

**Patrimonio vivo del Uruguay
Relevamiento de Candombe**

Patrimonio vivo del Uruguay Relevamiento de Candombe

Viviana Ruiz
Valentina Brena
Daniel «Tatita» Márquez
Olga Picún



Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación,
la Ciencia y la Cultura

Comisión Nacional
del Uruguay
para la UNESCO



Patrimonio vivo del Uruguay: Relevamiento de Candombe

Autores

Viviana Ruiz, Valentina Brena, Daniel «Tatita» Márquez, Olga Picún

Editores

XXXXXXXX

Corrección:

XXXXXX

Diseño y armado:

manosanta desarrollo editorial

www.manosanta.com.uy

ISBN: 978-9974-XXX-X-X

Depósito legal: 350 6XX - XX

Esta edición se terminó de imprimir bajo el cuidado de Manuel Carballa, en la ciudad de Montevideo, en el mes de abril de 2015.

El presente material puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestran los créditos. Pero de este uso no se puede obtener ningún beneficio comercial y las obras derivadas tienen que estar bajo los mismos términos de licencia que el trabajo original.

Patrimonio vivo del Uruguay Relevamiento de Candombe cuenta con la colaboración de la Cooperación Española a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma es responsabilidad exclusiva de los autores y no refleja, necesariamente, la postura de la AECID.

Contenido

UNA MIRADA HISTÓRICA

RELEVAMIENTO BIBLIOGRÁFICO, DOCUMENTAL Y TESTIMONIAL

PASADO Y PRESENTE EN EL CANDOMBE7

Por Viviana Ruiz

Presentación	7
Primera parte: africanos y afrodescendientes en la Banda Oriental y en el Uruguay	8
Segunda parte: Candombe	19
Tercera parte: Profundización de aspectos relacionados con el candombe en el siglo XX	37
Cuarta parte: Recomendaciones a la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación	55
Bibliografía y fuentes	59
Anexo I. Talleres en el interior del país	65

UNA MIRADA ANTROPOLÓGICA

HISTORIAS DE LUCHA ENTRE LA RESISTENCIA, LA DOMINACIÓN

Y LA LIBERACIÓN CANDOMBE ES «TODO, MI VIDA... UN SENTIR»69

Por Valentina Brena

Presentación	69
Candombe y su espacio sociocultural	70
¿Qué es el candombe?	73
Popularización de una manifestación cultural de matrices africanas	79
Sobre los procesos de transmisión adquisición	88
Enclave territorial y construcción de identidades	95
Los instrumentos: los tambores del candombe	100
La fabricación de los instrumentos	101
La energía de los tambores del candombe	107
Instrumentos profesionales y nacionales	108
Más allá de los tambores	109
La dialéctica entre lo sagrado y lo profano	110
La invisibilización. Entre el sincretismo y el disimulo, la «religión laica» y el racismo religioso	111
Más allá de las palabras. La religiosidad extralingüística	114
Las simbologías y personajes de las comparsas	119

Desfiles de Llamadas, concursos y Carnaval	130
Candombe: Patrimonio Cultural Inmaterial	142
Conclusiones	153
Recomendaciones y sugerencias	156
Bibliografía	162
Anexo I. Lista de entrevistados 2013	167
Anexo II. Lista de entrevistados 2014	169

UNA MIRADA MUSICAL

LOS DIFERENTES TOQUES O ESTILOS DEL CANDOMBE EN
COMPARSAS DEL INTERIOR Y MONTEVIDEO

«VELOCIDAD» Y «FUERZA» EN EL RITMO.....	171
---	-----

Por Daniel «Tatita» Márquez

Presentación	172
Análisis de las entrevistas.	173
Conclusiones generales	182
Recomendaciones y sugerencias	183

PROFUNDIZACIÓN DE LA MIRADA ANTROPOLÓGICA

APROPIACIONES, IDENTIDADES, TRANSFORMACIONES Y TENSIONES

CANDOMBE DE HOY.....	185
----------------------	-----

Olga Picún

Presentación	185
Aspectos del proceso de redimensionalización	189
¿EL candombe ya no es el mismo?	204
Relevamiento: actores y actividades	212
La frontera permea los discursos.	238
Vínculos con el candombe	241
¿Por qué organizar una comparsa?.	250
Sugerencias para elaborar un Plan de preservación del Candombe a nivel nacional	259
Referencias bibliográficas	262

Candombe de hoy²¹¹

OLGA PICÚN*

Este trabajo aborda la presencia del candombe en diferentes ámbitos de la música uruguaya –académica y popular– y el papel que ella desempeña en el complejo proceso de redimensionalización social y territorial de esta manifestación. Describe cómo el candombe pasa de ser «expresión de una raza» a ocupar un lugar esencial en la construcción de identidades individuales y colectivas de los uruguayos. Profundiza en el relevamiento de las prácticas culturales y sociales que el candombe congrega en el territorio nacional. Se recogen testimonios, se realiza observación participante, se indaga en la historia oral con grupos y personas de Cerro Largo, Treinta y Tres, Tacuarembó, Rivera, Artigas, Salto y Paysandú. Se «pintan» toques y celebraciones, actores y lugares desde la antropología visual. Se constata la influencia cultural de Brasil –y la «tensión simbólica» con el samba– en las zonas de frontera; paradójicamente, la presencia de identidades múltiples en esta región constituye un potencial factor de arraigo del candombe. A partir del relevamiento, el diagnóstico y comentarios especializados y de los involucrados, se plantean propuestas para el desarrollo de políticas de salvaguardia del Candombe y su espacio sociocultural.

PRESENTACIÓN

En el marco del proyecto «Documentación, promoción y difusión de las Llamadas tradicionales del Candombe, expresiones de identidad de los

211 El título «Candombe de hoy» es tomado de un tema musical de Hugo Fattoruso. Las aventuras de Fattoruso y Rada (1991).

* Consultora para la profundización del relevamiento antropológico del Candombe y su espacio sociocultural como Patrimonio Cultural Inmaterial, en el norte del Uruguay. Licenciada en Musicología, egresada de la Universidad de la República. Doctora en Antropología por la Universidad Autónoma Metropolitana y Maestra en Música por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha publicado trabajos sobre distintas temáticas en torno a la música, en especial sobre el candombe y la música popular uruguaya. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación.

barrios Sur, Cordón y Palermo de la ciudad de Montevideo», cuya génesis se encuentra en el compromiso de preservación del Candombe asumido por el Estado uruguayo, ante la Declaración de Patrimonio Cultural Inmaterial, se están llevando a cabo nuevas acciones dirigidas a profundizar en el relevamiento de las prácticas culturales y sociales que éste congrega y extenderlo a todo el territorio nacional.

