a estas modalidades.

A partir de los análisis realizados aporta conocimientos sobre el rol de la mujer en las comparsas de Montevideo y la apropiación del sentido de la negritud. En este marco contextual, la autora propone

(...) además que existe en las bailarinas una reapropiación del discurso racial, tradicionalmente utilizado para marcar y naturalizar rasgos diferenciales, aunque en este caso ya no con la finalidad de avalar la exclusión social, sino como una estrategia positiva de inclusión y legitimación de un “saber hacer”. (Rodríguez, 2015, p.192)

En la misma línea, se entendió pertinente abordar como antecedente la investigación realizada por Ruiz et al (2015) en la misma realizan un relevamiento del candombe desde tres líneas, estas son: histórica, antropológica y musical. Con respecto a la primera línea, se desarrolla el proceso histórico del candombe afrouruguayo, transitando por la esclavitud y la derogación en el territorio de la Banda Oriental y posteriormente del Uruguay. En el mismo sentido, se presentan características socioeconómicas del colectivo uruguayo en dicha época histórica y las formas de organización de la población africana y afrodescendientes.

Posteriormente se abordan las diferentes acepciones del término candombe en el marco de los siglos XIX y XX, abordándose también temáticas como son la Llamada, la Comparsa, la Conversación de tamboriles, entre otros. En la misma dirección, se profundiza en los procesos transitados en el siglo XX que le imprimieron al candombe otros sentidos y significados, concibiéndose el Desfile Oficial de Llamadas y los cambios en la reglamentación correspondiente, el proceso de desalojo de los Conventillos, entre otros. Al final de este abordaje histórico se sugieren aportes para estudiar y abordar el Candombe como Patrimonio Cultural Inmaterial.

En lo que refiere al abordaje del Candombe desde una perspectiva antropológica se enmarca al mismo en la realidad socioeconómica política de la población afrouruguaya en relación con los procesos de reterritorialización, construcción identitaria y discriminación racial, en relación a ello su consideración como práctica de resistencia ritualizada, desarrollada en un contexto nacional secularizado. En la misma línea, se aborda la

espectacularización y los impactos de la competencia en el candombe en tanto práctica popular y la participación de afrodescendientes y no afrodescendientes en el marco de dicha popularización. Se concibe además las relaciones de género en el candombe, es decir, la presencia de las mujeres en las comparsas y de los hombres en el cuerpo de baile. Es objeto de análisis también los sentidos y significados religiosos del candombe en el marco de una tensión entre lo sagrado y lo profano. En lo que respecta a la perspectiva musical se abordan los diferentes toques, sus características, cómo es su recepción en el público y relación del toque, la danza y su historia.

Por otro lado, se considera pertinente abordar la tesis de Bruno Mora (2018) “De ir a cazar dragones te salen escamas” realizada para la maestría en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UdelaR. La misma consiste en una investigación en relación al jiu jitsu, si bien la práctica no nos compete en primera línea, consideramos que es un trabajo en el cual se desarrollan insumos sobre temáticas que nos son pertinentes como los procesos de subjetivación que ocurren en un determinado tipo de movimiento y el devenir guerrero como él lo identifica.

Mora (2018) investiga en los clubes de pelea de Uruguay, identificando que es un espacio donde se encuentran diferentes luchas, artes marciales o deportes de combate, en un mismo lugar de forma mixta. A través de enfrentarse a estas prácticas, vivenciarlas, hablar con practicantes, escucharlos, y luego compartir en su grupo sobre esto, llega a la conclusión de denominar a este devenir practicante de luchas como “budoka moderno”. Le adjudica este término a aquellos practicantes que se encuentran en el medio de un “ethos guerrero”¹⁰ y del “ethos deportivo”¹¹. Entre estos dos ethos que Mora (2018) nos propone, se identifica una tensión similar a la que exponemos en nuestra tesis, por lo que nos es pertinente mencionar este antecedente. Por un lado, el practicante que trae consigo las causas de la práctica por las que fue creada, y por otro cómo la práctica se ve afectada y atravesada por la deportivización y cómo el practicante se articula entre estos polos.

En la misma línea, consideramos apropiado tener en cuenta otros proyectos que se asemejen a nuestra investigación, aunque sean de otras disciplinas, utilizamos la tesis de maestría de Ana Rosa Cunha da Cruz (2017) “El samba con S: Un caso de transculturación entre Brasil y Argentina”, realizada en la Universidad Nacional de Rosario. Se trata de

¹⁰ Aquel practicante de Arte Marcial para el cual, el elemento constitutivo de la práctica, tiende hacia la tradición Oriental o Marcial, asignándole un valor significativo a este componente, que a su vez, es (re)configurado por el propio proceso de herencia cultural de Oriente hacia Occidente (Mora, 2018).

¹¹ Aquel practicante que, producto de los procesos de deportivización, coloca el foco en la lucha, queriendo vencer a su contrincante por sobre todo (Mora, 2018).

investigación incluyendo entrevistas sobre personas las cuales les atraviesa el samba de manera importante en sus vidas, aunque no sean brasileños, siendo de culturas distintas logran encontrar en el samba una pasión. En este sentido, uno de los entrevistado expresa

No existe esta cosa de “el samba es para negro, el samba es para brasileño”. El samba es universal, el samba es para todos, para todo aquél que tenga buena voluntad, para todo aquél que traiga una perspectiva de cambio, ¿no?. (Cunha da Cruz, 2017, pág. 19)

Así mismo, también aborda información de la llegada al samba en época de esclavitud, encontramos relatos e información lo cual consideramos pertinente, ya que el surgimiento del candombe también se produce en nuestro país a raíz de los esclavos. Es así cómo la autora establece relaciones con lo acontecido con otras prácticas como es el caso de la capoeira expresando que

Además del samba, la capoeira, practicada por los hijos de África en las calles cariocas, también sufrió mucha represión. Se creó en el código penal la palabra vadiagem (que en castellano significa vagancia) y se estableció que los brasileños que practicaran la capoeira podían ser condenados a tres años de reclusión. (Cunha da Cruz, 2017, pág. 43)

En este mismo sentido, en el capítulo IV “No aclares que oscurece” podemos encontrar discursos sobre la discriminación y población afro, identificamos manifestaciones y situaciones expresadas en el relato del pueblo argentino que, lamentablemente, a partir del material indagado, encontramos conexiones con lo que acontece en nuestro país.

Tema

Procesos de subjetivación y baile en el candombe

La tesis de egreso en cuestión se encuentra enmarcada en el seminario “Procesos de subjetivación y movimiento; posibles abordajes de esta relación, desde la perspectiva de la Educación Física” de la Licenciatura de Educación Física de la Universidad de la República. En este sentido, el grupo de estudiantes que suscribe consideró pertinente investigar los procesos de subjetivación en relación a la práctica sistemática del candombe, adentrándonos específicamente en el baile, debido a que la misma es identitaria del colectivo de nuestro país.

Así mismo, el candombe ha estado relacionado con procesos históricos que exceden ampliamente la colectividad uruguaya comprendiendo toda América Latina y África, estando constituida por aspectos fuertemente marcados por la ritualidad, la espiritualidad y la religiosidad relacionada directamente con la esclavitud de afrodescendientes (Ruiz et al, 2015). A partir de la bibliografía consultada y analizada, se constata que, si bien estos aspectos siguen estando presentes, no solo han adquirido otros sentidos y significados relacionados a las condiciones de posibilidad históricas en las cual estamos situados, sino que también la práctica ha sido permeada por aspectos de comercialización, mercantilización, espectacularización y competitividad propios del sistema capitalista neoliberal (Ruiz et al, 2015).

En este marco contextual, a partir de los insumos brindados por el seminario y la indagación bibliográfica del propio grupo, el tema de la presente investigación es analizar los procesos de subjetivación individuales y colectivos asociados a la práctica sistemática de candombe y cómo dicha práctica produce un pliegue devenir ritmo negro en el baile y en el toque. De esta forma, manteniendo el interés en la práctica concreta del cuerpo en movimiento y de los procesos de subjetivación que ocurren allí, notamos un devenir ritmo negro que existe en estos precisos momentos de baile, debido a una conexión entre el ritmo y el tambor. Logramos notar esta conexión gracias a las observaciones en los encuentros, es por esto que notamos un devenir ritmo negro existente en este ambiente.

A modo de cierre de este apartado, nos es pertinente mencionar que la investigación sobre los procesos de subjetivación en relación al movimiento que el seminario se propone abordar lejos está de pretender establecer leyes generales sino que, por el contrario, se procura indagar sobre las particularidades y singularidades que el movimiento corporal le aporta a los procesos de subjetivación de los colectivos estudiados.

Fundamentación del problema de investigación

Nos es pertinente abordar el Candombe como una práctica corporal que ha estado presente históricamente en el colectivo de nuestro país (Ruiz et al, 2015). En la cual, dentro de la perspectiva de este trabajo de investigación entendemos que se producen procesos de subjetivación que están directamente relacionados con el movimiento del baile del candombe y su retorno sistemático a la práctica siendo el ritmo un elemento fundamental. En la misma línea, dicha producción del sí mismo está intrínsecamente relacionada no solo

con el devenir histórico del candombe sino también con las reconfiguración contemporáneas que le imprimen sentidos y significados particulares a la propia práctica.

En este sentido, nos interesa relacionar la idea del devenir ritmo negro como elemento clave de los procesos de subjetivación en el candombe. En los cuales dichos procesos pueden devenir en minoría (Deleuze, 1996) decentrándose así de la unidad, entendida esta como la “(...) crença de que as classificações e os valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais” (Bairros, 1995, pág. 21, como se citó en Brena, 2015, pág.54). De esta forma, coincidiendo con Ruggiano (2015) entendemos que en el movimiento existe una potencia poética en la cual los procesos de subjetivación se producen constantemente a partir de las percepciones que intervienen en la propia práctica y de las relaciones de coegendramiento, múltiple afectación y composición que acontecen en dicho encuentro (Escóssia & Kastrup, 2005). Es en este marco contextual que se considera pertinente abordar el Candombe para el campo de la Educación Física. En este sentido, el problema de investigación que el grupo en cuestión pretende abordar es que, en la práctica sistemática del baile del Candombe, se produce un devenir ritmo negro, constatándose la existencia de tensiones entre componentes que tienden a la conservación de la propia práctica como son lo ancestral, ritual, religioso y espiritual (Ruiz et al, 2015), y a la misma vez, procesos de transformación y adaptación que el candombe ha ido transitando como son la mercantilización, espectacularización y la masificación (Ibidem). En la misma línea, se identifica una tensión entre el colectivo y lo individual en el cual, las condiciones de posibilidad histórica a la que asistimos tienden a procesos y producciones de carácter individualizantes (Guattari & Rolnik, 2006), materializándose y tensionando los diferentes roles de la comparsa analizada. Entendemos que, los procesos de subjetivación colectivos y singulares de quienes realizan esta práctica están tensionados por estos elementos.

Para el desarrollo de la noción de devenir ritmo negro y problematización de la tensión antes mencionada se utilizó la noción de ritmo aportada por Senghor (1964) en una conferencia, la misma es presentada en el video “*África negra | Historia del arte*” Castro, E. (29 nov 2016)¹² y su relación con las nociones de *apolíneo* y *dionisiaco* descritas por Nietzsche (1872) en su obra “*El Nacimiento de la Tragedia en el Espíritu de la Música*”. En el mismo sentido, la noción de devenir minoridad explicitada por Deleuze (1996) en su documental *post mortem auctoris* llamado “*El Abecedario de Gilles Deleuze (L'Abécédaire de Gilles Deleuze)*”, más precisamente, en la sección “*A como Animal*”. Además se

¹² Para más información consultar apartado “Recursos Audiovisuales”.

considerarán las nociones de colectivo realizadas por Escóssia, L. da, & Kastrup, V. (2005) en su artículo “*O conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduo-sociedade*” para develar cómo el propio devenir ritmo negro supone no solo una transversalización entre lo ancestral, ritual, religioso y espiritual y lo mercantilización, espectacularización y la masificación, sino que también y en relación a ello una dimensión colectiva y singular que se produce en la propia práctica. De la misma forma, hace sentido concebir los aportes de Bergson, H. (2010) en su libro “*Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*”, Deleuze, G. (2015) “*Curso sobre Foucault. Tomo III, La subjetivación.*” y Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). “*Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*” para ver cómo en el devenir ritmo negro que toma por centro el colectivo y sus singularidades, se producen pliegues de diferentes características que están relacionadas con la exterioridad que, mediante relaciones de fuerza se pliega sobre la propia práctica y en la cual no existen niveles jerárquicos entre los procesos que establecen relaciones ya que las mismas son de composición y múltiple afectación.

Por supuesto, nos es imprescindible considerar los aportes realizados por Brena, V. (2015), Rodríguez, M. (2009) y Ruiz, V., Brena, V., Márquez, D., & Picún, O. (2015) relacionados al devenir histórico del candombe y su configuración para el caso de nuestro país.

Para continuar con nuestro trabajo, es necesario aclarar que; con práctica sistemática del baile en el candombe, nos referimos a personas específicamente integrantes de una comparsa, quienes integran el cuerpo de baile, ya sea vedette, gramillero, mama vieja.

Hipótesis

En este marco contextual hipotetizamos que, la práctica sistemática del baile en el candombe, produce un devenir ritmo negro. En la misma línea, hipotetizamos que dicho devenir presenta dos tensiones, estas son: 1) entre los componentes que tienden a su conservación como son el ancestral, ritual, religioso, espiritual, y pliegues contemporáneo respecto a la mercantilización, espectacularización, y masificación de la práctica. 2) entre lo individual y lo colectivo.

De esta forma, nos son interesantes las experiencias personales que permiten reconocer las afecciones e intensidades de dichos devenires, desde el arte y la historia, donde se deja de lado la individualidad para sentir un devenir compartido. Estando las tensiones que antes mencionábamos expresadas a través del movimiento y el propio

relacionamiento con el toque del tambor; para intentar participar del proceso de constante resolución de las tensiones planteadas es necesario coengendrarse en las relaciones que se establecen en las comparsas y llegar a sentir este devenir ritmo negro.

Objetivos

General

- Problematicar la relación entre los procesos de subjetivación y el movimiento corporal en la práctica contemporánea del candombe.

Específicos

- Problematicar la idea del devenir del ritmo negro del candombe actual.
- Problematicar el devenir ritmo negro en torno a la tensión entre el componente ancestral, espiritual, religioso y la mercantilización y la espectacularización en la práctica contemporánea del baile en el candombe.
- Problematicar las tensiones entre lo individual y colectivo.

Metodología y sistematización del material empírico

Se optó por una estrategia de triangulación de técnicas, las cuales son; grupos focales, entrevista semiestructurada, por último, observación participante; es pertinente destacar que “(...) en esta estrategia se intenta una convergencia de resultados, aumentando el grado de integración entre los métodos a través de la utilización de ambas orientaciones para la investigación de un mismo aspecto de la realidad social” (Batthyány, y otros, 2011, pág. 83), ya que se consideró que ello nos brindaría la posibilidad de realizar un abordaje sustancial de la realidad estudiada.

El primer método utilizado para la recolección de datos fueron los *grupos focales*. La dinámica de dicho instrumento “(...) se basa en organizar un grupo particular de personas para que discutan un tema determinado que constituye el objeto de la investigación” (Marradi, Archenti, & Piovani, 2007, pág. 227). Es dable destacar, que, en el transcurso del debate, está presente un integrante de la investigación, que actúa de moderador; el cual, no solo va a ser quien plantea los temas a debatir, sino que también va a utilizar una guía de discusión para mantener el enfoque del grupo cuando este se disperse. Dicha guía de discusión, además de los objetivos del estudio, contiene preguntas de discusión abierta. Según Marradi, Archenti, & Piovani (2007) es imprescindible que el moderador fomente la

interacción y la discusión entre los integrantes, ya que ello va a ser fundamental para la elaboración grupal. Justamente en esta instancia, se pondrán de manifiesto las intersubjetividades, prevaleciendo así, y siendo preponderante, las conclusiones a las que se arribarán de forma grupal, en lugar de la participación individual. En este sentido, podemos ver que este “(...) tipo de información no es rescatable a través de otras técnicas de recolección de datos como la observación, la entrevista en profundidad o la encuesta” (Marradi, Archenti, & Piovani, 2007, pág. 228), por dicha razón, se consideró adecuado utilizar a los grupos focales como técnica de recolección de datos. Para el presente trabajo final de grado se seleccionó, en una primera instancia al grupo en su totalidad, posteriormente a eso, se articuló, en otra instancia, con la técnica de entrevista. En este sentido, a partir del grupo focal, se pretende buscar y obtener información de carácter cualitativo a partir de la realización de diferentes preguntas abiertas (ver anexo). Se entiende que es fundamental el análisis de lo verbalizado ya que en ello se va a manifestar cómo el candombe interviene en sus procesos de subjetivación.

