

VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2010.

# **`Tambores en Boca de Mujer'. Mujeres blancas tocando candombe en la ciudad de Buenos Aires.**

Sáenz Valenzuela, María Macarena.

Cita:

Sáenz Valenzuela, María Macarena (2010). *`Tambores en Boca de Mujer'. Mujeres blancas tocando candombe en la ciudad de Buenos Aires. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-027/745>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eORb/8BF>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

**VI Jornadas de Sociología de la UNLP**  
**“Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el**  
**marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales”**  
**La Plata, 9 y 10 de diciembre de 2010**

**MESA 39: La cultura en plural. Consumos, prácticas y valores: la**  
**experiencia de la subalternidad en la Argentina contemporánea**

**“Tambores en Boca de Mujer” Mujeres blancas tocando candombe en la ciudad de**  
**Buenos Aires.**

María Macarena Sáenz Valenzuela (UBA-FCS) [saenzmacarena@gmail.com](mailto:saenzmacarena@gmail.com)

## **1. Introducción**

La presente ponencia es el resultado de un trabajo final para la materia "La Sociología y los Estudios Poscoloniales. Género, Etnia y Sujetos Subalternos", de la carrera de Sociología perteneciente a la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

La bibliografía propuesta por la materia convoco a cuestionarme sobre la emergencia de una cuerda de tambores de mujeres en la ciudad de Buenos Aires: Iyàkereré. La pregunta fundamental que me surgía era: Si el candombe esta asociado a uruguayos, negros y hombres ¿Cómo es posible que mujeres blancas argentinas hagan candombe?

El propósito es poder pensar las condiciones de emergencia de la comparsa, su propuesta, y dentro de ella los aspectos -en terminos de Williams- emergentes y residuales que presenta. Es necesario aclarar que el trabajo es de carácter exploratorio debido a los pocos antecedentes sobre la temática, como así también a mi condición de estudiante de grado.

Se dividirá la ponencia en 5 secciones. La primera hará una breve mención al abordaje metodológico elegido, la pertinencia del mismo y la técnica de recolección seleccionada. La segunda sección se realizará una breve reseña sobre la llegada del

candombe afro uruguayo a la ciudad de Buenos Aires, la forma en que sucede una reterritorialización de esta practica musical en el casco de la ciudad apelando a la memoria de la presencia negra en ese lugar y también cómo esta practica ha sido llevada a cabo, en los últimos tiempos porteños blancos de clase media. La tercera sección se trabajará con la estructura y elementos del candombe. En la cuarta sección, y en articulación con las dos secciones anteriores, se abordara la comparsa Iyàkereré desde los aportes de Joan Scott, Hommi Bahbah y Raymon Williams. Por último, la quinta sección se esbozará algunas reflexiones y consideraciones para futuros trabajos.

## **1. Apartado Metodológico**

Se seleccionó un tipo de abordaje cualitativo debido a la definición del objeto de estudio. En un primer momento se intento trabajar con entrevistas en profundidad, pero debido a la imposibilidad de acceder a una entrevista con las tamborileras, se opto, en esta primera instancia, por trabajar con observaciones y fuentes. De esta manera poder conformar un estado de la cuestión mas acabado para poder realizar en futuros trabajos entrevistas en profundidad.

Las fuentes con las que se trabajaron fueron buscadas por internet en los diarios La Nación, Pagina 12 y Clarín, en la revista on line Q! Quilombo en Buenos Aires, en distintos blogs y en los sitios informáticos de la misma comparsa (Facebook y myspace).

Al no contar con “contactos claves” para poder acceder a las entrevistadas, se tomo la decisión de en un primer momento recurrir a la observación. En este sentido, cuando se refiere a la observación se esta refiriendo a la percepción directa no mediada por instrumentos, de ahí es que la técnica suele denominarse, observación directa. Esta puede ser estructurada o no estructurada. La primera posee una guía o pauta de observación mientras que en el segundo caso hay una ausencia de tal (Scribano, 2008).