Luego de varias etapas del proyecto marco –cuyo fin último es desarrollar políticas de preservación del «Candombe y su espacio sociocultural»–, en que investigadores y docentes indagaron sobre aspectos históricos, sociales, culturales y musicales del candombe, principalmente en el entorno montevideano –lugar de origen y de mayor tradición–, articulando fuentes escritas y trabajo de campo, la presente etapa se avoca al relevamiento en el interior del país. Esta propuesta de relevamiento que trasciende los tradicionales barrios de identificación con el candombe resulta de una toma de conciencia acerca del proceso de «redimensionalización»²¹² (o «reespacialización»²¹³) que ha experimentado en el espacio social²¹⁴ del territorio uruguayo, incluso trascendiéndolo. Los factores de incidencia en esta «expansión» territorial y apropiación del candombe por sectores diversos de la sociedad que plantean los trabajos académicos, son varios y presentan diferentes niveles de concreción; desde los procesos migratorios locales, sobre todo a partir de los años sesenta en que comienza el desalojo de lugares representativos de práctica y transmisión, hasta la globalización. En este sentido, es importante explorar otros procesos de índole cultural-musical, que también han influido en esa «redimensionalización» del candombe a nivel nacional, y consecuentemente en su estatus de identidad del conjunto de los uruguayos. De manera que en este informe se dedica algunas páginas a contextualizar dicho proceso en algunos espacios de la música uruguaya, enfatizando la apropiación del candombe en el dominio de la música popular uruguaya.

212 Sobre el proceso de redimensionalización del candombe se puede consultar: Picún, Olga (2010) y Picún, Olga (2011).

213 Término utilizado por Gustavo Goldman (2010) en *El candombe en los barrios Sur, Palermo y Cordón: continuidades y discontinuidades en el escenario actual*. Montevideo: Informe de trabajo para la Comisión Nacional para la UNESCO, inédito.

214 En la definición de Pierre Bourdieu.

En cuanto a la metodología empleada en este relevamiento, cabe señalar que se basó en la aplicación de los principales paradigmas metodológicos de la investigación antropológica, articulados con la dimensión histórico-musical. El método etnográfico, comúnmente denominado trabajo de campo, comprende como instancia empírica tres aspectos: un ámbito de donde se busca obtener información –una comunidad, un gremio, actores de un movimiento social o de una práctica cultural determinada–; los procedimientos para obtenerla –observación participante y entrevistas no dirigidas o entrevistas en profundidad–, y un instrumento, es decir el investigador con todas sus características socioculturales de formación, especialidad, género, edad, etc., lo cual incide en la aproximación analítica al «objeto de estudio» (Guber, 2001: 41–42).

De manera que este aspecto se hace presente en el trabajo realizado y en los contenidos de este informe, los cuales –a su vez– intentan aportar elementos que, por el número y la multiplicidad de aristas del candombe, no han sido considerados en las etapas previas del proyecto. Me refiero fundamentalmente a la presencia del candombe en diferentes ámbitos de la música uruguaya y al papel que la música popular pudo haber desempeñado en el complejo proceso de redimensionalización social y territorial.

Los departamentos relevados en forma parcial por quien suscribe este informe, ocupan la región noreste –Rivera, Cerro Largo, Tacuarembó– y noroeste –Artigas, Salto y Paysandú–, así como el departamento de Treinta y Tres, el que está más al norte de la región sureste del país. Las ciudades visitadas fueron Melo, Fraile Muerto y Río Branco (departamento de Cerro Largo); Tacuarembó, Paso de los Toros y San Gregorio de Polanco (departamento de Tacuarembó); Treinta y Tres, Rivera, Artigas, Salto y Paysandú, capitales de los departamentos del mismo nombre. Un hecho a destacar es que los departamentos relevados tienen la particularidad de ubicarse en una franja de frontera (este y oeste) en la cual existe, en mayor o menor medida, una influencia cultural del sur del Brasil, que es al mismo tiempo proporcional a la proximidad con este país vecino y a la lejanía de Montevideo, de manera que se generan «subregiones» con realidades –en cierta medida– cercanas con respecto al candombe. Se verá en este informe cómo es posible explorar el grado de dicha influencia a través de la «tensión simbólica» con el samba, que los actores vinculados al candombe ponen de manifiesto en las entrevistas.

Desde el comienzo del relevamiento antropológico y también de historia oral del candombe en los departamentos asignados –Cerro Largo, Treinta y Tres, Tacuarembó, Rivera, Artigas, Salto y Paysandú–, se utilizó la antropología visual como herramienta conceptual para transmitir aspectos que de otra manera pasarían inadvertidos al lector de este informe, aun siendo sustanciales en relación al candombe, al entorno sociocultural en que se realizan las prácticas y a los actores que las llevan a cabo. Si bien el material es procesado y editado según la interpretación del especialista y los objetivos del estudio, este recurso, al posibilitar el acceso a los rostros, el acento idiomático, la gestualidad, los modos de vestir, los espacios de reunión o la vivienda, aporta información relevante en cuanto al entorno socioeconómico y las dinámicas de diálogo en los encuentros con el investigador. A su vez, estas dinámicas son capaces de poner en evidencia componentes más subjetivos asociados a los roles grupales, a los vínculos entre los participantes y, en general, a los modos de construir espacios de interrelación en torno al candombe; es decir, a las maneras en que cada individuo y agrupación construye su vínculo con el candombe, en un entorno particular. Uno de los principales aportes de esta herramienta conceptual metodológica es el acceso a los tipos de discurso verbal que los actores plantean respecto del candombe, las prácticas y quienes lo practican, objetivados en las maneras de transmitirlos.

Por otra parte, este recurso antropológico permite acceder al movimiento corporal, a la danza y a la gestualidad del toque, a las características de los tambores utilizados, a la música y a los aspectos estructurales de una llamada, así como a la construcción de los tambores. Debido a la matriz sonora del candombe este tipo de registro tiene, por lo tanto, especial importancia, más aún al no existir un acervo sonoro institucional de los toques de los tambores, que sea fuente de conocimiento y construcción de la memoria colectiva, a la vez que de investigación. Por ejemplo, con frecuencia se dice que los toques de fuera de la capital del país se parecen a alguno de los «toques madre», pero al no profundizar en esta idea se cancela el conocimiento sobre cualquier aporte relativo a los modos en que cada lugar o cada cuerda o cada individuo construye sus propias identidades con respecto al candombe, lo cual se observa también en el movimiento corporal y en otros componentes de tipo visual (vestuarios, adornos, trofeos, estandartes, banderas, etc.). En este sentido la cercanía con el Brasil define la presencia de identidades múltiples

de índole translocal, que no deben desconocerse en la medida en que constituyen –aunque parezca paradójico– un potencial factor de arraigo del candombe en la región.

El registro audiovisual de entrevistas y toques derivó en la edición de nueve documentos –con una duración de entre diez y treinta minutos–, que corresponden a extractos de una selección de encuentros con los actores en los distintos departamentos. Estos materiales audiovisuales son un componente central en este informe y tienen el propósito de enriquecer el relevamiento del candombe como patrimonio inmaterial y contribuir al estudio de su proceso histórico, específicamente en el ámbito local²¹⁵.

Los contenidos de este trabajo se distribuyen en cinco secciones: 1) planteamiento sucinto sobre algunos aspectos del proceso de «redimensionalización» del candombe en diferentes ámbitos de la música uruguaya; 2) trabajo de campo realizado en los departamentos asignados; 3) relevamiento; 4) diagnóstico y comentarios y 5) propuestas para el desarrollo de políticas de preservación del Candombe y su entorno sociocultural.