Como segunda técnica de recolección de datos, se consideró adecuado utilizar la *entrevista*, la misma “(...) refiere a una forma especial de encuentro: una conversación a la que se recurre con el fin de recolectar determinado tipo de información en el marco de una investigación” (Marradi, Archenti, & Piovani, 2007, pág. 215). En esta investigación se consideró pertinente optar por una de las formas de entrevista llamada semiestructurada, la cual se caracteriza porque el entrevistador “(...) deja hablar sin restricciones al entrevistado, proponiéndole apenas algunas orientaciones básicas, pero, cuando éste se desvía del tema original y se desliza hacia otros distintos, el entrevistador vuelve a centrar la conversación sobre el primer asunto, y así repetidamente” (Sabino, 1992, pág. 168). Por ello, es imprescindible que el entrevistador tenga presente las tres partes que conforman una entrevista semiestructurada, las cuales son: la presentación e introducción a la propia entrevista, posteriormente las preguntas que se consideran centrales y el cierre de la misma. Teniendo en cuenta además que dichas “(...) entrevistas requieren de gran habilidad en su desarrollo para evitar tanto la dispersión temática como caer en formas más estructuradas de interrogación” (Sabino, 1992, pág. 168).

Se destaca que es importante que la postura del entrevistador sea empática con respecto al entrevistado, procurando no solo que la conversación sea fluida, sino que además manifieste interés.

En este sentido, se consideró oportuno entrevistar, mediante el método de grabación, a determinados referentes los cuales se entendió que en ellos el candombe intervenía fuertemente en su proceso de subjetivación. A su vez, es dable destacar que, en dicha instancia, se optó por un muestreo intencional. En este caso “(...) el investigador seleccionará a los entrevistados de acuerdo con un conjunto de criterios relevantes, que obviamente pueden cambiar de una investigación a otra” (Marradi, Archenti, & Piovani, 2007, pág. 222). Así, se tuvo en cuenta, además de que fueran, en algunos casos, referentes para los grupos seleccionados, también se consideró el rol que cada uno ejerce, su especialidad y su experiencia en lo que refiere a la práctica estudiada. De la comparsa “La Negra”, logramos entrevistar bailarinas y un gramillero, quien también tocó el tambor antes de ubicarse en ese rol. La tercera técnica seleccionada es la observación participante, en este caso el investigador debe integrarse al "grupo, comunidad o institución en estudio para, una vez allí, ir realizando una doble tarea: desempeñar algunos roles dentro del grupo, como uno más de sus miembros, a la par que ir recogiendo los datos que necesita para la investigación" (Sabino, 1991, p.160). Por ello, es un proceso extenso y requiere ciertos cuidados ya que implica “confundirse con las personas sobre las que recae la observación, como si se fuera una más de ellas, pero sin abandonar la actitud observadora” (Ibidem). Dicha técnica aporta elementos sustanciales de la propia práctica debido a que se experimenta en carne propia las percepciones y sensaciones de los miembros del grupo, penetrando así en la comprensión de las actitudes y los valores que intervienen en el fenómeno en estudio (Ibidem). Brindando la posibilidad de vivenciar experiencias que de otra forma no se podrían aprehender. Nos es pertinente mencionar que existen dos tipos de observación participante estas son natural y artificial. En el primer caso, el investigador pertenece al grupo humano al que investiga, en dicho caso le resultará más sencillo captar los significados, modos de hacer y sentir del grupo estudiado (Sabino, 1991). En el segundo caso, contrariamente, el investigador está alejado del grupo al que investiga, necesitando mayor tiempo y resultando más compleja la aprehensión de sus significados, modos de hacer y sentir (Ibidem).

A modo de cierre, nos es pertinente mencionar cómo se realizará la triangulación de las técnicas seleccionadas. En este sentido, los *grupos focales* que nos proporcionarán información acerca de, no solo cómo la percepción de la práctica ha tomado por centro sus cuerpos, sino que también sus experiencia en el recorrido por la misma y en ese contexto cuáles son los sentidos y significados que le atribuyen. En la misma dirección que lo antes

mencionado, nos es pertinente utilizar las *entrevistas semiestructuradas* ya que la misma aportarán información relevante acerca de dichos sentires pero en este caso se considerará algunas integrantes del grupo en particular. Se entiende también que la *observación participante* brindará insumos que no se lograrán aprehender mediante las dos técnicas antes mencionadas, enriqueciendo así significativamente la investigación en cuestión. Como anteriormente se describió, se concibe que la estrategia de triangulación aportará información de la temática y de los protagonistas implicados en ella, desde varias perspectivas.

Descripción del lugar que se ha observado

Comparsa “La Negra”

Esta comparsa está compuesta por la cuerda de tambores y el cuerpo de baile, como característica propias de las comparsas modernas,

En la comparsa, la Llamada va precedida de estandartes y banderas y, detrás de estos últimos, diversos personajes. Algunos de estos son tradicionales como la «mama vieja», el «gramillero» y el «escobero» o «escobillero». Se le suman bailarines de ambos sexos (que quizás puedan ser también tradicionales) y como incorporación más reciente y no tradicional, las «vedettes». (Ruiz, 2015, pág. 29)

La comparsa “La Negra”, tiene sede en las calles Roosevelt esquina Islandia, donde dispone de un espacio físico para dejar las pertenencias de la comparsa, realizar talleres, ventas, ensayos, reuniones, etcétera. A su vez, es el espacio de reunión previo a eventos en los que se presentan, como también el lugar de partida para los ensayos en calle los días sábados.

En términos de lo que compete a la práctica de candombe en particular, es una comparsa creada en Maldonado. Analizando el funcionamiento de la misma, hemos recapitulado que se desarrollan distintos encuentros de forma semanal y reiterada. Por un lado, se realizan los días miércoles talleres vinculados al baile del candombe en específico, tomando en cuenta el agregar otro día en la semana en ocasiones especiales, estos encuentros se practican las coreografías que son presentadas en calle, están dirigidas por el coreógrafo Juan y no tocan la cuerda estos días, sino que utilizan un parlante para la reproducción del toque del candombe. Los días jueves, se encuentran destinados a las actividades que se vinculan con la cuerda de tambores, se realiza un taller acerca del toque de tambor, que es dictado por Ronaldinho, también participante de la cuerda. Por último, los

días sábado, se realiza el ensayo general de la comparsa, donde se unen a través del ritmo y en las calles del barrio, los dos ejes que componen esta comparsa, la cuerda de tambores y el cuerpo de baile. En la sede, se organiza la venta de comestibles y bebidas, para recaudar fondos.

La organización de la comparsa funciona de la siguiente manera, hay quienes tienen responsabilidades como pueden ser el guardado de la llave para la apertura de la sede, están quienes se encargan del armado de la cantina, quienes regulan los temas de dinero, entre otras cuestiones. Esto significa que no hay lugares establecidos de roles superiores unos a otros, sino que cada quien tiene una responsabilidad concreta e individual dentro de la comparsa, que la falta de una parte deja incompleto el correcto flujo operacional de la misma.

Por lo que logramos observar, las personas de esta comparsa se unen con el fin de crear comunidad, no solo asistir a espectáculos, sino, fomentar el compañerismo, el trabajo en equipo, el reconocimiento de llegar a los objetivos de la propia comparsa, como lo es el salir en cada carnaval, como nos menciona Natalia (E9) al ser entrevistada, no solo se trata de trabajar, sino también recibir gratitud por todo el trabajo en equipo e individual, formar comunidad para que se siga adelante mucho tiempo más.

Por otra parte, lo que nos interesa desarrollar de esta comparsa, y nos parece pertinente para esta investigación debido a poner como eje central el movimiento propio del candombe, es que en este espacio se juntan tres veces por semana con distintas características, las cuales algunas no tienen como fin una competencia o perfeccionamiento de la práctica, sino el simple hecho de la práctica del baile del candombe.

En este marco y habiendo decidido la metodología de trabajo, la selección de a quiénes entrevistar surge de visualizar estas instancias e identificar en ciertas personas un vínculo notorio con el candombe, aun sin tener que indagar sobre este vínculo. En este sentido, identificamos características que comparten estas personas a entrevistar, transmiten el disfrute a través de su cuerpo y rostro, apenas escuchan el tambor empiezan a moverse.

Análisis del material empírico

Antes de comenzar el análisis nos es pertinente explicitar que el abordaje que se realizará del material empírico lejos estará de buscar generalidades y universalidades. En el mismo sentido, no es objeto de la perspectiva que se adoptó constatar, contrastar y verificar de forma empírica la veracidad o no de las formulaciones que se han hecho. Entendemos

bien que la complejidad de la perspectiva que se adopta brinda la posibilidad de indagar en procesos que son inaprehensibles y que están intrínsecamente relacionados con cómo cada quién está deviniendo en cada momento que vuelve a la práctica, en la cual dicha práctica lo pliega de forma particular. De esta manera, se considera que la riqueza de dichos aspectos no son susceptibles de ser objetivados de la misma forma en que se opera en otro tipo de perspectivas. Es así como entendemos imprescindible comprender que, cuando se observan las prácticas, “no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades” (Deleuze & Guattari, 2002, pág.10), ya que “en el pliegue nunca hay un sujeto a describir sino una subjetivación a operar” (Deleuze, 2015, p.195). De esta manera, en lugar de significar los procesos de subjetivación se pretenderá cartografiar sus “(...) líneas de articulación o segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación” (Deleuze & Guattari, 2002, pág. 10).

Este capítulo se estructurará en dos apartados, se tendrán en cuenta los objetivos, el problema de investigación, y la hipótesis. En el mismo sentido, se utilizan los autores abordados en el marco teórico en diálogo con las entrevistas realizadas.

Tensión entre lo ancestral, ritual, religioso, espiritual y la mercantilización, espectacularización, competición y la masificación de la práctica

Retomando elementos conceptuales ya abordados en el marco teórico nos es pertinente mencionar que el devenir ritmo negro está intrínsecamente relacionado a cómo cada quién resuelve la tensión entre los componentes que tienden a la conservación del candombe como son lo ancestral, ritual, religioso y espiritual (Ruiz et al, 2015), y a la misma vez, procesos de transformación y adaptación que la propia práctica ha ido transitando como son la mercantilización, espectacularización y la masificación (Ibidem). Entendemos que, los procesos de subjetivación colectivos y singulares de quienes realizan esta práctica están tensionados por estos elementos.

En este marco contextual, en el discurso de las entrevistadas se constata una fuerte presencia de los aspectos ancestrales y rituales en el cual, los elementos simbólicos que representan al candombe (roles, vestimentas, instrumentos), tienen sentidos y significados que trascienden ampliamente la propia práctica. Dicha cuestión supone sentirse que implican respeto al momento previo, durante y posteriormente a establecer relaciones en los

colectivos que se están agenciando. Se puede observar estas implicancias en el relato de una de las entrevistadas cuando expresa que, para ella, la práctica del baile del candombe

no es solo salir y bailar sino que es una representación de nuestros ancestros de cómo se generó todo (...) Entonces para mí es bastante más que salir y bailar, sino que es como homenajear a nuestro pasado, y principal y personalmente lo dije como una religión y no sé si estaría bien pero es como que lo siento de expresarlo con palabras. (E5, Anexo, pág. 66)

En el mismo sentido, en el devenir histórico, como ya se mencionó, el candombe ha estado constituido por lo ancestral y ritual, ya que estos elementos trascendían la propia práctica estando relacionados con la diáspora africana y la esclavitud de los negros en toda América Latina en el siglo XVIII (Ruiz et al, 2015). En esta línea, la práctica del Candombe fue una forma de resistir, y pedir por la sanación y liberación del sufrimiento de sus ancestros por parte de las diferentes generaciones (Ibidem). Dicho pliegue de la exterioridad va configurando procesos de subjetivación en los cuales, agenciarse en el colectivo candombe, supone una interiorización e (in)corporación de este pliegue histórico. Dicho de otra forma, el devenir histórico del candombe supone respeto por quienes le practican de forma sistemática en el cual, incluso, tiende a interpelar la participación o no, previo a dicha interiorización, cuestión que manifestaba Natalia cuando expresaba que

En principio lo que me pasó a mí, era que no me animaba, por un tema de respeto. Porque sentía que cuando uno practica el candombe, sea bailando, sea tocando, vos estas representando todo una historia que habla de la esclavitud y habla de los inicios de la raza, de como llego a Uruguay y como se desarrolló todo eso y para mi eso era muy importante, siempre trate de mantenerme con mucho respeto porque sé que hay gente que lo vive desde ese lugar y que lleva los valores por delante y trabaja para que eso se mantenga, entonces tratar de primero interiorizarme en el tema, aprender, y siempre tratar de llevarlo con respeto porque me parecia super importante saber el por qué, saber el por qué de esos pasos, de los toques, de la historia, del gramillero, de la actuacion de la mama vieja, del escobero, porque uno lo ve como un espectaculo simplemente, y tiene todo un transfondo que es super importante, y me parece que tambien es eso transmitir y llevar la bandera de toda esa historia que esta por detras que me parece que es lo mas pesado y lo que tiene mayor valor. (E9, Anexos, pág. 74)

Nos es interesante mencionar la tensión entre los elementos que, al decir de Ruiz et al (2015), tienden a la conservación de la práctica, y el pliegue contemporáneo que le imprime otros sentidos y significados los cuales, incluso, tienden a desplazar a los primeros cuestión que se manifiesta cuando la entrevistada expresa que “uno lo ve como un espectáculo

simplemente, y tiene todo un trasfondo que es super importante” (E9, Anexos, pág. 74). Retomaremos este hilo de análisis más adelante.

Continuando con el análisis de los elementos ancestral, rituales, religiosos y espirituales (Ruiz et al, 2015), a partir del relato de la entrevistada podemos establecer una conexión con, al decir de Deleuze (1996), el devenir minoridad en la cual uno de los elementos que establecen las relaciones de composición y múltiple afectación se sitúa en el lugar del otro, tratando de ser, estar y sentir lo mismo. Es en este orden que entendemos cómo el devenir ritmo negro implica decentrarse de la unidad entendida esta, en el marco histórico del Candombe, como la “ideología de blanqueamiento” con influencia en la diáspora africana en toda América Latina, la cual implicó, al decir de Brena (2015), la (re)producción e (in)corporación, por parte del colectivo negro, de la creencia de superioridad de las condiciones del colectivo blanco occidental siendo estos últimos los únicos verdaderos y universales, plegándose así sobre la práctica del candombe. Es en este contexto que se identifica que, el devenir minoría, forma parte fundamental del devenir ritmo negro, en la cual, la “ideología de blanqueamiento” que antes mencionábamos, formó parte del pliegue de la exterioridad, entendida esta como las condiciones de posibilidades históricas (Deleuze, 2015), existiendo siempre relaciones de fuerza y lucha de poder, es así cómo entendemos que, en esas relaciones que se establecen, se plegó sobre la propia práctica, la creencia de superioridad de las condiciones del colectivo blanco occidental.