En el caso particular que nos atañe, las observaciones fueron realizadas durante los meses de febrero y marzo de 2010, bajo lo que se denomina llamadas “ordinarias”<sup>1</sup> y en una sola ocasión en una llamada “extraordinaria”.<sup>2</sup> La primera observación que se

---

<sup>1</sup> La comparsa realiza sus salidas todos los sábados a las 18:00hs en una esquina del barrio de La Boca.

<sup>2</sup> Debido al día internacional de la mujer, la comparsa organiza una convocatoria abierta a tamborileras que se llamo “Tambores en boca de mujer”.

llevó a cabo, fue una observación directa no estructurada, mientras que las siguientes ya se diseñó una guía de observación.

Las observaciones directas se pueden diferenciar según el tipo de relación entre el investigador y el sujeto observado. De aquí emerge la distinción entre observaciones participantes y las observaciones no participantes. En las primeras, el observador se “compromete” en la acción que el grupo o sujeto realiza, y es desde este lugar que observa. Mientras que las segunda, por su parte, implican un posicionamiento externo a la situación (Scribano, 2008)

En este caso, las observaciones fueron no participantes, dado que el carácter de la observación se planteó desde fuera de la situación y no existió un compromiso con acción del grupo o las sujetas. Las tamborileras no tenían conocimiento pleno que estaban siendo observadas, si bien sentían la presencia de actores ajenos mirándolas, no poseían información del porque se las estaba observando.

Si bien es de consenso general que el/la observador/ra con su sola presencia altera la situación social pre existente, como describe la siguiente cita *“la observación (...) no se reduce a un simple acto, sino que constituye y comprende el desarrollo de todo un proceso social con sus fases y ritmos. La observación no es un acto solitario o unidireccional, sino un ejercicio de interacción social cuyas implicancias deben ser tenidas en cuenta, en especial la del papel que el observador desempeña dentro del grupo observado”* (Scribano, 2008: 66). En este caso, fue dificultoso acceder a las sujetas debido a la falta de contactos o de “porteros” que nos permitan arribar sin tapujos o malos entendidos, es así que se resignó el trabajo a la mera observación.

A causa de las dificultades enunciadas, se tomó la decisión de basarnos en supuestos para observar. Estableciéndonos que era lo que queríamos observar, aclarando el modo que se estableció para sistematizar las observaciones, como así también, el tipo de relación existirá entre el observador y el sujeto observado.

También se mantuvo una “actitud abierta” en la observación, si bien la observación viene delimitada por los objetivos del estudio, es necesaria la actitud abierta por parte del observador, de forma que permita la emergencia de nuevas preguntas o cuestionamientos. En consecuencia, se procuró no ir con ideas pre establecidas al campo –teóricas o personales- para poder estar atentos a que nos relataba la situación en sí y los participantes de la misma. Resta decir que cada observación fue plasmada en notas de campo, que fueron redactadas momentos después de realizada la observación.

## 2. Candombe Afrouruguayo en Buenos Aires.

Las prácticas musicales, como así también el baile, realizado por los esclavos africanos traídos a la cuenca del Río de La Plata durante la época colonial han sido denominado candombe. En lo que respecta a la ciudad de Buenos Aires, el candombe ha ido desplazándose del espacio público para refugiarse en clubs o casas de familia (Frigerio, 1993), contrariamente, en el caso montevideano fue ganando mas espacios públicos superando así barreras de raza, clase social y barreras nacionales (Frigerio, Lamborghini: 2009).

En la década de 1980 migrantes afrouruguayos comenzaron a reproducir en San Telmo las “llamadas” espontáneas que se realizan en Montevideo. Este fue el comienzo de un proceso que devino a principios de la década del 2000 en que el candombe fuera practicado y apropiado por distintos segmentos de la población porteña.

¿Cómo fue que el tambor pasó de manos negras uruguayas a manos blancas argentinas?