ASPECTOS DEL PROCESO DE REDIMENSIONALIZACIÓN

El candombe es una práctica y un espacio cultural que surgió y se desarrolló en Montevideo, particularmente en un sector de la sociedad. Esto no es un dato menor al momento de considerarlo Patrimonio Cultural Inmaterial en representación de la Nación, aunque ésta sea de muy escasas dimensiones, especialmente frente a sus colindantes. Sin duda la distancia geográfica ha sido un factor de relevancia en la introducción tardía del candombe –como expresión de una cultura afromontevideana– en las zonas más alejadas del interior del país y consecuentemente de menor influencia cultural capitalina. Por otra parte, la tardía abolición de la esclavitud en el Brasil (1888) determina una migración de descendientes africanos hacia nuestro territorio, que escapan de su condición de esclavos, sobre todo desde finales de la Guerra Grande (1839–1852), asentándose con todo su bagaje cultural, fundamentalmente en la zona fronteriza.

215 Los registros audiovisuales se encuentran disponibles en: www.patrimoniocandombe.org.uy

EL CASO DE RAMÓN FARÍAS

Ramón Farías -músico de 74 años entrevistado en Melo- se refirió a la situación de su madre, Nemecia Fausta Machado (Brasil -zona de Don Pedrito-, 1892-¿?) y a cómo junto a su abuela, Libania Machado, se trasladaron a pie a Uruguay, entrando por Yaguarón y asentándose en La Pedrera, en la zona del Chuy. Explicó Ramón que en Uruguay Nemecia trabajó toda su vida como empleada doméstica debido a la discriminación racial en el ámbito laboral: «Mi madre había estudiado para maestra, pero nunca pudo ejercer porque era negra. Daba clase a los hijos de los patrones. Los Pérez Noble, los García. Crió a toda esa gente. Les enseñaba a leer y escribir». Relató que fue en la zona del Chuy donde Nemecia conoció a Ramón Farías (Brasil, 1894-1958), quien había llegado a nuestro país en las mismas condiciones que ella. Se casó a los 39 años y nació su único hijo, Ramón. Cuando Ramón recordó su infancia puntualizó: «Entre ellos (su familia) hablaban ‘un portuñol’».

Fronteras geopolíticas y culturales

El caso de Ramón Farías es un ejemplo de cómo la frontera terrestre define una zona de influencia (e intercambio) cultural de la región suroeste del Brasil por una simple cuestión de cercanía, contacto permanente e histórica migración en uno y otro sentido, construyendo así espacios multi e interculturales. Precisamente, en 1947 Lauro Ayestarán escribía «El folclore se ríe de la geografía», aludiendo al hecho de que las fronteras geopolíticas no necesariamente coinciden con las culturales. Por ejemplo, el musicólogo uruguayo registró danzas características de Rio Grande do Sul (carangueijos, cimarritas) y tercios de velorio, cantados o rezados indistintamente en español o brasileiro o portuñol, en varios departamentos (Artigas, Rivera, Tacuarembó, Treinta y Tres, incluso en Lavalleja, según el caso), como expresiones del «folclore» de esa región del país compartidas con el vecino del este. Sin embargo, no registró manifestaciones del candombe, lo cual es un signo -al menos parcial- de que no las había.

La presencia del candombe en la referida franja, como en el resto del territorio nacional, deviene de un proceso de redimensionalización como

expresión cultural musical que tiene su epicentro en la Capital y se manifiesta en distintos ámbitos de la música y de la cultura, así como en la investigación. En términos generales, el inicio de este complejo proceso coincide con el periodo represivo en el país e involucra a diferentes actores, ámbitos u otros procesos, de los cuales son parte las migraciones internas en distintas direcciones –temporales, zafrales o permanentes–, como también los movimientos sociales de afrodescendientes que se consolidan hacia los años noventa, entre los múltiples factores de incidencia.

De la destrucción al fortalecimiento

Es necesario hacer notar, sin embargo, la existencia de una contraparte de este proceso de redimensionalización del candombe, que es el desalojo y la demolición (o al menos el intento) de sus lugares más representativos, tal como señalaba Alfonso Pintos en una entrevista que realizamos en 1992:

Desalojos provocados para desperdigarnos, digamos. Porque ahora preguntan los muchachos... La pregunta de ellos a mí, para hablar sin ofensas: «Pero escuchame, Alfonso, en tu conjunto ahora hay una cantidad de blancos», sin ofensa ¿no? Y yo tengo que dar media redondeada la respuesta: y bueno, sí, y si somos un conjunto de integración primero. Pero aparte lo que sucede es que a la colectividad nuestra nos han desperdigado, han hecho cualquier... mil formas de tratar que no nos unamos, digamos. Porque la prueba evidente está en lo que hicieron en el Barrio Sur, Palermo, en el Cordón, inclusive, con el conventillo Gaboto. Rompen todo y tiran todo, entonces sí, unos para un lado y otros para otro... quedamos desencontrados todos. Pero como lo nuestro es folclore no lo van a sacar nunca, lo hacemos íntegramente con todos los ciudadanos, digamos. No estoy hablando de que seamos negros ni blancos. Es la pregunta que me hicieron. Entonces, como no podemos dejarlo, lo hacemos igual con... con las amistades, ¿te das cuenta? Ese es el tema, uno de los problemas. (Alfonso Pintos, entrevista conjunta, 1992²¹⁶).

En efecto, en 1965 comienza el desalojo de la casa de inquilinato de la calle Gaboto, reutilizada hasta la fecha como cuartel de la Guardia Metro-

216 Entrevista conjunta a Alfonso Pintos y Mimo Rosa, Sarabanda, Montevideo, club El Tanque Sisley, 11 de febrero de 1992.

politana. Más de una década después, entre 1978 y 1979, ocurre el desalojo total del Mediomundo y parcial del Reus al Sur, respectivamente. Estas acciones marcan el comienzo de un proceso de gentrificación o renovación social de barrios simbólicamente representativos del Centro de la capital.

Asimismo señalo en «Procesos de resignificación y legitimación del candombe: coincidencias y consecuencias»:

Esto pudo haber dado fin o al menos menguado la práctica del candombe, si se tiene en cuenta que muchos de sus practicantes fueron forzados a migrar, una vez más, hacia barrios periféricos socioeconómicamente marginales²¹⁷. Sin embargo ocurre lo contrario. La preservación de las redes sociales a través de las instancias de práctica del candombe, asociada a la apropiación por el movimiento de la Música Popular Uruguaya, entre otros factores, da lugar a un proceso de masificación compartido. (Picún, 2011: 293-309).