En la misma dirección, algunas de las entrevistadas expresan cómo el baile del candombe les trasciende ampliamente la práctica, significándoles sentidos religiosos, en los cuales, el baile, en tanto movimiento, al decir de Bergson (2015) está cargado de cuestiones que, incluso, las propias practicantes no logran expresar en palabras, manifestándose a través de emociones. En relación a esto, una de las entrevistadas explicita que,

El candombe en sí, para mí no es un baile sino que más que nada es como, vendría hacer casi, no sé si está bien usada la palabra pero es como una religión porque lo siento más espiritual, más sentimental que tanto como artístico. Si bien es un arte la danza pero para mí me significan y me mueven otras cosas por ejemplo, no escucho el sonido de un tambor ni música sino que escucho otras cosas que son las que me hacen mover, emocionan (se emocionó). (E5, Anexos, pág. 65)

Entendemos la riqueza de la observación de los procesos de subjetivación en los cuales cada quién, de acuerdo a los colectivos que agencia, se va coengendrado y coproduciendo en las relaciones de composición y múltiple afectación (Escóssia & Kastrup,

2005) en los que va configurando sentires diferentes ante las relaciones que establece (Ibídem). Es así como otras entrevistadas no identifican al candombe como algo espiritual ni religioso sino como “energías”, en palabras de Leticia

no lo identificaría con algo espiritual como una religión, sino que lo defino más como algo de las energías, más por ahí, la energía que tenemos entre nosotros. También tenemos un grupo de gente re lindo, las bailarinas por ejemplo somos todas re compañeras, entonces estás ahí y estás gozada porque te mirás y conectas con la otra. (E7, Anexos, pág. 70)

De esta manera, cada proceso de subjetivación que se produce en dichas relaciones de composición se va (re)configurando constantemente cada vez que retorna a la práctica, en el entendido de que nunca ocurre de la misma forma (Escóssia & Kastrup, 2005). Debido a que los procesos de subjetivación se dan de forma colectiva, inconsciente e involuntaria (Ibídem). Este proceso opera siempre, a lo largo de nuestra existencia siendo siempre abierto, fluido y en constante cambio, estando impregnado de diversas cuestiones como las relaciones de las que formamos parte, las prácticas que realizamos, en un sentido amplio, de toda nuestra existencia (Deleuze, 2015). Así es que no nos es apropiado manifestar dónde empieza y termina el proceso de subjetivación ya que no funciona en ese orden, sino que se produce durante toda la vida, no hay un punto de finalización, termina solamente cuando la persona deja de existir (Ibídem). Es en este marco contextual, que se constata cómo cada quién va imprimiéndole a la práctica sentires y significados particulares en los cuales van (re)configurando los sentires de componentes de la práctica que tienden a su conservación como son ancestrales, rituales, religiosos y espirituales (Ruiz et al, 2015). De esta manera, una de las entrevistadas expresa cómo la práctica del candombe le ayudó a transitar la pérdida de su hija, en palabras de Eliana:

arranqué a raíz de que falleció mi hija de 4 años y ella amaba el candombe, y dije, bueno me voy a animar, antes no me animaba. La llevaba a ella, ella bailaba en puntitas de pie con todas las bailarinas, y dije bueno, este es mi momento. Empecé muy rápido, falleció ella en setiembre, y en diciembre me metí, fue tipo una terapia para mí (...) Fue mágico, fue como que en todo momento, no solo sentí que estaba en el lugar adecuado sino que ella estaba conmigo, porque no termine de pasar la línea para empezar a competir y tiraron fuegos artificiales, y todas mis compañeras me miraron y era como “Vamos que estamos” “está acá contigo”, ahí dije, este es mi lugar y esto es lo que quiero hacer, y a raíz de eso continúe aprendiendo absolutamente todo, pase de bailarina, mama vieja, hasta a llevar el agua, porque para mi esto es así, esto es un grupo de amigos que tenemos que estar apoyándonos sobre todas las circunstancias que pueden haber. (E8, Anexos, pág. 70)

De esta manera, podemos ver cómo, para la entrevistada, lo espiritual es un elemento constitutivo de la práctica y de su retorno sistemático a la misma, canalizando el sufrimiento a través del baile, siendo una forma de transitar e intentar sanar sus vivencias. De la misma forma lo explicita Juan cuando, queriéndonos explicar ese “sentir”, nos cuenta

perdí a mi madre hace dos años, y el candombe fue una cura para mi en su enfermedad y en su pérdida, me sirvió para olvidar esas cosas. Y yo creo que a ellas (refiriéndose a sus alumnas y compañeras) les debe de pasar lo mismo. (E1, Anexos, pág. 59)

En la propia (re)configuración del elemento espiritual se constata la riqueza de los procesos de subjetivación en los cuales, como ya se mencionó, a cada quién la práctica lo va plegando de forma particular (Deleuze, 2015). En este sentido, se establecen relaciones en las cuales las entrevistadas también conectan la práctica del baile del candombe con un sentir “liberador del estrés” tal como lo expresa Yolanda al explicitar que

Cuando bailo siento que me conecto, me siento libre, me olvido de todo, que trabajar, que el dolor, tengo un día pésimo, me duele esto, me duele aquello y vengo acá y no me duele nada, básicamente eso, liberación, es como el paréntesis de mi día, entra acá y bueno después hay que salir a braccar de vuelta. (E5, Anexos, pág. 66)

Podemos establecer relaciones entre el relato de la entrevistada y la noción de dionisiaco aportado por Nietzsche (1872) en el cual se produce la suspensión del principio de individuación que en el propio ritmo se genera, debido a que, según Senghor (1964), al ser el ritmo dionisiaco y emocional, afirma la no existencia del individuo aseverando además que él mismo forma parte del todo, la naturaleza y el cosmos, no estando separado de estos. En este marco, nos fusionamos volviéndonos uno solo con la naturaleza y el cosmos, olvidándonos del sí mismo y la posibilidad racional de elegir su destino. Es así como la pasión, el sentimiento y la emoción negra toma por centros los cuerpos.

Nos es interesante analizar cómo el mismo proceso de subjetivación puede establecer diversas conexiones en la misma práctica, en las cuales, al decir de Escóssia & Kastrup (2005), no se establecen jerarquías entre las relaciones y conexiones que se componen. En este marco, la misma entrevistada conecta la práctica del baile del candombe con una “terapia” explicitándose nuevamente la (re)configuración del elemento espiritual, en palabras de Yolanda

Como terapia puntualmente ahora sí, también, le podemos agregar terapia porque dejé de bailar porque me convencieron de que no podía bailar más, que ya estaba grande, que ya

tenía un hijo, que andar bailando en bolas en la calle porque para la gente es salir en bolas en la calle, entonces de a poquito, de a poquito, de a poquito, de a poquito, me fueron apagando, me fueron entrando y me convencieron de que no, de que yo no podía bailar más a pesar de que también tengo unas operaciones que como todas las operaciones dejan cicatriz, vergüenza, son marcas de la vida que te dá y uno no tiene por qué prejuiciarse o darle vergüenza el cuerpo de una por salir. Me atrevo a aconsejar de que se valoren, así que puede ser como terapia también. Entonces ahora empecé a bailar, dije sí puedo y lo estoy haciendo. (E5, Anexos, pág. 66)

De dicho relato no solo se desprende lo que antes mencionábamos respecto a la (re)configuración de lo espiritual sino que establece, a priori, otras conexiones que identificamos como pliegues contemporáneos que tensionan la ancestralidad que, al decir de Ruiz, et al (2015) y Rodríguez (2009) están relacionadas con preocupaciones por lo estético, por la salud y el rendimiento físico en pos del desempeño en diferentes certámenes. Es así como, dicho pliegue contemporáneo relacionado a la espectacularización va plegándose en los procesos de subjetivación que se agencian en el colectivo comparsa interpelándoles cómo se va configurando su participación, reflejándose dicha cuestión no solo en la entrevistada que antes mencionamos sino en otras, como es el caso de Claudia cuando expresa que

Siempre me gustó, nunca estuve en una comparsa ni nada porque no me animaba porque soy gordita entonces medio acomplexado pero hace dos años arranqué con unos talleres con Juan (coach), arranqué ahí, a ir a los talleres. Y ahí arranqué, arranqué, arranqué, y ahora estoy en una comparsa y todo (acá en la negra). (E3, Anexos, pág. 61)

Sin embargo, como ya hemos mencionado, las conexiones que los procesos de subjetivación establecen en la práctica están intrínsecamente relacionados, entre otros aspectos, a los colectivos que agencian y las relaciones que establecen en cada uno de ellos (Escóssia & Kastrup, 2005). A su vez, nos es interesante analizar cómo la misma entrevistada (re)configura el pliegue espectacularizante en esas relaciones de composición y múltiple afectación, expresando que

Hasta el momento de entrar a bailar, me pongo re nerviosa, mal, horrible. Pero cuando está la gente, es diferente, automáticamente me sale la sonrisa y me sale sacar lo mejor y se me va todo, no tengo nervios y realmente como que lo gozo bailo y disfruto, disfruto y mejor sonrisa, a darlo todo. Y sí porque hay que quedar bien delante de todo mundo. (E3, Anexos, pág. 62)

Así se manifiesta, al decir de Ruggiano (2015), la potencia poética del movimiento, en el cual el movimiento aporta al gradiente de indeterminación, es decir, el espacio en el cual, lo que recibimos como estímulo o afección, no lo devolvemos inmediatamente como movimiento (Bergson, 2015). Hay un espacio de incertidumbre en el que podemos componer una respuesta, y no actuar de forma reactiva y mecánica (Ibídem). En este aspecto, nos vamos produciendo quiénes somos de forma constante, cada vez que se retorna a la práctica (Ruggiano 2015). En la misma dirección, al decir de Deleuze (2015), existen diferentes tipos de pliegues que pueden tener distintas características (tamaños, intensidad, etc.) también otros que pueden ser más fáciles o difíciles de modificar. Nos es importante también mencionar que existen pliegues que operan a niveles que no podemos dar cuenta ya que están relacionados con las condiciones de posibilidad histórica para ver y hablar sobre ellos, es decir “(...) estamos condenados, estamos prisioneros de nuestra formación: veremos lo que estamos llamados a ver sobre esta formación, diremos lo que estamos llamados a decir” (Deleuze, 2015, p.183). Así, podemos expresar que, las fuerzas que nos rodean, tanto cómo las relaciones que se producen y se establecen, las configuraciones que se generan en dichas relaciones, la predisposición al relacionamiento y el encuentro con otros, crean, afectan y configuran dichos procesos de subjetivación que se están componiendo en las propias relaciones.

En la misma dirección, coincidiendo con Ruiz, et al (2015) y Rodríguez (2009), la mercantilización de la práctica propias del pliegue contemporáneo tensiona a los elementos constitutivos de la práctica que tienden a la conservación de la misma. Es en ese marco contextual que las autoras mencionan cómo el carácter ancestral y ritual es reivindicado por las propias figuras del candombe, debido a que la mercantilización antes mencionada tiende a despojar los sentidos y significados intrínsecos a los elementos simbólicos propios de la práctica, tal como lo expresa Riqui cuando menciona que

la musica que tambien viene de una esclavitud, el candoimbe es algo de mucho sufrimiento, y hoy no porque este bueno el rol de gramillero voy a agarrar un palo y lo voy a poner sin saber qué es lo que estoy haciendo, son roles dentro de una comparsa, hay que tener claro lo que estoy haciendo, no porque este de moda me voy a comprar un tambor y ponerme a tocar; sino hay que entrar a un taller y saber un poco de la historia antes de colgarme un tambor. (E6, Anexos, pág. 67)

Otro de los elementos que nos es pertinente analizar es el de la competencia, al decir de Ruiz et al (2015) y Rodríguez (2009), el pliegue contemporáneo le ha impreso al

candombe dichas características, el cual, al igual que la espectacularización y mercantilización de la práctica tensiona los elementos que tienden a la conservación como son los ancestrales, rituales, religiosos y espirituales (Ibídem). En el mismo orden, los procesos de subjetivación que se agencian en la práctica pueden estar en relación a procesos de selección en los cuales, los elementos que antes mencionamos permean dichas instancias, posibilitando configuraciones de colectivos con características físicas solidarias a los ideales de las condiciones históricas a las que asistimos. Es así cómo el candombe va transformándose y (re)configurándose, (re)significando y desplazando la centralidad de lo ancestral y ritual como elementos identitarios de la práctica. Sin embargo, si bien no se pueden desconocer los elementos que antes describimos, debido al gradiente de indeterminación que el movimiento le aporta a los procesos de subjetivación (Bergson, 2010; Ruggiano, 2015), no es apropiado obturar qué configuración se realizan tanto a nivel colectivo como singular, en el entendido de que ambas pueden, a pesar de estar relacionadas, producirse de forma totalmente diferente, y en relación a ello es que se va (re)configurando el devenir quién se está siendo.

Se ve reflejado lo antes mencionado en el discurso de las entrevistadas, tal es el caso de Natalia cuando describe cómo se fue constituyendo la comparsa y cuáles son sus objetivos nos cuenta que

Esta comparsa donde estamos hoy fue formada por cinco familias, es nueva recién está iniciando, y el objetivo que tiene es conservar los valores de familia, de unión, y de disfrute que es lo que está pasando hoy en día en el candombe que se está comercializando todo, y nosotros queremos tratar de conservar los valores iniciales del candombe, y eso me parece que es lo más difícil para llegar a ese objetivo, porque se cruzan muchas cosas de por medio.
(E9, Anexos, pág. 73)

Antes de continuar con el análisis nos es pertinente mencionar que si bien dicha entrevistada hace referencia a la comercialización, elemento que ya hemos abordado, en el propio relato de la entrevista completa enmarca más elementos dentro de este. En la misma dirección, cuando las entrevistadas describen cómo se dan los procesos de selección se constata que las relaciones que establece el colectivo tienen a conectar con estos objetivos que planteaba Natalia, tal como lo expresa Vanesa (E2) cuando menciona que “nadie se pone envidioso porque va uno o porque va el otro todos van sumando, todos están ahí para apoyar entonces eso está bueno de una comparsa, habla muy bien de la comparsa” (E2,

Anexos, pág.64-65). Vemos entonces cómo el colectivo intenta resolver dicho pliegue contemporáneo de diferentes formas, estableciendo distintas conexiones y relaciones.

En el mismo sentido, nos es interesante concebir la riqueza de los procesos de subjetivación en las conexiones que establece con este elemento del pliegue contemporáneo, así, si bien dicho transitar conecta cuestiones que se relacionan con la autoexigencia y responsabilidad para desempeñarse de la forma más apropiada en las presentaciones (Rodríguez, 2009), se constata también conexiones que están relacionadas con el disfrute, goce, la emoción, euforia, entre otras. Tal es el caso de Vanesa (E2) cuando expresa

yo cuando empecé a sentir esa fuerza que tiene esa energía que tiene esa calle es impresionante, a mí se me caen las lagrimas, y bailar para el público que es millones de personas, es algo inexplicable, son sensaciones divinas, es como cuando pasas el puente de la barra y sentís, esa adrenalina; adrenalina sensaciones llanto, emociones. Son muchas emociones encontradas, y esta demás, la verdad que esta muy bueno. (E2, Anexos, pág. 60)

En la misma dirección, es interesante ver cómo dichos procesos de subjetivación establecen conexiones entre la resignificación de lo espiritual, el componente competitivo que supone el desempeño en la espectacularización de la práctica y el rendimiento físico (Rodríguez, 2009). Tal es el caso de Riqui cuando manifiesta que

cuando tengo desfiles me despierto ya mentalmente pensando en disfrutar. En que va haber una cantidad de tamborileros que van a tocar para yo disfrutar; es un compromiso sagrado, no importa si estoy cansado o no, tengo que buscar la manera de respirar de tal forma, de acompañar a una mama vieja. Me tengo que ir acoplando a mi físico y a la mama vieja que viene cansada y disfrutando y yo también. No hay palabras, hay que sentirlo. Escuchar la música de mis ancestros, nunca me preparo. Los primeros años por la emoción no dormís por la emoción, pero aunque duerma o no tengo que hacerlo igual. El rol del gramillero es muy físico. (E6, Anexos, pág. 68)

A modo de cierre, podemos constatar cómo el devenir ritmo negro implica el proceso de constante resolución, por parte de las y los bailarines que se agencian en el colectivo de la comparsa “La negra”, de la tensión entre los componentes que tienden a la conservación de la práctica y los producidos y plegados por las condiciones de posibilidad históricas a las que asistimos. En este marco contextual, del relato de las entrevistadas se manifiesta el respeto por el componente ancestral, estando siempre presente los sentidos y significados simbólicos constitutivos de la práctica y que la trascienden ampliamente. Queda de manifiesto también cómo resignifican el componente espiritual imprimiéndole diferentes

sentidos de acuerdo a sus vivencias canalizando sufrimientos y angustias pero también en otros casos alegría, disfrute y goce. En el mismo sentido, conectan el pliegue competición con una oportunidad para apoyarse mutuamente e intensificar las relaciones de composición y múltiple afectación que establecen.