De la «expresión de una raza» a la construcción de identidades

Veamos sucintamente algunos aspectos del mencionado proceso de redimensionalización del candombe en diferentes ámbitos de la música. En otros escritos he puntualizado que en el siglo XX y hasta los años sesenta el candombe no trascendía dos espacios representativos: el carnaval como ámbito institucionalizado de los montevideanos, manifestación popular subalterna y socioculturalmente subvaluada²¹⁸, y las salidas de los tambores por algunos barrios de Montevideo –conocidas también como llamadas–, que congregaban fundamentalmente a la comunidad cultural centrada en los afrodescendientes, como portadores de esta práctica. Tampoco era socialmente reconocido entre las músicas de tradición popular, agrupadas bajo la noción de folclore –en tanto el término se aplicaba exclusivamente a las manifestaciones de origen o identificación rural–, sino como «expresión de una raza». Es probable que la introducción en los años cuarenta del

217 Bucheli y Cabella (2007).

218 «El carnaval es un buen ejemplo de fenómeno cultural descalificado, condenado a la mirada afectuosa (pero de costado) y al recuerdo nostálgico de los uruguayos de más de una generación. Su esquivo se produce no solamente en las altas esferas de la cultura, sino también a nivel de la «masa», cuando de encuadrarlo en un juicio de valor se trata». Leonel Häinitz, en Aharonián (1973).

concepto de transculturación por el estudioso cubano Fernando Ortiz, que en nuestro contexto musicológico retoma Ayestarán e integra a los trabajos que publica a partir de los años cincuenta, haya influido en el proceso que experimenta el candombe en el ámbito de la música²¹⁹:

La utilización del término afrouuguayo para denotar, respectivamente, las raíces de los principales componentes de esta manifestación cultural-musical y el lugar de origen propone la reivindicación del candombe. [...] Por lo tanto, este autor sienta las bases teóricas –en el ámbito de la musicología– del proceso de redimensionalización y legitimación social del candombe, que lo lleva a ocupar un lugar esencial en la construcción de las identidades individuales y colectivas de los uruguayos. (Picún, 2011: 293–309).

El candombe en la música académica

En el ámbito de la música académica de la primera mitad del siglo XX, el candombe ya empezaba a considerarse un factor en la construcción de las identidades nacionales, de manera que al incorporarse –aun tímidamente– a su repertorio era parcialmente legitimado en los espacios de la alta cultura. En efecto, Carlos Giucci, Luis Cluzeau Mortet y Felisberto Hernández componían las piezas para piano «Candombe» (1928), «Tamboriles»²²⁰ (1952) y «Negros» (1938), respectivamente, siendo esta última la que muestra una mayor cercanía métrica con el candombe.

Del mismo año que «Tamboriles» es la «Suite de Ballet (Según Figari)» para orquesta de Jaurés Lamarque Pons, una obra importante dentro del repertorio de la música académica uruguaya, ganadora en 1957 del primer premio del –en aquel entonces– Ministerio de Instrucción Pública. La partitura de esta suite en cuatro cuadros –denominados I. Introducción y danza del Negro Sayago, II. Entierro de negros, III. Los Reyes y IV. Candombe– contiene, sin lugar a dudas por primera vez en la historia de la música académica uruguaya, indicaciones para la inclusión de una cuerda de tambores en el último de los cuadros. Otra obra importante del mismo compositor es la ópera tango en dos actos «Marta Gruni» (1965), basada en el sainete

219 En este sentido son también importantes los trabajos de Ildefonso Pereda Valdés (1953) y Paulo de Carvalho Neto (1971).

220 La obra está escrita en compás ternario.

homónimo de Florencio Sánchez. Esta obra, instrumentada para orquesta reducida, un piano, un bandoneón y dos tambores de candombe, recrea la atmósfera de un conventillo e incluye tambores en escena (Picún, 2002).

Durante la dictadura cívico militar, la composición de la pieza «Piano piano» (1978–1979), de Carlos Da Silveira, con una estética minimalista²²¹, se desarrolla en un contexto de apropiación y revaloración del candombe por el movimiento de la Música Popular Uruguaya, ámbito en el que también se desenvuelve el autor. En los años noventa, coincidiendo con un aumento en la producción de trabajos académicos sobre el candombe, surgen varias obras con tal referente, antecedidas por «Cuarteto en chico» (1988) de Jorge Camiruaga, quien ya en ese entonces, en su calidad de coordinador del Área de Percusión de la Escuela Universitaria de Música (EUM) de la Universidad de la República, invitaba regularmente a ejecutantes de tambor a impartir talleres. De esta manera, dichas obras se enmarcan en un creciente interés académico por explorar y conocer el candombe. Luis Jure compone «Eyeless in Gaza» (1992), basada en el sampleo de los tambores y de los taladros neumáticos; Daniel Maggiolo combina los tambores del candombe con la electroacústica en su obra «A pesar de todos los naufragios» (1999) y Leo Masliah propone la utilización de tambores en «Barrio Katá» (1997), escrita en compás de 11/8. Estas dos obras y «Cuatro humoradas para piano y percusión» –La Milonga, El Vals, El Tango, El Candombe– (1972) de Lamarque Pons, integran el disco «Hacen así» (Escuela Universitaria de Música, 2000) de Perceum, ensamble de percusión conformado por Jorge Camiruaga, Ricardo Gómez, Marcelo Zanolli y Andrés Morón²²².

Los estudiantes de la Escuela Universitaria de Música han continuado esta línea de exploración y práctica del candombe. En este sentido el dúo Zebra, integrado por Sebastián Pereira y Pablo Antón, al que luego se suma María José Aguiar, desarrolló un proyecto enfocado en la producción de repertorio uruguayo para trío de percusión, que en el año 2003 recibió el apoyo del Fondo Nacional de Música (FONAM), del Ministerio de Educación y Cultura. Para este proyecto Fernando Luzardo, en ese entonces también estudiante de la EUM, compuso «Mbé Nacandó» para chico, repique y

221 Paraskevaídis, Graciela (1989).

222 Completan el disco: «Hacen así» de Graciela Paraskevaídis, «Locus Solus» de Mariano Etkin y «Cuartet» de John Cage.

piano, cuyas células métricas surgen de las posibilidades rítmicas del candombe. La obra fue estrenada por Juanita Fernández (repique), Sebastián Pereira (piano) y Nicolás Antunes (chico) en el Festival de Percusión Tum Pac (2008)²²³.

Finalmente es importante destacar en este breve recuento la labor compositiva de Álvaro Carlevaro –con residencia en Alemania–, quien sistemáticamente ha tomado el candombe como referente musical de sus obras. En 1988 la Orquesta Sinfónica del SODRE, bajo la dirección de David Machado, estrenó «Intramuros» (1987), ganadora del III Concurso de Composición (1987) organizado por el SODRE, que incluye una cuerda de tambores. Asimismo, son claras las referencias a los tambores en sus piezas orquestales «Al levante» (1989), «Levante.piano» (1999–2000), cuya instrumentación incluye tambores, «Levante.tamboril (chico)» (2001–2002) con tres chicos y «Tambores» (2004) para ensamble de percusión.

Si bien el proceso de legitimación académica del candombe no ha tenido –por razones obvias– un impacto en el conjunto de la sociedad uruguaya, promueve un espacio de valoración, conocimiento y respeto hacia esta práctica y sus portadores, no siempre concedido en el pasado.

El candombe en la música popular

En el ámbito de la música popular, los repertorios de las orquestas típicas, que se conocen en el Río de la Plata en la primera mitad del siglo XX (aproximadamente desde mediados de la década de 1930), no sólo estaban conformados por el tango, sino por la milonga, el vals y el candombe tangueros, entre otros géneros musicales. Respecto a la incorporación del candombe en el tango, Coriún Aharonián (2005) apunta lo siguiente: «hacia 1940, la milonga movida servirá para tender un puente hacia el candombe tanguero, llamando al resultado ‘milonga tango’ o ‘tango milonga’ o ‘tango candombe’ o ‘candombe a secas’». Asimismo, agrega el autor que «El candombe federal» (1933) de Alberto Mastra podría haber abierto el camino a esta incorporación del candombe en el tango, consolidada en la década de 1940²²⁴ y extinguida pocos años después, antes de llegar a 1960. Es relevante

223 Información proporcionada por Juanita Fernández, percussionista titulada de la EUM, a quien agradezco su tiempo.

224 Aharonián (2005).

incluir aquí un fragmento del citado artículo, donde Aharonián propone una breve cronología de este proceso en el ámbito del tango:

En todo caso, cabe anotar que Boris Puga –quien me ha aportado valiosísimos datos obtenidos con rigor y paciencia proverbiales– supone ya hacia 1928/1929 la presencia de algún «candombe» grabado, y señala en 1934 dos referencias interesantes: Charlo, cantante de tangos, graba «Juan Manuel», «una milonga federal», de Homero Manzi y Sebastián Piana, y Mercedes Simone graba «Negrito», milonga de José De Prisco y Alberto Soifer. En 1935 Pintín Castellanos compone en Montevideo «Puerto Nuevo», definida como «marcha tamborilera», y en 1939 compone «Candombe oriental», al que llama, dice Puga, primer candombe rioplatenseailable. Entre tanto, en 1938 el dúo Dante – Noda graba el «Candombe federal» de Alberto Mastra. Piana graba con tamboriles hacia 1939/1940, pero «no son tamboriles a la uruguaya», observa el mismo Puga. Anteriormente (1938/1939) ha grabado en Buenos Aires, sin tamboriles, «Candombe federal». Inicialmente, dice Puga, «la temática negra se vierte a través de géneros musicales (a los que) se les denomina milonga federal, milonga negra, milonga tanguada, milongón, tango negro» y hasta canción a secas. «La palabra candombe aparece por primera vez en Mastra y Pintín 1938/1939». (Aharonián, 2005).

Una materia que requeriría de un análisis específico para entender la visión de algunos autores de tango respecto del candombe y de los afrodescendientes, en tanto objetivan el sentir de al menos un sector de la sociedad, es el componente letrístico en relación a las temáticas y al vocabulario empleado, pues a simple vista y desde el marco sociopolítico actual, constituyen una clara manifestación de racismo. En efecto, pregunta Aharonián (2005): «¿Por qué la utilización de lo candombístico aparece ligada a un rescate de lo guarango (mal visto y hasta degradante en la escala de valores de la sociedad rioplatense), aunque a nosotros pueda resultarnos –a la distancia– apasionante?». Si bien la lista de candombes en el tango es bastante importante, incluyo aquí tres ejemplos, que reflejan esta inquietud. El primero es un candombe con letra de Francisco García Giménez y música de José Basso, titulado «Pobre negro»; el segundo, un candombe de Alberto Mastra compuesto en 1936, titulado «El viaje del negro», y el tercero, una milonga con letra de Homero Manzi y música de Sebastián Piana, titulada «Carnavalera».

¡Ay, qué negro, qué negro soy! / ¡Ay, qué pobre, qué pobre estoy! / La mulata que me maltrata / que a hierro mata mi corazón / es la pena de la morena / que se envenena con mi traición... // A mi negra por otra dejé. / El camote metido en la mota / me fui con la otra y así me quedé... («Pobre negro», fragmento).
 Negra, candombera del alma / Negra, cuando falte de aquí / piensa en tu negrito ausente / y portate decente / que después la gente / comienza a decir así: // Que a mi negra / dicen que la vieron / con el mismo morenito / de corbata colorada / rancho de paja / zapatos y pantalón blanco / y se fueron al candombe / y a las cuatro horas salieron así / ¡dando tumbos!... («El viaje del negro», fragmento).

Al ruido del tamboril / carnaval, carnavalera / me dijo que era feliz. [...] // Tenía los dientes blancos / y las motas de carbón / eran claras las palabras / y era negra la intención. // En un carnaval me quiso / y en otro me abandonó / pero yo no sufro tanto / mientras canto esta canción. («Carnavalera», fragmento).

En estos ejemplos se observa esa grotesca asociación de la negritud a la «pobreza de espíritu», que ha funcionado históricamente como un factor determinante para la justificación del racismo. En el tercero aparece, además, el candombe en su principal espacio de confinamiento, el carnaval. Estas acotadas miradas hacia el candombe y los portadores de esta práctica serán revertidas en el ámbito de lo que denomino el movimiento de la Música Popular Uruguaya (MPU), a partir de mediados de los años sesenta. Precisamente, Eduardo Useta, guitarrista del grupo Tótem, decía lo siguiente en una entrevista de 1971: «Hay que hacerle entender al público que el candombe puede ser mucho más que algo exclusivo para el carnaval» (Peláez, 2004: 42²²⁵).

Mientras que las orquestas típicas tienden a desaparecer de los salones de baile de Montevideo y se reduce, hasta prácticamente extinguirse, la producción de candombes en este ámbito, surge Pedro Ferreira y su Cubanacan, que tiene como referente estilístico a la exitosa Lecuona Cuban Boys. La fundó hacia la segunda mitad de la década de los cincuenta el destacado músico afrodescendiente Pedro Rafael Tabares, de seudónimo Pedrito Ferreira, director por esos mismos años de Fantasía Negra, la comparsa del

225 Eduardo Useta en Revista Hit, agosto/1971: 23, cita de Peláez, Fernando (2004).

barrio Palermo. Tal como lo han señalado varios autores, esta orquesta y las canciones compuestas por Ferreira, se convierten en las principales influencias de las comparsas y de los candombes o agrupaciones de candombe con el mismo referente estilístico²²⁶. Asimismo, representa una influencia para el «candombe de vanguardia» de Georges Roos –que había cantado en los Lecuona Cuban Boys–, Manuel «Manolo» Guardia, Daniel Bachica Lencina y Hebert Escayola, integrantes del Hot Club de Montevideo, quienes a mediados de los sesenta proponen una fusión del candombe con el jazz.