Nos es pertinente mencionar que, a partir de los discursos narrados por las entrevistadas, visualizamos conexiones con la noción de ritmo aportada por Senghor (1964) en la cual la pasión, el sentimiento y la emoción negra toma por centros los cuerpos. En el mismo sentido, no es necesario ser negro para ser producido por el ritmo del candombe, justamente, coincidiendo con lo expresado por Ruiz et al (2015). De esta manera, podemos constatar la existencia de procesos de desterritorialización y territorialización (Deleuze & Guattari, 2002) en la propia práctica, de esta forma, no importa si es cáucaso, u otra etnia, cuando se entra en relaciones de composición y múltiple afectación, el proceso de desterritorialización en donde se deja de ser molarizado o estratificado por dichas capturas y se deviene negro, deviniéndose también minoría¹³, siendo ahí que se produce una nueva territorialización en donde antes no estaba; a su vez el ritmo con la propia territorialización negra cargado de sus sentidos y sus significados se desterritorializa y se reterritorializa en esos cuerpos de otras etnias, que está tomando por centro y que están deviniendo en negros.

Tensión entre lo individual y lo colectivo

Antes de comenzar con el abordaje de este eje de análisis nos es pertinente mencionar que, dentro del entramado de roles en una comparsa, identificamos que el rol de vedette es quien ha sido más determinado por las lógicas individualizantes que concuerdan con las tensiones propias del consumo y espectacularización del candombe. Siendo el rol que se mencionó el objeto central de este apartado, no nos es pertinente pensarlo descontextualizado del colectivo candombe en el que operan diferentes lógicas que en el transcurso de esta investigación, hemos intentado desarrollar. En este marco contextual, el grupo de investigación optó, debido a diferentes cuestiones, profundizar en el rol de la vedette, sin embargo, los procesos de individualización pueden ser estudiados también en otros roles como son los de mama vieja y gramillero. En la misma línea, se identifica que la

¹³ Sin desconocer las contradicciones contemporáneas de devenir minoría en el candombe, cuestión que ya hemos mencionado antes.

tensión entre el colectivo y lo individual desborda al candombe, estando enmarcada en las condiciones de posibilidad histórica a la que asistimos las cuales tienden a procesos y producciones que de carácter individualizantes (Guattari & Rolnik, 2006), materializándose y tensionando los diferentes roles de la comparsa analizada. En esta dirección, nos es importante tener presente que los procesos de subjetivación no ocurren únicamente durante la (in)corporación o interpretación de los respectivos roles, sino que se generan durante toda la existencia de dichos procesos, de esta forma, las conexiones que establecen con los roles está directamente vinculado a las relaciones de composición y múltiple afectación de los diferentes colectivos que agencian, siendo el colectivo comparsa, según las entrevistadas, importante para su existencia.

Retomando elementos conceptuales abordados en el marco teórico, coincidiendo con Escóssia & Kastrup (2005) entendemos que los procesos de subjetivación se producen de forma singular y colectiva a la misma vez. Es objeto de este apartado analizar las conexiones entre un devenir colectivo de los procesos de subjetivación relacionado al cuerpo de baile y cómo este devenir establece conexiones con elementos de la práctica que tienden a la conservación de la misma como son ancestrales, rituales, religiosos y espirituales (Ruiz et al, 2015). Dicho devenir colectivo está tensionado por un devenir singular del proceso de subjetivación que establece conexiones de mayor intensidad con el rol de vedette y con aspectos relacionados al pliegue contemporáneo respecto a la comercialización y espectacularización de la práctica.

Al decir de Ruiz et al (2015), el personaje de vedette ha sido una incorporación reciente al candombe siendo así no tradicional. En el mismo sentido, dicho rol (in)corpora sentires vehiculizados por la proliferación de imágenes hegemónicas en torno a ideales de cuerpo con características exuberantes y legitimadas colectivamente (Ibídem). De esta forma, visualizamos conexiones entre el proceso de subjetivación de quien asume este rol en la comparsa estudiada, y los aspectos que antes mencionábamos. Así lo expresa Vanesa cuando se refiere a la importancia del rol de la vedette en comparación con el cuerpo de baile

Y es a la que va metiendo más voluntad, no es si baila bien o baila mal, la que vino siempre, la que dió todo pero vedette sí tiene que ir la que mejor se luzca porque la vedette es una figura muy importante entonces tiene que ir la que más se luzca la que tenga más glamour (...) (E4, Anexos, pág. 65)

Vemos cómo la entrevistada conecta el rol de vedette con características asociadas al pliegue contemporáneo respecto a la espectacularización y comercialización, en el cual, dicho rol, se tiene que “lucir” y tener “glamour”. Coincidiendo con Rodríguez (2009) el “cuidado de su imagen y su cuerpo artístico” (p.5) son aspectos centrales para dicho proceso de subjetivación, el cual, a partir de las condiciones de posibilidad histórica a las que asistimos, se le asigna valores simbólicos en relación a la exposición de su cuerpo considerado este como objeto sexual (Ruiz et al, 2015). De esta manera, encontramos conexiones entre el rol de la vedette y sus características y un devenir Apolíneo en el cual, al decir de Nietzsche (1872), existe armonía y proporción entre las partes y el todo, solidarios a su vez, a los procesos de individuación. De esta forma lo expresa Leticia, la cual, su proceso de subjetivación establece conexiones con el rol de vedette (en otra comparsa) y su rol como integrante del cuerpo de baile de la comparsa estudiada, manifestando que

vos que tenes la oportunidad de verme en el lengue cuando voy soy otra persona, sola, bailando, disfrutando de lo que a mi me gusta por ejemplo el vedetaje, entonces como que estoy yendo por ahí y acá obviamente tengo que respetar mi lugar. (E7, Anexos, pág. 70)

Es así que se constata la tensión con el devenir colectivo que produce el ritmo al ser este, en palabras de Senghor (1956), dionisiaco y sentimental, en el cual la pasión, emoción y sentimiento negro toma por centro los cuerpos de dichos procesos de subjetivación, borrando las individualidades. En la misma dirección, este devenir colectivo presente en el cuerpo de baile es explicitado por una de las entrevistadas cuando manifiesta que, “(...) cuando vos estas de bailarina no solo trabajas en conjunto la conexión con tu compañera y la conexión con el público, es mucho trabajo en conjunto (...)” (E8, Anexos, pág. 72).

En la misma línea, al ser el rol de la vedette no tradicional y por lo tanto incorporado a mediados del siglo XX, ha sido signada como una figura moderna que, al decir de Ruiz et al (2015), “por su carácter individual no encastra en el seno de una práctica colectiva” (pág. 128). Se identifican además tensiones con el devenir minoridad ya que, al decir de Deleuze (1996), es la relación en la cual uno de sus elementos que la compone se sitúa en el lugar del otro, tratando de ser, estar y sentir lo mismo; así, si el devenir ritmo negro implica decentrarse de la unidad entendida esta, en el marco histórico del Candombe, como la “ideología de blanqueamiento” con influencia en la diáspora africana en toda América Latina, entendemos que, a partir del pliegue contemporáneo que se produce sobre el rol de la vedette, en lugar de descentrarse de la unidad, se refuerza la misma en un doble sentido. Por un lado, entendiendo a la unidad como antes la mencionamos, al decir de Ruiz et al (2015),

el rol de la vedette está relacionado con la exaltación de la mujer negra, sin embargo a partir de determinadas configuraciones en torno a los ideales de belleza, espectacularización y mercantilización cada vez son menos las mujeres negras que ocupan dicho rol. Antes de continuar con el siguiente sentido que refuerza la centralización de la unidad nos es pertinente mencionar que, coincidiendo con Senghor (1956), entendemos que en el devenir ritmo negro se pierden las diferenciaciones de etnias, técnicas en la realización del baile, idiomas, etc. estableciéndose relaciones de composición y múltiples afectaciones, cuestión que está presente en el rol de la vedette, si mencionamos cómo es desplazada la exaltación de la mujer negra (Ruiz et al, 2015) es solamente con fines analíticos, entendemos sí que en la propia práctica, el devenir ritmo negro produce procesos de desterritorialización y reterritorialización que disuelven dichas capturas. Continuando con el segundo aspecto que refuerza la centralidad de la unidad, si entendemos esta última como ideales hegemónicos en torno al cuerpo y su exhibición propios de las condiciones de posibilidades históricas a la que asistimos, podemos ver que el rol de la vedette con sus características establece conexiones de carácter intenso con esos ideales, en los cuales se espera de la misma una determinada figura corporal que da cuenta de una dedicación, esfuerzo y cuidado de dicha figura (Rodríguez, 2009), configurándose así en un cuerpo deseable según la exterioridad a la que asistimos.

Por otro lado, en el devenir colectivo en el cual nosotros identificamos conexiones de mayor intensidad con elementos que tienden a la conservación de la práctica como son lo ancestral, ritual, religioso y espiritual (Ruiz et al, 2015) se constata, en el relato de las entrevistadas, la presencia de dichos elementos, materializándose en la (in)corporación de los sentidos y significados del rol que interpretan en el cuerpo de baile. Dicha cuestión es explicitada por una de las entrevistadas cuando manifiesta que

La mama vieja no esta vestida asi porque queria, le robaba la ropa a los patrones y las joyas y todo para divertirse, por eso ustedes si ven una comparsa que tienen las medias negras con las cuerdas blancas o rojas depende, eso es un símbolo de los latigazos, dependen los colores que los utilicen es de acuerdo al porque, la sangre el rojo, el blanco es más la libertad. Hay una cultura muy fuerte y muy importante acá, como para que quede desdibujado en moda (...)
(E8, Anexos, pág. 71)

De esta forma, no solo vemos conexiones de mayor intensidad con los elementos que tienden a la conservación de la práctica, sino que, en el mismo sentido, al decir de Deleuze (1996), el devenir minoridad en este caso sí implica descentrarse de la unidad, procurando

ser, estar y sentir lo mismo. Sin embargo, debido a la riqueza de los procesos de subjetivación y sus posibles conexiones, en el plano de composición del colectivo que estamos analizando, el proceso de subjetivación que se mencionó en la cita anterior y que ha (in)corporado y participado desde diferentes personajes, identifica el rol de la mama vieja y el gramillero con procesos que tienden a la individualidad más que a la colectividad, cuestión que manifiesta expresando que la mama vieja

es un personaje diferente, si interactúas con el público pero estas tan metida en lo que estás haciendo y con tu pareja, trabajando con tu gramillero que realmente es como si no hubiera más nadie, y literal si ustedes ven obviamente vas a ver que las mama viejas interactúan con el público pero están muy metidas en lo que hacen, porque como que la danza te lleva a otra danza, estas bailando a tierra con los pies bien plantados con las alpargatas, el polleron, el abanico, la elegancia, es todo un cortejo, es todo como que estás seduciendo a tu gramillero, entonces es realmente otro. (E8, Anexos, pág. 73)

Es interesante mencionar cómo, el mismo proceso de subjetivación, en el rol que interpreta e (in)corpora, establece conexiones de mayor intensidad con los elementos identitarios del personaje en cuestión que tienden a lo ancestral, ritual y religioso. Y en la misma línea, cómo ambos roles tienden a procesos de carácter individualizantes en el mismo plano de composición, vemos así, al decir de Deleuze & Guattari (2002), las diferentes conexiones que se establecen con intensidades particulares, produciéndose todas las conexiones al mismo tiempo.

A modo de cierre, constatamos la tensión entre lo individual (conectado con lo mercantil y espectacular) y un devenir colectivo que establece conexiones de mayor intensidad con lo ancestral, espiritual y religioso. Esta cuestión está intrínsecamente relacionada con el pliegue contemporáneo, productor no solo de la incorporación del rol de vedette (Ruiz et al, 2015), sino que además de que sus conexiones tiendan a producirse, con mayor intensidad, con elementos del candombe propios de la adecuación contemporánea, propendiendo a procesos de carácter individualizantes, manifestándose así en el discurso de las entrevistadas. En este marco, el rol de la vedette, con sus respectivas lógicas, implica el reforzamiento de la unidad más que su descentralización.

Nos es pertinente mencionar dos cuestiones en relación a las conexiones que antes describíamos. Por un lado, según Ruiz et al (2015), las vedettes tienden a ocupar otros roles como la mama vieja o cuerpo de baile, en este sentido, las conexiones que se establecen se pueden ir (re)configurando e (in)corporando los sentidos y significados histórico de los roles

correspondientes. Dicho de otra forma, que un proceso de subjetivación, en un determinado momento de su devenir ocupe un lugar en el cual, debido a su rol, tiende a tener mayores conexiones con determinados elementos y características, no quiere decir que esté determinado a no componer otras cuando cambia de rol. Dicho inclusive de otra manera, al decir de Escóssia & Kastrup (2005), la conformación de la red que se produce en el propia práctica implica un entretejido y entrelazado que desborda el entendimiento lineal de las relaciones que se producen. En este sentido, no se pueden separar los elementos que la componen (únicamente lo realizamos con fines analíticos, por ello entendemos pertinente esta aclaración), lo que conforma a todos los elementos es justamente lo que ahí acontece (Ibídem). En las relaciones de composición y múltiple afectación cada uno de los elementos pierden sus límites, siendo sumamente importante lo que conforman, componen y producen juntos (Ibídem). De esta forma, las transformaciones que acontecen sobre uno de los elementos transforma toda la red y en el mismo sentido, los cambios que se produzcan en la red transforman a todos los elementos (Ibídem).

De la misma manera, nos es oportuno aclarar que los roles que corresponden al cuerpo de baile también establecen conexiones con los pliegues contemporáneos relacionados a la mercantilización y la espectacularización, materializándose en las preocupaciones respecto a la vestimenta y presentación (Ruiz et al, 2015). Así, cuando describimos las conexiones en, lo que podemos llamar “cuadrante de relaciones”, e identificamos el rol de la vedette con un proceso que tiende a la individualidad y en él fuertemente marcado la mercantilización y espectacularización, y en el otro lado de dicho cuadrante el cuerpo de baile con procesos que tienden a la colectividad con mayores conexiones ancestrales y espirituales, lejos de querer estabilizar, fijar, capturar, determinar y cerrar otras configuraciones, conexiones y relaciones, la intención es únicamente describir sus diferentes mesetas de intensidades en las relaciones y conexiones que se establecen en un momento particular teniendo en cuenta que dicha descripción la realizan otros procesos de subjetivación.

Consideraciones finales

En este último capítulo procuraremos describir las características de las conexiones entre el material empírico analizado y los objetivos e hipótesis que fueron planteadas al inicio de la investigación. Nos es importante mencionar que la descripción de estas conexiones no pretenden cerrar, obturar ni determinar otras posibles sino que son las

constatadas en un momento particular de los procesos de subjetivación tanto observados como observadores.

En lo que refiere a nuestro primer objetivo relacionado a la tensión entre el componente ancestral, espiritual, religioso, la mercantilización y la espectacularización en la práctica contemporánea del baile del candombe cuestión que es intrínseca al devenir ritmo negro, precisamos que dicha tensión desborda al colectivo candombe, estando enmarcada en las condiciones de posibilidad histórica a la que asistimos las cuales tienden a procesos y producciones de carácter individualizantes (Guattari & Rolnik, 2006), materializándose y tensionando sus diferentes roles. De esta forma, nos resulta pertinente mencionar que, dicha tensión, excede a los procesos de subjetivación y el baile debido a que el candombe opera en esta tensión, además de sus procesos de transformación, de los que podemos dar cuenta, se pueden pensar desde esta perspectiva. Así, los procesos de subjetivación que se agencien en el colectivo candombe se introducen en dicha tensión produciéndose en relación a ella. En el mismo sentido, coincidiendo con Escóssia & Kastrup (2005), al ser los procesos de subjetivación abiertos, fluidos, en constante cambio, agenciados a su vez en diferentes colectivos, las conexiones que establecen con estos componentes se produce de forma singular. De esta manera, el proceso de constante resolución de esta tensión por parte de quienes practican el baile del candombe establece conexiones de mayor intensidad con los componentes que tienden a la conservación de la práctica, no solo (re)configurando lo espiritual conectando con sus vivencias, sino que, en el mismo sentido, la carga histórica-ancestral del candombe les produce pliegues en los cuales, la (in)corporación de esos elementos, es imprescindible para la práctica, manifestando que dichos aspectos trascienden ampliamente la propia práctica. En esta línea, entendemos que el devenir ritmo negro sí implica un devenir minoridad, debido a que en los propios relatos de las entrevistadas manifiestan la intención de ser, estar y sentir lo mismo que el colectivo negro en el proceso de la diáspora Africana y su esclavitud.