En las canciones de Ferreira se aprecia una tendencia a describir ambientes festivos, así como la ineludible asociación del candombe al carnaval en tanto un producto inherente y exclusivo. Estos últimos aspectos comienzan a ser reelaborados y resignificados en el contexto represivo hacia finales de los años sesenta, también dentro del propio espacio de carnaval. «Candombe roto» con letra y música de Rodolfo Morandi, compuesta para el espectáculo de Serenata Africana al Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de 1974, donde resultó ganadora del primer premio en la categoría Sociedades de Negros y Lubolos, es emblemática en este sentido (Enríquez, 2004). Esta canción, que trasciende el ámbito del carnaval y se integra a los espacios de circulación y recepción de la música popular, constituye un buen ejemplo de lo poco eficaz que en ocasiones resultó la censura. El mensaje sobre la fuerza del sentido de identidad y de pertenencia a una cultura, a pesar de su marginación e intentos de destrucción, no es percibido por la rigurosa censura que opera en las letras de carnaval, a partir de la cual se prohíben espectáculos completos:

Mi cuerpo vibra / cuando veo a los morenos tocar en las calles / mi piernas tiemblan y no es mi voluntad / como imantado por una extraña fuerza / los tambores se alejan tocando y yo siempre detrás //. Me avergüenzo de ser negro y no tocarlo / de sentirlo por dentro y nada más / y pensar que son casi veinte años / me preguntan qué es un candombe / y no sé contestar //. Si yo pudiera introducirme en el misterio / que el candombe encierra / si me enseñaran tan solo su compás / por mi guitarra, yo les juro que lo aprendo / y me pongo a tocar en la calle / como un negro más. («Candombe roto», Rodolfo Morandi).

226 Como es el caso del Conjunto Bantú, fundado en 1971 por Tomás Olivera Chirimini.

Hacia mediados de la década de los sesenta, parte de la música popular uruguaya experimenta un significativo proceso de cambio. Este proceso se sustenta en una dialéctica entre la renovación conceptual e ideológica de la música, dentro de las mayores libertades estéticas y técnicas posibles, y la evidente construcción de identidades locales, en un marco de resistencia a la represión y al autoritarismo. De esta forma queda definido un movimiento artístico centrado en la música, a través del cual se manifiesta la crítica al orden político, social, económico o cultural. Este movimiento es precisamente el de la MPU, aunque el nombre más extendido, sobre todo a finales de los setenta y primer quinquenio de los ochenta, ha sido el de Canto Popular. No son pocos los músicos o grupos que en este heterogéneo movimiento utilizaron al candombe como recurso de expresión más o menos recurrente: Zitarrosa, Los Olimareños, El Sabalero, Rada, El Kinto, Tótem, los Fattoruso, Lazaroff, Roos, etc.

En la mencionada dialéctica, el candombe constituye un referente de indiscutible relevancia, puesto que permite una trascendente resignificación y refuncionalización de contenidos musicales y simbólicos. Si bien a lo largo del siglo XX el candombe se había incorporado a diferentes manifestaciones musicales, tanto populares como de élite, es en el marco de la incipiente dictadura cívico militar cuando esta práctica adquiere otros significados y comparte con la MPU un proceso de redimensionalización hacia la masificación. En este ámbito, la reelaboración de los contenidos temáticos, inclinados al desarrollo de aspectos muy locales, da cabida a la crítica y a la denuncia. Las nuevas y variadas propuestas definen un espacio de resistencia simbólica en el cual el candombe funciona como vehículo de discursos públicos abiertos u ocultos según el momento político²²⁷, sustentados en la propia historia de los africanos y sus descendientes en Uruguay. Es decir, aun cuando las letras de las canciones no necesariamente muestran contenidos políticos o de crítica social, la apropiación del candombe en este contexto político es en sí misma un medio para cuestionar a los sectores más racistas, conservadores y reaccionarios de la sociedad.

Si bien el candombe constituye para un sector del movimiento un importante recurso de expresión de una multiplicidad de significados, es probable que la señalada tendencia a evitar o a diluir su forzosa asociación al car-

227 En la definición de James Scott.

naval, como uno de los aspectos renovadores, haya influido en la ausencia de tambores en los conjuntos. Este hecho y todo el proceso de apropiación del candombe por el movimiento de la MPU, merece, sin lugar a dudas, un estudio profundo sobre el sentir de la comunidad de practicantes del candombe al respecto. No obstante introduzco aquí la postura de Jorginho Gularte, expresada años después de la composición de «Tambor tambora»(1980). Esta canción, que constituye un lamento por la destrucción del conventillo Mediomundo, fue estrenada en el espectáculo ofrecido por Tanganika (comparsa de Marta Gularte) en el carnaval de 1981:

Tambor tambor, tambor tambora / Te siento más porque te toco ahora / De qué sirvió manos rajadas / Tambores tintos de sangre hermana // Pues hoy quien pasa por Cuareim / ya no ve nada / Pues hoy quien pasa por Cuareim / ya no ve nada // De qué sirvió hacer llamadas / qué ingratitud, cuánta cosa equivocada // Hacé el favor, corré la bola / pero no cuentes que el candombe también llora. («Tambor tambora»,Jorginho Gularte, 1980).

Dice, entonces, Gularte:

Este tema define mi propuesta con respecto al candombe. Lo hice llorando, en casa de mi madre en el año 80. Estaba muy dolido por la adversidad que había con el candombe. Lo sentí como una prueba para mí. [...] Cuando vino Opa la primera vez [8 de abril de 1981] me invitaron a participar del recital, dándome toda la libertad para hacer lo que quisiera. Yo llevé una cuerda de tambores que entró tocando entre el público, que era algo muy raro en esa época, lo que escandalizó a algún crítico. (Jorginho Gularte, en Peraza, 1998).

Es posible considerar a Gularte un precursor en la recuperación de esta modalidad interpretativa del candombe, en el ámbito de la música popular, que pudo constituir una fuente más explícita de información y conocimiento del candombe. La introducción de una cuerda de acompañamiento básica o más numerosa en este contexto significa entonces, por un lado la recuperación y resignificación musical de la modalidad interpretativa característica de la comparsa de carnaval y de Pedro Ferreira y su Cubanacan, que había sido relegada dentro del movimiento. Por otro lado, la incorporación definitiva a los espacios de producción de la música popular de quienes han practicado el candombe como parte de su historia familiar y barrial, aun

cuando esta incorporación tiende a reproducir las históricas asimetrías socioculturales existentes en el ámbito de la música, en tanto el ejecutante de tambor de ese entonces ni se autodefinía ni era socialmente reconocido en su condición de músico.

En los años siguientes a la venida de Opa, y la evidente salida de los militares del poder, se produce el regreso de varios músicos que habían formado parte del movimiento de la MPU en sus inicios y hacen conciertos multitudinarios (Los Olimareños, Zitarrosa, El Sabalero, Viglietti). En la misma época, luego de la precursora reintroducción de tambores hecha por Gularte, varios músicos del movimiento hacen lo propio. En 1984, Jaime Roos y Zitarrosa graban con tambores en estudio los candombes «Tal vez Cheché» y «Pirucho» del disco *Mediocampo* y «Candombe del olvido», respectivamente; mientras que Carbajal graba en vivo «Ya comienza», con una cuerda de tambores de acompañamiento. En este marco, las giras que emprenden músicos del movimiento de la MPU y las producciones discográficas favorecen la «expansión» del candombe.

De manera que la apropiación del candombe con base en su resignificación y revaloración, realizada por un sector del movimiento de la MPU²²⁸, constituye –en mi opinión– un factor relevante de incidencia en el proceso de redimensionalización. Es decir, la MPU contribuye a promover el candombe y afianzarlo como factor de identidad del colectivo de los uruguayos, en un proceso conjunto y dialógico hacia la masificación.