Siguiendo en este marco, en el proceso de constante resolución de los componentes mercantiles y espectacularizantes propios del pligie contemporáneo establecen diferentes relaciones. Por un lado, en lo que refiere a lo mercantil, manifiestan que, al decir de Deleuze (2015), las relaciones de fuerza que se pliegan sobre el colectivo, acontecen a pesar de ellas. Dicho de otra forma, la comercialización del candombe es una cuestión de necesidad para el sustento de la comparsa en un sentido amplio (presentaciones, indumentaria, traslado, etc.). Sin embargo, explicitan la intención de que este componente no desplace a otros que están

relacionados con la conservación de la práctica. Es en este marco contextual que las relaciones que establecen con la competitividad y la espectacularización de práctica si bien tienden a intensificarse al momento de presentaciones, manifestándose en el desempeño artístico y el objetivo de clasificación para concursos, nuevamente establecen conexiones, a la misma vez, con los componentes ancestral, espiritual, religioso, y en el mismo sentido, el disfrute, el goce y la emoción negra toma por centros sus cuerpos. De esta forma, coincidiendo con Deleuze & Guattari (2002), las conexiones que se establecen no determinan la desconexión con otras posibles, dicho de otra forma, las conexiones y tensiones que se describen de las entrevistadas no implican relaciones binarias en las cuales suponen relaciones únicamente con unos componente u otros, sino que, coincidiendo con Escóssia & Kastrup (2005), se produzca todo al mismo tiempo, existiendo sí mesetas de diferentes intensidades. Es importante aclarar que el ritmo toma por centro el cuerpo de quienes se agencian en el colectivo candombe (Senghor, 1964), es en este plano de inmanencia en el que se establecen las diferentes intensidades que describimos. Es decir, cuando nos referimos a un devenir más individual del rol de la vedette, no refiere que suceda por fuera de esta composición, sino bien en el propio plano se conecta dicho devenir más que con el devenir colectivo, sin que por ello, no deje de operar todo al mismo tiempo en el propio proceso de desterritorialización y reterritorialización que el devenir ritmo negro implica.

En lo que respecta a nuestro segundo objetivo, referente a la tensión entre lo individual y colectivo, se constató que el rol de vedette establece conexiones de mayor intensidad con un devenir individual que se conecta a su vez con componentes del pliegue contemporáneo relacionados a la mercantilización y espectacularización de la práctica. En la misma línea, identificamos que, coincidiendo con Ruiz et al (2015), las conexiones que establece el rol vedette, en el devenir histórico del candombe, como se mencionó, tienden a establecer conexiones con mayor intensidad con los elementos del pliegue contemporáneo en lugar de aquellos que tienen una significación simbólica intrínsecamente relacionada con los elementos que tienden a la conservación de la práctica, identitarios de la diáspora Africana y la esclavitud en América Latina. En el mismo sentido, en lo que refiere al devenir minoridad (Deleuze, 1996), se constata que, las conexiones que establece el rol de la vedette, tienden a reforzar la centralidad de la unidad, entendida esta no solo como la ideología de blanqueamiento sino que, y en el mismo dirección, los ideales hegemónicos en

torno al cuerpo deseable de ser alcanzado en la cultura contemporánea (Ruiz et al, 2015; Rodríguez, 2009).

En lo que refiere al cuerpo de baile se constató que, las conexiones que establecen, tienden a un devenir colectivo que genera conexiones de mayor intensidad con los componentes que tienden a la conservación de la práctica. Identificamos que dichas conexiones están intrínsecamente relacionadas con la propia carga histórica y simbólica del candombe, materializada en los roles y personajes tradicionales. En este marco, percibimos que sí se produce el devenir minoridad (Deleuze, 1996), en el cual se genera la descentralidad de la unidad, debido a que en los propios relatos de las entrevistadas manifiestan la intención de ser, estar y sentir lo mismo que el colectivo negro en el proceso de la diáspora Africana y su esclavitud, en esta línea, el devenir ritmo negro sí implica devenir minoridad.

De la misma manera, nos es oportuno aclarar que los roles que corresponden al cuerpo de baile también establecen conexiones con los pliegues contemporáneos relacionados a la mercantilización y la espectacularización, materializándose en las preocupaciones respecto a la vestimenta y presentación (Ruiz et al, 2015). Así, cuando describimos las conexiones lejos de querer estabilizar, fijar, capturar, determinar y cerrar otras configuraciones, conexiones y relaciones, la intención es únicamente describir sus diferentes mesetas de intensidades en las relaciones y conexiones que se establecen en un momento particular, teniendo en cuenta además que, la descripción de estas conexiones, la realizan otros procesos de subjetivación.

Dicho de otra forma, coincidiendo con Ruiz et al (2015), las vedettes tienden a ocupar otros roles como la mama vieja o cuerpo de baile, en este sentido, las conexiones que se establecen se pueden ir (re)configurando e (in)corporando los sentidos y significados histórico de los roles correspondientes. Así, que un proceso de subjetivación, en un determinado momento de su devenir ocupe un lugar en el cual, debido a su rol, tiende a tener mayores conexiones con determinados elementos y características no significa que esté determinado a no componer otras conexiones cuando cambia de rol.

Por supuesto, como ya se ha mencionado, las descripciones que hemos realizado lejos están de querer establecer universalidades y generalidades, sino que refieren a procesos de subjetivación particulares (tanto observados como observadores), en un momento específico de su devenir. En la misma línea, realizamos descripciones de variables que son complejas

de aislar debido a que operan todas al mismo tiempo intensificándose en diferentes momentos.

Es a partir de lo expuesto que afirmamos nuestra hipótesis relativa que existe un devenir ritmo negro en la práctica sistemática del Candombe.

Por otro lado, en la indagación realizada entendemos que quedó abierta la posibilidad de retomar la investigación y profundizando desde una perspectiva Deleuziana, enmarcando a los procesos de subjetivación como un tercer estrato después del estrato del saber y del poder, en este sentido, consideramos que se podrían abordar las relaciones de poder que se producen en el colectivo comparsa. De esta forma, podríamos analizar cómo los procesos de subjetivación, para quienes participan desde sus diferentes roles, también está atravesado por relaciones de poder que hace a la forma en la que se organiza la práctica. En la misma línea, cómo el proceso de subjetivación, para quienes bailan, considera o no, el vínculo que se produce con quienes forman parte en la cuerda de tambores en la propia comparsa. En la misma dirección, cómo las conexiones que se producen en las relaciones entre el cuerpo de baile y el devenir colectivo, puedan estar conectados con la cuerda de tambores, la cual, quizás, al mismo tiempo, en un nivel más profundo, sea un Otro que también pueda ser un devenir colectivo comparsa.

Otra de las líneas que entendemos está abierta es cómo los procesos de subjetivación, que están en el constante proceso de resolución, resuelven de una manera particular la tensión entre lo individual y lo colectivo (y lo ancestral y lo contemporáneo) estando atravesada esta tensión por relaciones de poder y ahí la multiplicidad de este tipo de relaciones que se puedan producir y en este marco contextual, abordar estas relaciones desde una perspectiva de género aportaría a tensionar las segmentaridades y molaridades presentes en el colectivo candombe, materializada en roles de género, vestimenta, técnicas corporales, etc. Así, esta problematización contribuiría a la (re)configuración de una práctica identitaria del colectivo uruguayo. En el mismo marco, otro hilo de análisis que está abierto para futuros abordajes es el de profundizar en las tensiones entre lo individual y lo colectivo abordándolos desde diferentes roles, entendemos que ello, no solo enriquecería en el proceso de cartografiar las conexiones que se producen en este colectivo sino que además aportaría para (re)pensar el candombe en la línea que antes sugerimos.

Reflexiones entorno al campo de la Educación Física

A modo de cierre, nos es pertinente explicitar que la investigación realizada aporta no solo para (re)pensar el colectivo candombe sino que, en el mismo sentido, (re)pensar la educación física como campo de conocimiento y en él cómo se concibe al cuerpo y los movimientos corporales. Debido a que el campo de conocimiento de nuestra disciplina ha estado signado, históricamente, por criterios de utilidad que han sido los constitutivos de las propuestas centralizándose en la utilitarización del movimiento, organizándose en torno a imperativos calóricos, resultadistas, estéticos y desarrollistas (Ruggiano, 2015). En la misma línea, el abordaje de las propuestas ha sido desde una perspectiva positivista en la cual se entiende que el cuerpo opera únicamente bajo las leyes mecánicas, sin embargo, coincidiendo con Bergson (2010), entendemos que los cuerpos no están únicamente sometidos a leyes mecánicas, debido a que, en el conjunto de imágenes del universo este es el único que tiene la posibilidad de, cuando se recibe un estímulo, no responder de forma mecánica, repetitiva y automática. En este sentido, en palabras de Bergson (2010), nuestro cuerpo es, “en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo movimiento, con esta única diferencia, quizás, que mi cuerpo parece elegir, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe” (p.35). Este espacio de indeterminación en el cual componemos una respuesta, consideramos que es importante concebir en el campo de la educación física debido a que, en el propio movimiento, coincidiendo con Ruggiano (2015), existe una potencia poética en la cual, el gradiente de indeterminación presente en la composición de los movimientos corporales pueden aportar a los procesos de subjetivación.

En el mismo orden, la perspectiva positivista, en la búsqueda de comprender los significados de todo el cosmos, no logra aprehender la complejidad del constante devenir y flujo de los procesos de subjetivación y en ellos sus “(...) multiplicidades, las líneas, estratos y segmentaridades, líneas de fuga e intensidades, los agenciamientos maquínicos y sus diferentes tipos (...)” (Deleuze & Guattari, 2002, pág. 10). En el entendido de que “no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades” (Ibídem). Puesto que “(...) en el pliegue nunca hay un sujeto a descubrir, sino un subjetivación a operar” (Deleuze, 2015, pág. 195). Es de esta forma que entendemos la pertinencia de analizar, los movimientos corporales que se producen de manera sistemática, en clave de procesos de subjetivación como uno de los aspectos

centrales y determinantes del retorno a una práctica. En el mismo sentido, en cada práctica hay un conjunto de técnicas que van produciendo el sí mismo, en la cual no existen universalidades que reduzcan los cuerpos a organismos indiferenciados sino que, en la propia práctica, se producen relaciones de composición, creación y múltiple afectación que implican diferencias y multiplicidades subjetivas, con sus diferentes intensidades, es así como, en el movimiento, cada quien está deviniendo en quien está siendo.

Bibliografía

- Barrán, J. P. (1996). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 1: LA CULTURA «BÁRBARA»: (1800-1860)*. EDICIONES DE LA BANDA ORIENTAL.
- Batthyány, K., Cabrera, M., Alesina, L., Bertoni, M., Mascheroni, P., Moreira, N., . . . Rojo, V. (2011). *Metodología de la investigación en Ciencias Sociales. Apuntes para un curso inicial*. Uruguay: Universidad de la República. Disponible en: <https://hdl.handle.net/20.500.12008/26551>
- Cunha da Cruz, A. (2017) “*El samba con S: Un caso de transculturación entre Brasil y Argentina.*”
- Bergson, H. (2010). *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* (1ª ed., 2ª reimp). Cactus.
- Brena, V. (2015). Fenómenos subyacentes del candombe afrouruguayo. *Anuario de Antropología Social Y Cultural En Uruguay*, 13(1510-3846), 51–64.
- Deleuze, G. (2015). *Curso sobre Foucault. Tomo III, La subjetivación*. Cactus.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (5. ed). Pre-Textos.
- Escóssia, L. da, & Kastrup, V. (2005). O conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduo-sociedade. *Psicologia em Estudo*, 10, 295-304.
<https://doi.org/10.1590/S1413-73722005000200017>
- González, B. (s. f.). *LA MÚSICA AFROURUGUAYA*. Extraído de: [LA MÚSICA AFROURUGUAYA \(anep.edu.uy\)](#)
- Guattari, F., & Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: Cartografías del deseo* (1a edición). Traficantes de Sueños.

- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1994). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (J. J. Díaz Sánchez, Trad.). Trotta.
- Marradi, A., Archenti, N., & Piovani, J. I. (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Mora Pereyra, B. (2018.). De ir a cazar dragones te salen escamas. Tesis de maestría. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
- Oliva, E., Stecher Guzmán, L., & Zapata, C. (Eds.). (2011). *Aimé Césaire desde América Latina: Diálogos con el poeta de la negritud* (1. ed). Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Fac. de Filosofía y Humanidades, Univ. de Chile.
- Rodríguez, M. (2015). *Cuerpos femeninos en la danza del candombe montevideano*.
Publicada en: Alucín, S y Biasatti, S. (Coord.) (2015) Cruce de Tesis. Publicación colectiva de Tesis de Grado para la Licenciatura en Antropología. Rosario: UNR Editora. E-Book.
- Rodríguez, M. (2009). *Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe*.
- Ruggiano, G. (2015). *Desde una potencia poética del movimiento, hacia una acción poética en el campo de la educación física*.
- Ruiz, V., Brena, V., Márquez, D., & Picún, O. (2015). *Patrimonio vivo del Uruguay Relevamiento de Candombe*.
- Sabino, C. (1992). *El Proceso de Investigación*. Caracas: Editorial Panapo.
- Zea, L. (1979). *Negritud e indigenismo*. <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/3033>

Recursos Audiovisuales

Ernesto Castro (Director). (2016, noviembre 29). *África negra | Historia del arte (21/27)*.

<https://m.youtube.com/watch?v=RVP78K1HiLQ&t=720s>. Fecha de acceso:

30/08/23

GusFai: Filosofía - Psicoanálisis - Psicología (Director). (2019, enero 25). *El Nacimiento de la Tragedia Explicada—Nietzsche—Apolíneo y Dionisiaco*.

https://www.youtube.com/watch?v=mu9jj3O_WTs. Fecha de acceso: 23/09/23

GusFai: Filosofía - Psicoanálisis - Psicología (Director). (2019, enero 28). *El Nacimiento de la Tragedia—2da parte*. https://www.youtube.com/watch?v=dL_fBqlvKLY. Fecha

de acceso: 23/09/23

SUB-TIL (Director). (2020, enero 22). *Abecedario de GILLES DELEUZE: A como Animal*.

<https://www.youtube.com/watch?v=SINYVnCUvVg>. Fecha de acceso: 28/09/23

Anexos

Para la realización de las entrevistas, queremos mencionar que las mismas fueron organizadas sin estructura de preguntas obligatorias a realizar, sino que se opta por una modalidad libre en donde quien es entrevistado comparte sobre su vínculo con la práctica. De todas formas, se realizaron a la interna del grupo de investigación, posibles preguntas para no perder el foco de la misma, algunas de ellas fueron:

- ¿Qué es para vos el toque?
- ¿Qué es para vos el baile?
- ¿Qué lugar ocupa en tu vida?
- ¿Qué nos podés contar del candombe?
- ¿Qué sentís cuando bailas?
- ¿Qué sentís cuando tocas el tambor?

- ¿Qué sentís cuando escuchas la cuerda?
- ¿Qué te sucede cuando ves a otros bailar?

En esta línea, realizamos preguntas puntuales con las tensiones que identificamos en el marco conceptual, en la hipótesis y sobre las cuales decidimos investigar, con el fin de ser ejecutadas en caso de que estas temáticas surjan en la entrevista.

Ancestral - espiritual:

- ¿Con qué aspectos espirituales te conecta el baile?
- Cuando hacen las presentaciones, qué significado (ej. valor afectivo) tienen para ti la ropa y los objetos que llevas puesto?
- Hay algo que canalices, liberes, cures, etc. a través del baile?
- ¿Qué sientes cuando bailas?

Espectáculo, rendimiento mercantilización:

- ¿Cómo te sientes cuando bailas y eres observada por otras personas?
- ¿Qué significado tiene el certamen para ti?
- ¿Cómo te preparas los días antes y el día de la competencia?

No se busca realizar las mismas de forma textual, sino que sirvan para la interpretación entre el marco conceptual, los objetivos de la investigación, y los relatos que el / la entrevistado / a vaya realizando.