Este vínculo entre el candombe y la MPU se expresa también en la inclusión –desde los años noventa– de músicos del movimiento de la MPU o herederos del mismo en la comparsa de carnaval, lo cual contribuye no sólo a su revaloración como espectáculo, sino a la del propio carnaval. En este sentido *Sarabanda* ha sido una de las agrupaciones pioneras –o al menos se ha considerado un referente–, desde su presentación con Mariana Ingold, Osvaldo Fattoruso y Jorge Schelleberg en el carnaval de 1992, en el contexto de los 500 años de la conquista de América.

En lo que concierne a la presencia del candombe en el interior del país, y específicamente en la franja fronteriza, la idea sobre el aporte de la MPU

228 Este movimiento, a mi entender, es más amplio y abarcativo que el llamado Canto Popular y ocurre en dos vertientes musicales que posteriormente convergen, una asociada al folclore rural y otra al beat. Asimismo tiene varias etapas que devienen en la masificación.

es parcialmente confirmada por datos que proporcionaron algunos de los actores entrevistados en esta etapa del relevamiento, aunque no se aplica a todos los departamentos relevados²²⁹. Por ejemplo, en las entrevistas efectuadas a los integrantes de las comparsas Cuchilla de la Gloria y Alas del Candombe se mencionó que la primera comparsa de Tacuarembó –al parecer– fue «Doña Soledad», nombre que sin lugar a dudas toma como referente el candombe canción homónimo de Alfredo Zitarrosa, compuesto en 1967²³⁰. Asimismo el relato de José Luis Martínez, perteneciente a la organización Afros sin fronteras, sobre la introducción de esta práctica en la ciudad de Rivera, en los años noventa, aporta elementos en este sentido:

–Nosotros ensayábamos con las gurisitas con los discos de vinil, con los discos de vinil que conseguimos. No teníamos ninguno que tocara tambor, sino que nosotros simplemente lo que teníamos era la gran fuerza de voluntad, de hacer algo... Formamos las bailarinas. Las gurisas hoy son señoras... ¿Y qué nosotros hicimos? Para poder salir en los tablados (salimos en Sarandí) nosotros... Adán [Parreño, de la organización Mundo Afro] trajo unos tocadores de tambores de Montevideo y se sumaron a las chicas que nosotros estábamos ensayando con ellas. Eran unas quince chiquilinas que estaban ensayando. [...] Lo que había en los discos de vinil eran músicas de candombe. No era toque de comparsa, sino era una música cantada, que ni me acuerdo quién cantaba en aquel tiempo.

–¿Era música uruguaya?

–Sí, músicas uruguayas. [...] Era música popular uruguaya, que tenía los tambores, que tenía eso. En eso nosotros nos basábamos para poder... porque nosotros no sabíamos nada de nada. (José Luis Martínez, Afros sin fronteras, Rivera²³¹).

229 Se verá en el relevamiento que, sobre todo en el departamento de Paysandú, la presencia del candombe es anterior al movimiento de la MPU y, según los relatos de los entrevistados, se relaciona con la migración temporal a Montevideo. Esto, sin embargo, no excluye la posibilidad de que la MPU haya contribuido a difundir el candombe en este departamento.

230 La fecha de composición de esta canción no significa que se haya conocido en el interior en la misma época.

231 De acuerdo a los datos ofrecidos por José Luis Martínez y quienes participaron en la entrevista, es probable que los referidos discos de vinilo se hayan editado en la década de los ochenta, debido a que coinciden dos situaciones: los candombes producidos en el ámbito de la música popular vuelven a grabarse con tambores y todavía está vigente la edición en soporte vinilo

Martínez destaca también, como una actividad influyente respecto de la introducción del candombe en Rivera, la actuación de Lágrima Ríos (que complementa el aporte realizado desde su producción discográfica) y Néstor Silva en un espectáculo ofrecido en el estadio Atilio Paiva Olivera, al poco tiempo de su reinauguración para la Copa América, en 1995.

Por lo general, los entrevistados han mencionado como fuentes importantes de noticias, información y conocimiento del candombe: agrupaciones de candombe y comparsas de Montevideo que actúan en los departamentos, dentro o fuera del carnaval; audiciones radiales de música popular (desde Romeo Gavioli hasta Jaime Roos²³²), discos y casetes cuando todavía no se editaban grabaciones de los espectáculos de las comparsas de carnaval, programas televisivos sobre el carnaval que datan de los años ochenta y recientemente internet, en particular el portal de youtube. La década de 1980 es especialmente importante desde el punto de vista de los medios masivos, ya que se transmiten los primeros programas televisivos sobre el Concurso de agrupaciones carnavalescas: aparece «Carnaval en concierto» (Canal 10) y tiempo después «Simplemente carnaval» (Canal 4) –que la radio retransmitía desde hacía décadas–, a lo que se sumó la transmisión de los desfiles, tanto Inaugural como de las Llamadas.

Como parte de todo el proceso de revaloración y redimensionalización del candombe, ocurren otras acciones específicas del campo de la música, además de lo relativo al movimiento de la MPU. Hacia finales de los ochenta comienza a ser frecuente en diferentes ámbitos educativos invitar a ejecutantes de tambor del colectivo afrodescendiente para impartir talleres especializados sobre el toque de los tambores (por ejemplo, Fernando «Lobo» Núñez, en la Escuela Universitaria de Música). Esto se asocia a un creciente interés por investigar el candombe desde distintos ángulos, y por lo tanto,

(así como en casete). Sin embargo, no se descarta totalmente la posibilidad de que estuvieran asociados al llamado «candombe de vanguardia» de los años sesenta.

232 En el disco compacto *Documentos del Archivo Ayestarán 1. La llamada de los tambores afro-montevideanos entre 1949 y 1966* (2012), editado por el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, se incluyen grabaciones de las transmisiones del primer Desfile Oficial de Llamadas (1956) y de las actuaciones de las comparsas en el Teatro Municipal de Verano del mismo año, realizadas por CX24 «La voz del aire». Es posible que estas transmisiones hayan sido, en aquellos años, también fuente de conocimiento del candombe en algunos departamentos del país.

al registro sonoro de los toques, desarrollándose estudios importantes. Sin embargo, tales registros sonoros sistemáticos resultan por lo general de emprendimientos personales y no de las instituciones, lo cual incide en la ausencia de un acervo documental institucional del candombe.

Por otra parte, es necesario destacar que desde los años noventa, en el marco de consolidación de los movimientos sociales de indígenas y afrodescendientes a nivel internacional, con una capacidad de agencia cada vez mayor, la «expansión» del candombe adquiere otra dimensión simbólica, además de la estrictamente cultural musical, que requiere de una profunda atención. No obstante, es necesario puntualizar que con el candombe ha ocurrido lo que con otras prácticas subalternas e implementadas por sectores excluidos, en el sentido de que han tenido que «afectar el gusto musical» de otros sectores sociales, sobre todo de intelectuales o académicos, para ser reconocidas como parte de una cultura nacional²³³. Esto nos pone en contacto con una realidad que trasciende la práctica del candombe, incluso, en cuanto al uso reivindicativo del colectivo afrodescendiente. La tasa de pobreza del 50 por ciento que afecta a la población negra frente al 24 por ciento de la población blanca, el menor promedio de años de estudio y la discriminación racial del mercado laboral (Bucheli y Cabella, 2007), deben ser atendidos con programas sociales específicos, con una educación que promueva la diversidad como un factor de enriquecimiento cultural y con leyes que penalicen duramente la discriminación en cualquiera de sus formas, lo cual no contradice la posibilidad de que la comunidad de portadores y hacedores del candombe tenga un papel protagónico en la propuesta de acciones al respecto.