Por otro lado, en relación a la modalidad de análisis que fue realizada, se formularon preguntas para organizar lo expuesto en las entrevistas en nuestras dos categorías de análisis. Las preguntas formuladas son:

- ¿Qué sentires configura la práctica del candombe para las participantes de la comparsa "la negra"?
- ¿Qué implicancias tiene el devenir histórico del candombe para los procesos de subjetivación de las bailarinas que agencian en la comparsa "la negra"?
- ¿Qué supone, para los procesos de subjetivación que se agencian en el colectivo "la negra", conectar al candombe como un medio para curar, sanar, olvidar y canalizar?
- ¿Qué relación existe entre la exposición corporal y las percepciones que toman por centro esos cuerpos?

- ¿Qué relación existe entre el rendimiento físico, los hábitos alimenticios y el desempeño de las participantes en las presentaciones?
- ¿Qué implicancias tiene la competitividad y comercialización que ha plegado el candombe en la configuración de la práctica del colectivo que se agencia en la comparsa "la negra"?

Entrevistas

Charla general en ronda. Comparsa “La Negra”

El día 6 de setiembre de 2023, en la sede de la comparsa “La Negra”, a la hora 20 se dictó un taller de danza candombe por el coreógrafo Juan Arismendi, con quien, el grupo de práctica había establecido contactos con interés de realizarle una entrevista de forma personalizada en relación a su vínculo con el candombe. 10 minutos antes de que finalizara el horario de ese taller, Juan le pide a las bailarinas allí presentes sentarse en el piso para tener un intercambio con nuestro grupo de estudiantes.

La misma sucedió de forma natural y espontánea, Juan nos mencionó como estudiantes que realizamos la tesis teniendo como tema principal el candombe. Luego de esto, nosotros comentamos el marco institucional que nos rodea y el proyecto de nuestra tesis, intentando no interferir en las posibles respuestas que ellas tienen para decir.

Fernanda.

“Además de ser como un ritual y algo que traen los ancestros, también es una danza que tiene mucha disciplina, que es una sola a pesar de que se enseña de diferentes maneras, creo que eso es fundamental como para entender el candombe. Que no es me paro en la calle y bailo así a lo loco y nada, tiene su disciplina, su técnica, su aprendizaje, el movimiento de sus pies, por que se baila a tierra, porque los negros bailaban encadenados, por eso no se baila en punta de pie, la punta de pie surgió mucho después cuando aparecieron las vedettes y todo eso, pero el candombe en sí es base, es tierra, es ancestro, es negros esclavos encadenados y luchando con ese movimiento. Por eso creo que está bueno que se entienda que el candombe no es de unos locos sueltos que andan por la calle. (Otras intervenciones). Creo que esa es la base fundamental para entender el candombe, yo por ejemplo, lo hablo y me erizo, (mostrando el brazo), porque en realidad tiene mucho sentimiento aparte de “ay

estoy en la calle no me pasa nada, bailo, muevo el culo y ya esta” no, es como tomárselo en serio, es como cualquier disciplina, es como el ballet clásico, la danza flamenca, es como una disciplina que se tiene que tomar en serio como para aprender por que estamos bailando asi, creo que esa es la base fundamental...”

Participación 2.

“Yo puedo contar más o menos lo que me paso a mi, viví, tengo en mi vida el candombe de toda la vida, porque bueno, desde muy niña, me crié con una cuerda de tambores en la esquina de la casa de mis abuelos, toda la vida. Pero si bien, siempre tuve esa conexión con el candombe, nunca me había animado a participar de una comparsa ni de la organización ni nada, me paso que este año, mi pareja junto con los amigos crean la comparsa y bueno me anime, pero entendía que necesitaba por respeto a toda la historia y lo que representa el candombe en uruguay, de no venir y pararme y bailar, sino aprender, me aprecia super importante y siempre se lo dije a mi pareja, porque él me invitaba n otras ocasiones y yo le decía que necesitaba entender el porqué del baile, que significaba cada cosa porque sabía que hay un montón de gente que vive el candombe en su vida y por respeto a eso me parecia super importante. Cuando empecé en el grupo me encontré con todo un mundo de disciplina que no me imaginaba la verdad, pense que era mucho más de venir y bailar y aprender el pasito y repetirlo y no, no va por ahí, hay todo un ejercicio una disciplina, un trabajo en equipo que también es recontra importante, el compañerismo, se genera algo super salado que a mi la verdad que me ha dejado, me dio vuelta el concepto, porque si bien tenía toda una historia y todo lo que vos quieras, pero pasa por otro lado, y como me dice juan siempre, es transmitir lo que sentis, pero también estoy en ese proceso, empecé a entender, a aprender, y recién ahora estoy disfrutando y sintiendo en cuanto a los movimientos y al desgaste también, uno no se imagina que bailando uno aca un ratito, después te presentas en la calle y son metros y metros y metros, y que el traje y que las sandalias, y que es un desgaste físico impresionante que si vos no te preparas (intervenciones)...”

Charla entre ellas.

Participación 2 hablando sobre otra compañera de la comparsa: “Bueno Vane, yo puedo contar algo de Vane, es la primera vez que va a salir como bailarina porque ella participo pero tocando (intervención Juan: “Años tocando”), entonces también, da vuelta el

mundo, porque para mi son como dos mundos distintos, si bien es un conjunto y demas se vive como diferente. Tocar es una cosa, Vane tiene un montón de historia...”

Karina.

“Y yo, o sea lo siento en la sangre, yo desde chiquita, (ininteligible), en mi casa se escucho mucho candombe, no se bailaba, y nada no se mucho la historia, si se que de los esclavos, pero lo siento en la piel, siento los tambores siento el grupo iento la comparada y es como que todo mi cuerpo empieza a vibrar, Es intransmisible, es tan de adentro, tan de corazón, amo los ritmos amo la música, pero entre todo lo que he probado, he hecho danza flamenco, me quedo con el candombe, lo siento mucho más de pueblo, más de todos iguales, más de grupo, de acá que todos te abren las puertas, te tratan como si los conocieras de toda la vida y bueno nos conocíamos de recién, hace poquito que me uni. (...)”

Madre de una de las bailarinas (menor de edad).

“Yo amo el candombe, siempre me gusto, siempre quise bailarlo, pero siempre me dio mucha verguenza, y tambien estoy disfrutando por todas ustedes

Luego de esta charla, identificamos personas a quienes nos interesa entrevistar de forma extendida y personalizada, debido a que consideramos pueden aportarnos información sobre sus procesos de subjetivación atravesados por el baile del candombe. A su vez, se nos dio el momento oportuno para realizarle preguntas a Juan, para profundizar en los aspectos tanto de la comparsa como de su vínculo con el candombe.

Juan Arismendi (Entrevistado N°1, En Adelante E1)

SW - MS: ¿Cuál y cómo es su vínculo con el candombe?

E1: Comienza tocando el tambor a partir de los 8 años, gracias a que su familia “es una familia muy candombera.”

SW - MS ¿Qué sientes cuando bailas candombe?

E1: “Uf, muchas cosas; se te eriza la piel, más que nada la emoción que uno más siente es como dijo Fernanda, pisar Isla de Flores es importante, yo pienso que la calle es lo más importante para el candombe, porque uno siente de donde surge el candombe y es donde la gente te potencia.”

SW - MS: ¿Cuál es su rol en la comparsa y los talleres?

E1: Estoy encargado de talleres Afro candombe, lo que refiere a un espectáculo más teatral, su espacio en la comparsa es otro rol, ya que refiere a un espacio “más de calle”. Él nos menciona “la comparsa la negra me da el espacio para hacer lo mío.” En este momento en el espacio de afro candombe se preparan para una presentación artística en el cantegril.

SW - MS: ¿Sientes diferencia del candombe con otro ritmo? Por ejemplo otra actividad de carnaval

E1: “Te lo puedo decir de dos formas, primero desde una forma conceptual, al candombe se lo dejo de lado en comparación a otras danzas, ahora integro el colectivo de danza de San Carlos, nunca se expuso, entonces ahora al candombe se le está dando más relevancia e importancia.”

En cuanto a lo otro, yo bailo folclore y hago samba y lo que sè es que con el candombe no se siente igual, son estilos de danza que siento, pero no siento lo mismo que con el candombe, incluso me dedico a enseñar pero soy como un integrante màs.

Queriéndonos explicar ese “sentir” que nos nombra, Juan nos cuenta; “yo perdí a mi madre hace dos años, y el candombe fue una cura para mi en su enfermedad y en su pérdida, me sirvió para olvidar esas cosas. Y yo creo que a ellas (refiriéndose a sus alumnas y compañeras) les debe de pasar lo mismo.”

SW - MS: ¿Qué sentido tiene para vos bailar?

E1: “Primero que nada porque me gusta, lo traigo desde adentro y desde chico” y por último nos menciona que es muy importante encontrar a un grupo humano que “te haga sentir cómodo y te haga sentir bien.”

Vanesa (E2)

“Mi nombre es Vanesa, 43 años, empecé a los 30 y pico a candombear, entré a una comparsa por mi hijo, que quería hacer baile. Y ahí nos empezó a gustar con mi marido, y arrancamos a tocar nos enseñó ronaldinho, ahí empezamos a gustar del candombe, a sentirlo, porque es distinto cuando estás afuera mirando el carnaval, que no tenes ni idea que están tocando, que están representando, las bailarinas lo mismo, para mi era, estaban bailando. Y cuando empecé a tocar, todo es diferente, porque son tres tambores diferentes,

con tres ritmos diferentes. Arranque tocando el chico, me gusta el piano, bailo con el piano, me erizo con el piano, está demás. Hoy por hoy, estamos con una comparsa amiga, que se agrupa acá, somos las mujeres de los dueños, nosotras acompañamos. Este año bailo, otra cosa nueva, otra cosa diferente. Son nombres de cada taller, cada baile diferentes, todo nuevo, todo con nombres. Aprendiendo, nada que ver tocar el tambor que bailar.

SW - M: Pregunta: ¿Qué es eso que se siente? Nos dijiste que sentis algo que cambió desde afuera a adentro.

E2: “Uf, son emociones, se concentran emociones totalmente diferentes, del afuera al dentro, se te eriza la piel, te dan ganas de llorar a veces, porque vos salís de acá, vas a un ensayo, estamos en un ensayo, pero cuando salís a desfilar, que van todas las comparsas, como me pasó en montevideo que fui de apoyo, de acá fui a apoyar a una comparsa de montevideo para la prueba de admisión en el prado, yo cuando empecé a sentir esa fuerza que tienen esa energía que tiene esa calle es impresionante, a mí se me caen las lágrimas, y bailar para el público que es millones de personas, es algo inexplicable, son sensaciones divinas, es como cuando pasas el puente de la barra y sentís, esa adrenalina; adrenalina sensaciones llanto, emociones. Son muchas emociones encontradas, y está demás, la verdad que está muy bueno.

SW - M: Pregunta sobre el cambio de rol de tocar el tambor a bailar, sobre sensaciones.

E2: “Son las dos las mismas sensaciones, yo lo descubrí en montevideo cuando fui a apoyar, es la misma sensación que descubrí cuando empecé a tocar, que se me caían las lágrimas no podía aguantarme, me secaba con los antebrazos, tocando, mira lo cuento y se me eriza la piel, porque es una fuerza, es energía de tambores, de la gente que te aplaude que te grita, es muy emocionante, muy emocionante, y me paso bailando que pensé que no me iba a pasar pero sí, las mismas sensaciones. Emociones.”

SW - M: Pregunta sobre el llanto, la liberación, canalización.

E2: “Este ritmo este baile te está llamando, es como una incorporación, como lo dicen muchas personas, no se si es así o no, pero sí, es sentir el tambor y tu cuerpo te está pidiendo bailar. Yo siento el piano y para mí se me salta el corazón, el piano llama, el negro llama, el piano es el que llama y ahí arranca el repique que te hace mover el cuerpo, el chico te hace canalizar arriba, el piano es de acá para abajo del cuerpo viste (de cadera hacia abajo,

interpretación nuestra), tiene sus partes de su cuerpo, el tambor maneja el cuerpo, no lo se explicar. Sentis como algo que no lo se explicar, no soy bruja para hacerlo, es una fuerza que te da, es como vos cuando escuchas la música que te guste y estás sacudiendo.

SW - M: ¿cómo te preparas ante fechas, competencias, importantes?

E2: Nada, ensayar, y el día mismo, tranqui, me puedo tomar una cervecita como me puedo tomar unos mates, es algo tranqui, si te dan nervios de a rato, la emoción la adrenalina, tengo como un poquito de ansiedad, que dicen que les pasa a muchos, creo que a todo el mundo, porque ya quieren salir a tocar, pero es pisar la cancha y ya está, se te va todo, te entra la alegría te entra la emoción.

Claudia (E3)

M: ¿Cómo es tu historia con el candombe?

E3: Mi historia con el candombe empieza de niño chico, del desfile del carnaval, a mí siempre me gustó, y yo bailo desde muy pequeña en realidad, amo bailar, me gusta mucho bailar. Pero sí hay algo especial con los tambores y con la música que me gusta más que cualquier cosa, así como hay gente que le gusta el tango u otros bailes, a mí me encanta el candombe, es algo que lo siento, lo bailo solo así, literal. Siempre me gustó, nunca estuve en una comparsa ni nada porque no me animaba porque soy gordita entonces medio acomplejado pero hace dos años arranqué con unos talleres con Juan (coach), arranqué ahí, a ir a los talleres. Y ahí arranqué, arranqué, arranqué, y ahora estoy en una comparsa y todo (acá en la negra).

M: ¿Qué pasa por tu cuerpo cuando escuchas el tambor?

E3: Y ahí es como que te entra como una, no sé como se dice, adrenalina o no sé, es como una sensación, el oído mismo, es algo como que del cuerpo ya, uno lo siente y automáticamente y arranco el bracito y la pierna a bailar, no sé es como, no sé describirlo en realidad, no sabría cómo describirlo.

M: ¿Cómo es tu preparación en las competencias/presentaciones?

E3: Sí, claro. Yo personalmente soy muy exigente, yo a parte de venir al taller y venir a ensayar al taller, si hay algo feo que a mí no me guste y que yo lo estoy haciendo mal lo ensayo en mi casa en frente al espejo y si tengo que hacerlo durante una hora lo hago. Es

más yo cuando arranqué a bailar mis brazos no estaban tan bien como yo quería y todos los días practicaba 10 minutos con el candombe frente al espejo. Osea miraba videos de otras bailarinas e iba practicando, practicando, practicando hasta que mejoré.

M: ¿Hay algo que canalices a través del candombe?

E3: Sí, claro. Hay un dicho que dice que los tambores sanan el alma, por ejemplo cuando uno está mal, venir a bailar, escuchar los tambores a mí me encanta y es como lo más sanador.

M: ¿Qué sientes cuando ves a otras personas bailar?

E3: Cuando bailan bien y les salen bien las cosas, alegría, te contagia, es lo lindo del candombe. El candombe tiene como esa energía te hace como que, no sé, es como una vibración rara, no sé cómo explicarlo o la palabra adecuada para eso. Pero cuando realmente bailan así, bien, lindo y le sale todo precioso, es re lindo.

M: ¿Qué te pasa con el ritmo?, cuando ves que van todos a la vez, todos coordinados, como si fuera todos uno.

E3: Claro, lo que pasa ahí el que te guía es el tambor porque depende de si es un milongón que es el baile pero un poquito más lento. Ahí vamos todas más lentito. Y dentro de ese ritmo hacer diferentes pasos cada una puede bailar a su manera. También está por ejemplo el ritmo del candombe normal que es un poquito más acelerado, eso lo marca el tambor en realidad. En realidad el que le da la vida al candombe es el tambor y a partir del tambor después nosotras interpretamos y lo bailamos también de la manera en la que uno sabe hacerlo, porque hay muchas formas de bailarlo también.

M: ¿Qué sientes cuando, en las presentaciones, eres observada por muchas personas?

E3: Hasta el momento de entrar a bailar, me pongo re nerviosa, mal, horrible. Pero cuando está la gente, es diferente, automáticamente me sale la sonrisa y me sale sacar lo mejor y se me va todo, no tengo nervioso y realmente como que lo gozo bailo y disfruto, disfruto y mejor sonrisa, a darlo todo. Y sí porque hay que quedar bien delante de todo mundo.

Vanesa (E4)

M: ¿Cómo es tu historia con el candombe?

E4: Salgo en el candombe desde que tengo 8 años, me encanta bailar candombe, es mi sueño, es mi pasión, todo, todo gira alrededor de los tambores. Cuando era chica ganaba premios en Minas cuando bailaba. Después de grande seguí bailando, después empecé a tener niños ya no pude bailar, dejé, acompañada al padre de mis hijos a los tambores, no bailaba. Tengo 6 hijos, 5 tocan, mí hija toca pero no quiere salir, todos tocan. El padre de mis hijos, ahora también es el dueño de la comparsa acá con sus compañeros, y ahora estoy bailando acá en la comparsa como vedette. Pero me encantan los tambores, toda mi vida bailé candombe, amo el candombe. Eso lo llevo adentro, es mi pasión y ver a mis hijos tocar y estar en una comparsa en la que estén todos ellos es como un sueño para mí.

M: ¿Hay algo que canalices a través del baile?

E4: Sí, te saca todo el estrés, que uno siempre tiene, como esos altibajos en el día a día, tengo 3 mayores que siempre están con algo de la noviecita, los chicos, temas de la escuela, liceo y todo eso, como que mucho estrés y yo siento los tambores y bailo, y como que eso me relaja, como que me saca todo lo malo, yo lo canalizo por ahí, en el tambor y en el candombe, básicamente eso. Aparte de desinhibe, te saca el estrés, te alegra, escuchar los tambores te alegra la vida. A mí me alegra la vida.

Lo hago porque me gusta, porque nací dentro de los tambores, me encanta bailar candombe lo hago porque me gusta y porque me desestresa no porque tenga nada muy profundo ni personal para largarlo, yo lo siento y no es porque me haya pasado algo de eso, nada ni nada. Yo le digo a mi madre yo nací con el tambor, a mí me encanta, yo siento los tambores y ya salgo zapateando pero no canalizo nada de eso, ni una pérdida. Me gusta, me gusta, amo el tambor, más que nada eso.

M: ¿Cómo es tu preparación en las competencias/presentaciones? ¿Hay algo especial que hagas?

E4: No, nada, voy y que salga como tiene que salir, no me ando preparando, mentalmente tampoco porque si vos lo sentís es como que ya te sale, a diferencia de personas que recién arrancan sí, porque tienen esa presión que están arrancando. Yo no, yo salgo y doy lo máximo, no estoy pensando que me va a salir mal, yo voy a dar lo mejor porque me encanta, no estoy pensando que algo me va a salir mal. Es algo que vos escuchas los tambores y ya

salis, no estás pensando: Ah voy a esperar que haga una madera para salir. No, vos sentis la madera y vos ya estás saliendo porque el cuerpo te pide que salgas, no estás preparándote, entendes?

M: ¿Qué sientes cuando, en las presentaciones, eres observada por muchas personas?

E4: como dice Juan, mirar un punto fijo y disfrutarlo, y no estar pensando en si me miran o si no. Vos tenes que salir con la cabeza en alto y de frente, no arrancar a pensar de que hay mucha gente sino ahí ya perdés todo. No sale como tiene que salir, tenés que salir a todo.

M: ¿Qué sientes cuando ves a otras personas bailar?

E4: Me genera felicidad ver como disfrutan, que vos te das cuentas cuando una persona está disfrutando lo que hace y cuando no, se siente esa presión, se nota en la cara los nervios, sin embargo a mí me encanta ver a esa gente que disfruta, que vos le ves la cara que está disfrutando de lo que hace y deseando que me toque salir, más que nada eso, deseando bailar.

M: ¿Qué diferencias ves entre los roles de vedette (el que es ella) y otros roles?

E4: Las vedettes se muestran, más que bailan, ojo a mí me encanta bailar, yo es la primera vez que hago de vedette. Es más mostrarse, como posar, la mama vieja es otro rol y las bailarinas ya es otro rol, son roles diferentes. A mí me encanta bailar, pero este es mi primer año como vedette y bueno la voy llevando bastante bien diría pero son roles muy diferentes, vedette, gramilla, bailarina, escobero, banderas, son todos los roles diferentes y van en pasos diferentes, es todo un combo de montones de cosas pero uno está para sumar también. Tenemos que dar una prueba de clasificación en diciembre y nosotros elegimos a una vedette sola a una compañera, yo voy a bailar con las chiquilinas del cuerpo de baile, entonces ese es el compañerismo que hay también en la comparsa, todos cumplimos un rol. Ponele que vos no podes tocar porque son 30 compañeros que tocan el tambor, eligen 30 y los otros compañeros pueden llevar una bandera o llevar el agua, es todo un combo de cosas, es como una familia.

M: ¿Entonces se selecciona quién va y quién no?

E4: Para las pruebas sí pero después vamos todas a todos los desfiles, porque para las clasificación hay cupos. Entonces esas es la unión que hay, nadie se pone envidioso porque

va uno o porque va el otro todos van sumando, todos están ahí para apoyar entonces eso está bueno de una comparsa, habla muy bien de la comparsa.

M: ¿Cuáles son los criterios para seleccionar quién va y quién no?

E4: El que selecciona es Juan que es el coreógrafo de la comparsa que se encarga de eso. Y es a la que va metiendo más voluntad, no es si baila bien o baila mal, la que vino siempre, la que dió todo pero vedette sí tiene que ir la que mejor se luzca porque la vedette es una figura muy importante entonces tiene que ir la que más se luzca la que tenga más glamour, igual que los de la gramilla, igual que los de la bandera, los que llevan las estrellas y las medias lunas, todo es un trabajo pero gracias a Dios nadie se enoja porque va uno o porque va otra al contrario todos están apoyando a todos. Igual la selección es difícil, para él (Juan) no le es fácil decirle a alguien: mirá disculpame, vos no podés ir porque por más que bailes muy lindo, ella está desde el principio, vino a todos los talleres. Y gracias a Dios lo han tomado bien, ninguna se ha puesto media brava, todas están muy bien gracias a Dios, todas entendieron, estamos muy felices y muy contentas.

Yolanda (E5)

E5: Mi nombre es Yolanda, Yoli por favor te lo pido. Y llegue a la negra por amigos, más que amigos, familia porque nos criamos juntos y salíamos siempre en carnaval cuando éramos chicos y buenos después, cosas de la vida, maternidad en fin, fuí dejando de bailar y como me invitaron volví al ruedo. Mi hijo también empezó a bailar ahora hace poquito, así que volviendo de a poco, primero yo que bailo desde antes y ahora poder compartirlo con mi hijo, sin palabras. El candombe en sí, para mí no es un baile sino que más que nada es como, vendría hacer casi, no sé si está bien usada la palabra pero es como una religión porque lo siento más espiritual, más sentimental que tanto como artístico. Si bien es un arte la danza pero para mí me significan y me mueven otras cosas por ejemplo, no escucho el sonido de un tambor ni música sino que escucho otras cosas que son las que me hacen mover, emocionar (se emocionó). Puntualmente juster ayer no solo festejamos el patrimonio sino que hicimos un desafío de comparsa, en realidad un desafío es porque antes antiguamente no era carnaval sino que se hacían desafíos, los tambores eran familias que se dividían en dos y salían a la plaza a tocar y quien pudiera sacarle “un tambor” a los del otro, eran como los ganadores digamos y así todo alrededor de la plaza que fue lo hicimos ayer en minas,

salimos dos comparsas en una avenida, una en cada lado, dimos toda la vuelta y compartimos el escenario que sería la plaza, en el centro de la plaza todos juntos y más que nada es eso, celebrar la historia también que no es solo salir y bailar sino que es una representación de nuestros ancestros de cómo se generó todo porque era familia, no es una comparsa de artistas sino que eran como una comida, juntarse a tocar el tambor y demostrarlo con la danza. Entonces para mí es bastante más que salir y bailar, sino que es como homenajear a nuestro pasado, y principal y personalmente lo dije como una religión y no sé si estaría bien pero es como que lo siento de expresarlo con palabras.

SW: Lo estás usando como una terapia? ¿Cómo lo sientes tú?

E5: Como terapia puntualmente ahora sí, también, le podemos agregar terapia porque dejé de bailar porque me convencieron de que no podía bailar más, que ya estaba grande, que ya tenía un hijo, que andar bailando en bolas en la calle porque para la gente es salir en bolas en la calle, entonces de a poquito, de a poquito, de a poquito, de a poquito, me fueron apagando, me fueron entrando y me convencieron de que no, de que yo no podía bailar más a pesar de que también tengo unas operaciones que como todas las operaciones dejan cicatriz, vergüenza, son marcas de la vida que te dá y uno no tiene por qué prejuiciarse o darle vergüenza el cuerpo de una por salir. Me atrevo a aconsejar de que se valoren, así que puede ser como terapia también. Entonces ahora empecé a bailar, dije sí puedo y lo estoy haciendo.

SW: ¿Qué es para vos el baile, qué lugar ocupa en tu vida? ¿Qué sentís cuando bailas?

E5: Cuando bailo siento que me conecto, me siento libre, me olvido de todo, que trabajar, que el dolor, tengo un día pésimo, me duele esto, me duele aquello y vengo acá y no me duele nada, básicamente eso, liberación, es como el paréntesis de mi día, entra acá y... bueno después hay que salir a bracear de vuelta pero (...) De esa simple juntada empezó hacer una competencia, ya después empezó a ser baile y bueno hay gente que hoy ve de otra manera que también es respetable y es como funciona porque hay competencia, es una competencia porque todo está en base a la competencia.

SW: Pero es como funciona el mundo hoy. Nosotros vemos que hay dos tensiones entre lo que era y lo que es como uno habita esas dos tensiones, vemos que acá se mantiene mucho eso, esa parte de lo que era y a la vez lo que es porque se preparan para algo.

E5: Claro, por eso te digo, porque estamos compitiendo, nos estamos preparando para competir pero no dejamos de ser familia y ayudarnos, aprender, y bueno tener esa magia de poder decirnos cualquier tipo de corrección coreográfica que sea con todo el amor del mundo es recibido y te da la libertad por ejemplo a mi las veces que vine dije: no yo vine a mirar porque vine acompañando a mi amiga y eso de que no te puedes quedar quita.

Riqui (E6)

SW - M: ¿Cómo sientes el candombe o como es tu vínculo?

E6: “Toque toda la vida, parto de ahí. A los 23 años empecé a tocar, empecé a vincularme cada vez más en el candombe, y para mi es desestresante, vengo con carga emocional de la semana, voy a un ritual de tambores y es mi lugar de descarga. Por problemas de salud que me genere con el tema del tambor y laburo, un referente importante Daniel Garez, fue el que me dijo, no toques mas y dedícate a lo que es la gramilla, cada uno va crear su estilo. Ya más de 5 años que hago este rol de gramillero, y yo siento más haciendo este rol que tocando, la música se incorpora en mi cuerpo, y no solo eso, sino que, al saber tocar tenes otra virtud, te metes en un determinado tambor y lo trasladas a tu cuerpo. Tengo dos cosas que amo, una es mi hijo y otra es esto. Son estas dos cosas que me sacan de algunos estados, como todo ser humano tenemos problemas emocionales y a veces no podemos con esas emociones y ahí está el tambor, es como una fuente de escape para mí. Una vez que yo agarro un baston o un palillo para tocar un tambor no me puedo olvidar de que esto lo disfrutamos, y que muchísimos años atrás era una forma de escape desde el dolor y el sufrimiento, aquellas mama viejas desde criar a nietos e hijos de vecinos; viene todo con una carga de dolor muy grande, al día de hoy yo traslado todo eso, cuando yo me paro en la calle todo aquello lo tengo que incorporar, todo ese dolor y sufrimiento; cuando bailo con mi mama vieja trato de buscarla, de disfrutar y sacarla entre comillas “de aquel sufrimiento”; entre los dos comensan todo eso; las bailarinas serian “las hijas”, disfrutaban, y nosotros como mama vieja y gramillero vemos aquellas hermosura bailar y disfrutar, y a su vez, tenemos quien hace la musica, nuestro momento de llegar a esos tambores y disfrutar de eso, de la musica que tambien viene de una esclavitud, el candombe es algo de mucho sufrimiento, y hoy no porque este bueno el rol de gramillero voy a agarrar un palo y lo voy a opner sin saber que es lo que estoy haciendo, son roles dentro de una comparsa que tener claro lo que estoy haciendo, no porque este de moda me voy a comprar un tambor y ponerme a tocar; sino hay que entrar a un taller y saber un poco de la historia antes de colgarme un tambor.

Yo me traslado a aquellos lugares, antiguamente las comparsas competían entre ellas por los trofeos, hay un trajín de esta historia que si la llevamos a la actualidad de hoy la mayoría lo hacen recordando todo aquello, hay comparsas que algunas hacen de lo que es su departamento; las banderas; carretas, es algo que me agrada porque me traslada a la historia. Para mí el candombe es todo, después de tantos años. Daniel Gare es un referente que me marcó, las mamás viejas y los gramilleros cada uno tiene su estilo.

¿Por qué me llega tanto esto? si soy blanco, bueno es una historia del árbol genealógico, se viene trasladando. Yo escucho los tambores y automáticamente se me mueven los pies; hay algo que me conecta automáticamente, y ahí pude investigar por qué esa es la razón, de mis antepasados y mis ancestros.

Primera vez; Maldonado nuevo, primer comparsa Ucrania Kalunga? 2 cuadras de mi casa, me llamaba la atención, aunque en Maldonado era todo samba. Se arma esta comparsa y de atrevido dije yo quiero tocar y me colgué el tambor; aunque lo deje vergonzosamente. Pasó el tiempo y empecé a involucrarme en Maldonado hace 23 años, fue donde aprendí a tocar, empecé a disfrutar, disfrute mis primeros desfiles y pase la mayor parte de mi vida, después empecé a salir en Montevideo, Maldonado, Rocha, Durazno, que para mí Durazno es el mejor desfile del país. Estás bailando con el público y es lo que a mí me llamó, en Maldonado te gritan pero hay vallas. Durazno es uno de los desfiles que más disfruté, aunque arrancas con un repecho gigante que te mata, pero después de pasar eso, a disfrutar. El candombe es algo muy importante en mi vida.

¿Hay alguna preparación especial para las presentaciones ?

No, cuando tengo desfiles me despierto ya mentalmente pensando en disfrutar. En que va haber una cantidad de tamborileros que van a tocar para yo disfrutar; es un compromiso sagrado, no importa si estoy cansado o no, tengo que buscar la manera de respirar de tal forma, de acompañar a una mamá vieja. Me tengo que ir acoplando a mi físico y a la mamá vieja que viene cansada y disfrutando y yo también. No hay palabras, hay que sentirlo. Escuchar la música de mis ancestros, nunca me preparo. Los primeros años por la emoción no dormís por la emoción, pero aunque duerma o no tengo que hacerlo igual. El rol del gramillero es muy físico.

Es todo un combo, pero si te gusta, agua y ajo.

Leticia Rodríguez (E7)

SW: ¿Qué tienes para decirme acerca del candombe?

E7: El tema del candombe, yo nada que ver, toda mi vida hice patín artístico pero siempre me gustó la danza y todo, y tengo por parte de mi madre son toda mi familia vedette, tocadores, todos de la familia del candombe. Siempre tuve como esa picardía, yo soy de Montevideo, me mudé para Maldonado hace cuatro años y empecé a conocer gente, hice amigos, me empezaron a contar cómo es la movida del lengue que es todo lo que sale allá en el B9, conocí a Juan, me empecé a meter con los talleres, me dijeron que tenía algo así como, yo nunca fui a una clase de candombe solamente lo hice, me nació y empecé a ir al lengue y el lengue es como el disfrute, para mí es el disfrute verdadero, ese rejunte de gente, de energía, de sentir los tambores, de unir culturas y que cada uno ponga un granito de lo que le nace en realidad y transmitir. Y la danza para mí no es algo estructurado, para mí el candombe es que cada uno tiene su manera de bailar y de transmitir la danza. El lengue es como una escuela, todo el mundo de lo puede decir, es la verdadera escuela, porque tienes mucha gente que viene y se te asoma y te dice mirá siempre se empieza el derecho con el piano y cosas así, y esas son cosas que te vas quedando en la cabeza, de técnica y después lo pones en práctica y te sale fluido y es totalmente mágico. Yo miro videos de hace un tiempo para atrás y comparo con mi yo de ahora y aprendí un montón, cambié pila la danza y acá (La negra) está demás porque es más técnica con la práctica también.