¿EL CANDOMBE YA NO ES EL MISMO?

Finalmente, esta lectura del proceso de legitimación social por el que transita el candombe, integrado a otras vertientes musicales, así como a diferentes ámbitos, tiene el cometido de proponer una mirada abierta a la complejidad de lo diverso. Es decir, el candombe dejó de ser el mismo, los significados se han transformado, la redimensionalización o expansión social y territorial lo ha desprotegido de la burbuja de los barrios montevideanos y lo ha

233 Para profundizar en esta idea aplicada a las relaciones asimétricas entre Latinoamérica y Estados Unidos, el lector podrá remitirse a Yúdice, George (1999).

puesto a dialogar, incluso a competir con otras prácticas, otros significados y otros intereses.

En la segunda parte, donde se expone el trabajo de campo realizado para la elaboración de este informe, se incluyen fragmentos de entrevistas, lo cual permite una aproximación más directa a las experiencias y opiniones de los actores acerca de las temáticas abordadas. Asimismo, se busca establecer una especie de contrapunto con algunos reconocidos tamborileros del medio montevideano, a través de un conjunto de entrevistas que realizamos –con Luis Jure– entre 1992 y 1993.

OBSERVACIÓN PARTICIPANTE, ENTREVISTAS, HISTORIA ORAL

Las estrategias metodológicas de este relevamiento se basan en el método etnográfico, cuya principal técnica es la observación participante, asociada a la realización de entrevistas con distintos grados de profundidad, sean grupales o individuales; asimismo se retoman aspectos de la historia oral. A partir de un listado inicial de comparsas o agrupaciones de candombe se tomó contacto con los diferentes actores para acordar encuentros y entrevistas, así como para indagar sobre la existencia de otras agrupaciones o actores locales vinculados al candombe, incluyendo organizaciones afrodescendientes. La idea ha sido tener al menos un encuentro con todos ellos, a fin de recoger datos, experiencias, opiniones, saberes, mitos, problemáticas, motivaciones o expectativas respecto de la práctica del candombe y el entorno social y cultural de la misma, y presenciar instancias de toque o aprendizaje colectivo, incluso induciéndolas. Todas estas instancias fueron registradas en audio y video, así como fotográficamente.

En la medida en que el marco que reviste estos encuentros, no forma parte de la cotidianidad de los actores, hubo un especial cuidado en que las instancias de intercambio fueran relajadas y amenas, motivo por el cual también se les dio a elegir el espacio físico de reunión. Asimismo, a partir de conversaciones previas se entendió que era importante –en función de lograr un clima de camaradería y cumplir con los objetivos del trabajo– no vulnerar la unidad y la privacidad como grupo reuniendo a diferentes entidades. A la vez se priorizaron los encuentros con varios integrantes o simpatizantes de

cada agrupación u organización social, por dos motivos: la posibilidad de contar con diferentes perspectivas, permitir que entre ellos mismos retroalimenten su memoria o generar instancias de toque de los tambores, interactuando con el baile.

Un dato relevante a consignar es que de las dos vertientes de carácter público representativas del candombe (salidas no institucionalizadas de los tambores a la calle y eventos asociados al carnaval), la que predomina en los departamentos visitados es la comparsa de carnaval, y en la mayoría de los casos sólo en situación de desfile. Es decir, es en la comparsa donde convergen las motivaciones en torno al candombe, si bien por lo general se llega a trascender el carnaval debido a la participación en eventos pagos, solidarios, conmemoraciones u homenajes. Se registran, asimismo, instancias de enseñanza aprendizaje del toque de los tambores y, en menor medida, de la danza, y existen asociaciones de afrodescendientes donde la comparsa es sólo una parte de las actividades organizadas y un medio de concientización alrededor del cual giran propósitos de tipo reivindicativo étnicorraciales y de género. Teniendo en cuenta el referente de la comparsa, se ha procurado que en las entrevistas participen actores con diferentes roles: bailarinas y bailarines, escoberos, mama viejas, gramilleros, portaestandartes, ejecutantes de tambor, directores, etc., lo cual no siempre ha sido posible.

PREGUNTAS SOBRE EL CANDOMBE, EL TAMBOR Y CASOS PARTICULARES

Los tópicos de las entrevistas se definieron acorde al entrevistado y al tipo de entrevista. En el caso de comparsas o agrupaciones comprendieron aspectos generales del candombe y de la presencia de éste en la región, así como específicos del tambor: cómo se introduce el candombe en el lugar de residencia y qué presencia tiene; la manera en que se produce el vínculo particular del sujeto con el candombe y el aprendizaje según el rol desempeñado en la

agrupación; a los directores o fundadores se les preguntó también sobre los motivos que los inducen a querer constituir una agrupación, cómo se organizan para realizar las diversas tareas (vestuario, maquillaje, etc.), el tipo de dificultades encontradas, las instancias donde se presentan y el tipo de espectáculo realizado; también sobre la obtención de recursos y el eventual apoyo institucional.

En cuanto al tambor, qué tambor o tambores toca y a qué se debe la elección; si cuenta con instrumento propio o es de la comparsa o 'grupo'; cómo adquieren los tambores y cómo y en qué espacios se produce el proceso de enseñanza aprendizaje; si conoce los toques de los principales barrios de Montevideo y si se identifica con alguno de ellos; si hace cortes y con qué funcionalidad. El mismo tipo de cuestionario se aplicó a los demás componentes de la agrupación. Estos tópicos se adaptaron a los talleres de enseñanza aprendizaje visitados y a las organizaciones sociales de afrodescendientes, donde el candombe es sólo parte de las actividades realizadas, y también se adaptó a una visita de varias horas al taller de construcción de tambores de Alejandro Rosas «Bujía», ubicado de la ciudad de Salto.

Un caso particular por la forma en que se realizó el encuentro con los practicantes de candombe, fue el de La Bayana (Artigas). A diferencia de los anteriores, se llevó a cabo en el marco de una actividad de intercambio entre el Grupo Asesor del Candombe (GAC), integrantes de dicha comparsa y público en general, donde se puso en evidencia la impronta transfronteriza de Artigas con el Brasil.

Otros casos particulares fueron las entrevistas a Ramón Farías (Melo) y a la Escuela de Samba Imperio (Treinta y Tres). La primera se enfocó en la migración de su familia al Uruguay, la discriminación racial y su desempeño e identidades de músico fuera del ámbito del candombe, donde su historia familiar permite empezar a construir una visión respecto de cómo se conforman las identidades musicales en un espacio de influencia cultural brasilera. Mientras que la segunda se orientó al encuentro de un posible punto de contacto con la comparsa de candombe en la forma de organización, en el aprendizaje y en la realización de cortes durante el toque