SW: ¿Qué sensaciones y sentimientos te mueve el candombe?

E7: Para mí es la unión de todos, a todos nos une el candombe, a todos nos une el tambor, la danza, el gozarlo, no es tanto tengo que hacerlo con la izquierda o la derecha, sino que es sentir el tambor y dejar que el cuerpo se te sacuda para mí es tal cual eso, yo creo que todas te podemos decir lo mismo.

SW: Estás en la tensión entre los dos mundos que son el disfrute del lengue y acá (la negra) que lo técnico y el espectáculo sí es importante

E7: Yo arranqué allá en el lengue a ir un par de veces y después empecé los talleres (en la negra) y empecé a enterarme realmente cómo era todo lo técnico y el respeto a la cultura y todo me empecé a informar más. Y me salió la oportunidad de salir en una comparsa en

Montevideo también y dí la prueba de admisión allá y todo, y ahora tengo las llamadas en febrero, mi primer carnaval, todo junto. Es toda una experiencia y yo me tiré al agua a vivirlo. Íbamos todos los domingos a ensayar a Montevideo, el único día que no bailaba candombe eran los martes.

SW: ¿Logras identificar lo espiritual en el candombe?

E7: Sí, pero no lo identificaría con algo espiritual como una religión, sino que lo defino más como algo de las energías, más por ahí, la energía que tenemos entre nosotros. También tenemos un grupo de gente re lindo, las bailarinas por ejemplo somos todas re compañeras, entonces estás ahí y estás gozada porque te mirás y conectas con la otra.

SW: Se vé eso, transmite eso también, que hay un grupo, por lo que me vienen diciendo ustedes me hace pensar que en el candombe vos tenes algo, pero que es acá, en este grupo y no es tanto tuyo sino que es algo de ahí,

E7: Claro, sí, del grupo. Bueno vos que tenes la oportunidad de verme en el lengue cuando voy soy otra persona, sola, bailando, disfrutando de lo que a mi me gusta por ejemplo el vedetaje, entonces como que estoy yendo por ahí y acá obviamente tengo que respetar mi lugar. Y transmitir todo eso es hermoso.

Eliana (E8)

SW - M: Contarnos sobre candombe, ¿cómo lo conociste? ¿qué significa?.

E9: Mi nombre es Eliana, yo llevo bailando candombe hace 6 años, arranqué a raíz de que falleció mi hija de 4 años y ella amaba el candombe, y dije, bueno me voy a animar, antes no me animaba. La llevaba a ella, ella bailaba en puntitas de pie con todas las bailarinas, y dije bueno, este es mi momento. Empecé muy rápido, falleció ella en setiembre, y en diciembre me metí, fue tipo una terapia para mí, en febrero fue mi primera isla de flores en Montevideo. Fue mágico, fue como que en todo momento, no solo sentí que estaba en el lugar adecuado sino que ella estaba conmigo, porque no termine de pasar la línea para empezar a competir y tiraron fuegos artificiales, y todas mis compañeras me miraron y era como “Vamos que estamos” “está acá contigo”, ahí dije, este es mi lugar y esto es lo que quiero hacer, y a raíz de eso continúe aprendiendo absolutamente todo, pase de bailarina, mama vieja, hasta a llevar el agua, porque para mi esto es así, esto es un grupo de amigos que tenemos que estar apoyándonos sobre todas las circunstancias que pueden haber. El

candombe me abrió un montón de puertas, no solo lo use como terapia, sino que también lo use para abrir un poco la cabeza, es una cultura totalmente compleja y completa, donde uno aprende un montón de cosas, que ha veces en la vida es más difícil, esto es sencillo, es simple, sin mucha vuelta, sin mucha magia, sin mucha plata, porque hablando de candombe, no de carnaval, es como renovador. El que ama el candombe del lugar que este, siempre es renovador y es mágico, es como si se paraliza el mundo ahí, es tu momento de disfrute, de goce. Conoces gente maravillosa, gente simple, que está para lo mismo, es realmente muy lindo, los invito a ustedes si algún día se animan. Y bueno, mi historia un poco es eso. Yo dije que mi historia era heavy, pero la cuento porque como me van, estoy paradísima y una de las razones es esa, yo descubrí un montón de cosas acá, además de la gente y la contención que se encuentra, no todo es color de rosas, convengamos que también es un ambiente que mucha gente, si ustedes han ido alguna batea o algo libre los martes o los jueves en el INVE, es mucha gente, un popurrí. (SW: ¿Has ido al lengue?) Sí, pero yo dejé de ir un poco porque el candombe se empezó a comercializar un poco, es como que todo el mundo va sin conocer que hacemos. El candombe fue creado como una revolución, de los negros esclavos, que tenían ese momentito para relajarse y escucharlos bailar. La mamá vieja no está vestida así porque quería, le robaba la ropa a los patrones y las joyas y todo para divertirse, por eso ustedes si ven una comparsa que tienen las medias negras con las cuerdas blancas o rojas depende, eso es un símbolo de los latigazos, dependen los colores que los utilicen es de acuerdo al porque, la sangre el rojo, el blanco es más la libertad. Hay una cultura muy fuerte y muy importante acá, como para que quede desdibujado en moda, por eso yo al lengue como se empezó a comercializar mucho y ya la gente va y rompe un poco eso de, antes íbamos con nuestros niños, ahora tienes el porro acá el vino acá, es todo un ambiente que ya no es tanto a lo que vamos, entonces un poco lo deje, entonces estoy yendo los martes, a lo que se llama si tienen instagram “traficandombe”, ponen la dirección que van a salir justamente siempre eligen un lugar diferente para no contaminar lo que es el candombe, y hay viento, es una cuerda cerrada de 30 chicos y además está trompeta, saxo, no saben lo que es, es espectacular de ver y es muy lindo, no se pierde eso del candombe. Después tengo los talleres, comparsa, siempre, nunca me fui y nunca pienso irme tampoco. (...) No sé si alguien habló de la historia del candombe, es como que todo el mundo habla de lo de ahora, pero nos olvidamos mucho de por qué lo hacemos, nosotros también. Además de bailar uno tiene que saber lo que está haciendo, es lo que yo siempre digo, no vas sola, por eso por ejemplo yo tengo 34 años y fui mamá vieja, el

sábado desfile de mama vieja, eran todas viejas literal y la gente me decía, ¿y por qué me tengo que poner siempre una tanga y salir a bailar? si yo al candombe lo veo desde otro ambiente, desde otro punto de vista. Lo que es de mama vieja es mágico, estás pegado a la cuerda, el movimiento, el respeto, es uno de los personajes típicos, si vas a una competencia es uno de los que tiene más puntaje. Entonces es realmente una cosa como que hay que respetarlo un montón, y la gente siempre quiere más jolgorio, y por eso yo siempre digo que para mí el candombe es otra cosa, y si ustedes están haciendo tesis de candombe esto que yo les explique el candombe es eso, el candombe es realmente, hay que tenerle respeto, cariño y realmente saber lo que es.

SW - M: ¿cómo te incorporas como bailarina de candombe en este mundo con estos dos ámbitos que nos mencionaste?

E8: esta genial el tema de la evolución porque todos evolucionamos, no nos vamos a quedar pintando y pegando piedras, esta perfecto, lo que hablo es de una Involución a nivel humano; una cosa es que el candombe fue evolucionando y modificando las cosas, antes no estaban las plumas, después si, fuimos cambiando, los toques también, son diferentes no son mas toques básicos, ahora hay lo que se llama movidas jóvenes en montevideo, combinan otros ritmos con el candombe como plena, es lo que se hace un poco más alegre y más en la época que estamos, pero si hablo de involución cuando ya manchamos el lugar o la tradición, porque seguimos con la tradición, sino no habría tambores, no habría personajes, no habría bailarina, seguimos con la tradición pero ya como manchamos el afuera, donde había lugares que era terapéuticos para uno, porque el dengue fue creado hace años, no 5 o 6 años, empezó en el centro, después al Sarubbi, después volvió al centro de nuevo, despues fue al imbe, realmente lleva muchos años, había hasta una cede donde era nuestro espacio, terminabamos los jueves y nos ibamos para ahí, despues estuvo pianobar, quien nos abrió un espacio para ir a disfrutar y hacer candombe, lo que se llama “candombe jam”, que es tipo cada uno va y si quiere tocar el tambor en base de una base musical lo hace, pero hay lugares que involucionamos como raza me parece a mi, y mancharon un poco, pero bueno.

SW - M: ¿ Cubris todos los personajes? ¿nos querés contar?

E8: estuve de bailarina, de mamá vieja y tocando el tambor; las tres cosas. El tema es que son diferentes, se trabaja diferente, incluso se vive diferente; cuando vos estas de bailarina no solo trabajas en conjunto, la conexión con tu compañera y la conexión con el público, es mucho trabajo en conjunto, anteriormente se trataba de dividir el cuerpo de baile, lo que es

los destaques, ahora se está trabajando mucho la unión, porque queda mucho mas lindo y trabaja mucho mas lindo un cuerpo unido. Después con el tema de mama vieja es otra cosa, es un personaje diferente, si interactúas con el público pero estas tan metida en lo que estas haciendo y con tu pareja, trabajando con tu gramillero que realmente es como si no hubiera mas nadie, y literal si ustedes ven obviamente vas a ver que las mama viejas interactuan con el publico pero estan muy metidas en lo que hacen, porque como que la danza te lleva a otra danza, estas bailando a tierra con los pies bien plantados con las alpargatas, el polleron, el abanico, la elegancia, es todo un cortejo, es todo como que estás seduciendo a tu gramillero, entonces es realmente otro. Y después tocar el tambor es ser uno en un millón, porque tenes a todos haciendo lo mismo que vos pero esta genial también como sentís que el corazon se te sale de la vibración, eso se siente sarpado. Realmente es inexplicable, por más que le pongas palabras te vas a quedar corto.

Natalia Machado (E9)

E9: “Tengo 32 años, hace 3 años que estoy viviendo en Maldonado, estaba viviendo en Montevideo. El candombe en mi vida está presente desde que tengo recuerdos, porque en la casa de mi abuela, en la esquina se formaba fogón y ensayaba una comparsa, nunca había salido, nunca había formado parte de una comparsa, pero siempre estuve alrededor, viendo, escuchando. Tengo mucha cultura porque mis abuelos tienen descendencia negra, soy de la frontera asique existe una mezcla entre tambores, samba, candombe y de todo. Si me acerque cuando era más grande y participe de ensayos y bateas abiertas, a modo de diversion y distraccion porque tengo amigos y demas, pero mi acercamiento real fue cuando me puse en pareja cn mia actual marido, que él desde que es niño toca, entonces vive el candombe de otro lugar mucho más intenso, yo no conocía tanto el mundo internamente del candombe, este año decidí acompañarlo no solo desde afuera como siempre y por la fotografía, porque soy fotógrafa, sino que este año me anime y formo parte del grupo de baile, y vencer todos esos miedos, incertidumbre y vergüenza que fue lo que más difícil se me hizo al principio, después cuando crucé ese límite entre el espectador y el formar parte de, ahí se me abrió todo un mundo de disciplina, compañerismo, trabajo duro, equipo, unión, un poco de todo. Esta comparsa donde estamos hoy fue formada por cinco familias, es nueva recién está iniciando, y el objetivo que tiene es conservar los valores de familia, de unión, y de disfrute que es lo que está pasando hoy en día en el candombe que se está

comercializando todo, y nosotros queremos tratar de conservar los valores iniciales del candombe, y eso me parece que es lo más difícil para llegar a ese objetivo, porque se cruzan muchas cosas de por medio.”

SW - M: Nos mencionaste que venís de una familia que ya viene dentro del candombe, nos puedes explicar cual es ese valor y que es lo que sucede que conecta con esos valores?

E9: En principio lo que me pasó a mí, era que no me animaba, por un tema de respeto. Porque sentía que cuando uno practica el candombe, sea bailando, sea tocando, vos estas representando toda una historia que habla de la esclavitud y habla de los inicios de la raza, de como llego a uruguay y como se desarrollo todo eso y para mi eso era muy importante, siempre trate de mantenerme con mucho respeto porque se que hay gente que lo vive desde ese lugar y que lleva los valores por delante y trabaja pra que eso se mantenga, entonces tratar de primero interiorizarme en el tema, aprender, y siempre tratar de llevarlo con respeto porque me parecia super importante saber el por que, saber el por qué de esos pasos, de los toques, de la historia, del gramillero, de la actuacion de la mama vieja, del escobero, porque uno lo ve como un espectaculo simplemente, y tiene todo un transfondo que es super importante, y me parece que tambien es eso transmitir y llevar la bandera de toda esa historia que esta por detras que me parece que e slo mas pesado y lo que tiene mayor valor.

SW - M: Siguiendo por eso, ¿nos querés hablar de que sentis cuando escuchas la cuerda o cuando bailas? ¿Qué es lo que te mueve?

E9: Es algo que pasa por las entrañas, es algo que vos lo puedes escuchar como música pero si vos le prestas atención y te paras al lado de una cuerda, empezas a sentir las vibraciones y el cuerpo se te mueve solo, las personas que vienen a aprender de cero es automáticamente eso, es simplemente pararte, escucharlo y empezar a sentirlo en el cuerpo, no tiene otra explicación, la única manera de aprenderlo es sintiendo el ritmo, y por eso también se le llama hacer tierra, cuando el tamborilero viene caminando lo que hace es marcar la tierra que es lo mismo lo que genera la vibración del tambor en el piso, por eso se le llama así, para mi la base de todo es eso, el sentimiento de las vibraciones del tambor, es tan básico como eso.

SW - M: nos hablaste de dos cosas, de las raíces y a la vez están en una comparsa que está atravesada por la comercialización ¿no?

E9: Inevitablemente uno necesita generar ingresos para poder solventarlo porque vos necesitás ingresos para inscribirte a las competencias, para llevar adelante la imagen, porque necesitás herramientas por el tema de la música, lonjas, tornillos, vestuarios, lo que nosotros si tratamos de que todo salga en base a la colaboración del equipo, y que todos trabajemos para eso, evitar sentirse usado en la comparsa como pasa mucho, sentir que vos das, das y das pero no se recibe, nosotros tratamos de que esa ayuda sea gratificada, sea en una carne en la parrilla, compartiendo una pizza, intenta manejar en ese sentido eso, que los valores de compromiso, unión y compañerismo no se pierda, porque en esa vorágine que se acerca toda esa locura de que se acercan los meses de competencia, no te das cuenta que estas matando a los chiquilines, exigís, exigís y te olvidas de ese momento que es muy importante, tratamos en los ensayos después de terminar tratar de compartir un vino, una pizza, lo que haya, tratamos de mantener esos valores que es lo más difícil, más cuando hay mucha gente.

SW - M ¿Cómo van viviendo el periodo de competencia?

E9: Como somos nuevos y no tenemos tanta experiencia, es mucho información porque por un lado tenes el lado administrativo lo legal, lo económico, y por otro lado a la par, vos tenes que llevar el equipo para que la cerda genera una sinergia con el cuerpo de baile que a su vez tiene que llevar otra sinergia con la gramilla, si bien nosotros estamos ensayando en conjunto, cada acto, cada equipo llega un punto donde se tiene que unir y tiene que haber para el espectáculo un motivo, todos hacer algo para que genera esa sinergia de que todo vaya para el mismo lado y la gente entienda el espectáculo; además de las puntuaciones, ahora tenemos la prueba de categorización, ahí el jurado te marca pautas para que vos puedas trabajar en esos puntos y puedas sacar mejor calificación.

SW - M ¿Hay algo que cures?

E9: El estrés, venís toda la semana acarreando cosas y obvio que el ejercicio como lo hagas te hace liberar toda la preocupación, te olvidas por ese momento donde estas ahí con tus compañeras en el equipo es liberador, terminar aliviado, en cualquier ejercicio que hagas, yo por ejemplo también soy corredora y me pasa que lo relaciono mucho porque es otro ejercicio físico explosivo, porque también liberás mucho en poco tiempo, es mi momento de canalizar y liberar todas las tensiones.