A finales de la década de 1980, un grupo de negros uruguayos “jóvenes” comenzaron a enseñar abiertamente candombe a blancos argentinos. Se puede establecer como comienzo de esta actitud abierta, la organización de las *Jornadas de Arte Afroamericano* que fueron llevadas a cabo en el Centro Cultural Rojas.

En base a la receptividad de las jornadas se conforma el *Grupo Cultural Afro*. Este grupo hizo fuerte hincapié en el carácter “afrorioplatense” del candombe, asimismo, llevaron adelante actividades civilizatorias y de docencia del candombe y la cultura negra.

En 1996, José Delfín Acosta Martínez – referente del *Grupo Cultural Afro*- fue asesinado a golpes dentro de una comisaría a la cual había sido llevado por defender a unos afrobrasileños que eran tratados hostilmente por la policía. Este hecho lamentable fue el comienzo de una fuerte intensificación de la difusión del candombe en Buenos Aires.

En respuesta al hecho, se organiza un desfile bajo el rotulo “*homenaje a la memoria*” que toma las calles en el año 1998, donde la comparsa a cargo del candombe fue *Kalakangüé*, donde la proporción de tamborileros blancos argentinos fue notable (Frigerio, 2003).

Siguiendo a Laura López, podemos colocar a *Kalakángüé* como generadora de un ámbito novedoso de candombe en la ciudad de Buenos Aires, debido a la manera en que se transmite el tocar y el bailar candombe. Con la creación de la comparsa emerge un espacio que permite la difusión a otros grupos sociales. La sistematización y la transmisión de conocimientos a personas que no lo viven como parte de su cultura permitió que blancos, argentinos de clase media adquirieran las capacidades para practicar candombe. (López, 2004)

A partir de aquí se pueden identificar dos generaciones de comparsas de candombe porteñas. En la primer generación, las comparsas más relevantes fueron “*Las Lonjas de San Telmo*” y la comparsa del “*Movimiento Afro-cultural*”. Ambas dos fueron las herederas *más importantes* de *Kalankangüé*. Cabe aclarar que, si bien fueron las más importantes no significan que hayan sido las únicas, entre otras comparsas se pueden nombrar a “*Kimbara*” y “*Dos Orillas*”.

La enseñanza formal de candombe a cargo de lo que varios autores llamaron “*trabajadores culturales*” (Dominguez, Frigerio; 2002: p43 Citado por Balmaceda 2006) implicó un alejamiento del grupo étnico de origen, y con eso, el modo de circulación y el contexto de transmisión de conocimientos que permitió los nuevos grupos sociales se apropien del candombe y lo resignifiquen. Permitiendo la emergencia de la segunda generación.

En este sentido, la segunda generación se conforma a partir del año 2005. Siguiendo a Frigerio y Lamborghini, “*estas agrupaciones comenzaron a esbozar maneras alternativas de manejo del grupo, más alejadas de la rígida jerarquía reinante en las primeras, y con una mayor intención de traspasar los antiguos condicionamientos de género (por ejemplo la comparsa de mujeres *Iyakerere*)*” (Frigerio, Lamborgini; 2009: 104). En esta segunda generación de candombe emerge la comparsa de mujeres *Iyákereré*

### **3. El Candombe: Tambor y Baile**

Entre los antecedentes a este trabajo se evidencia una diferencia importante en lo que refiere a la forma en que son estudiados el toque de tambor y la danza. Manuela Rodríguez reflexiona sobre que un primer momento el candombe se relacionaba con la danza ejecutada por los esclavos y en la actualidad se lo asocia al toque del tambor (Rodríguez, 2007)

En este punto, es menester preguntarse, ¿Qué es el candombe? ¿Son tres tambores? ¿Es la danza? ¿Son ambos? ¿Qué elementos son necesarios incluir para poder hablar de candombe? De ser el cuerpo de baile y el cuerpo de tambores dos elementos para la existencia del candombe ¿como se relacionan entre ellos? ¿Son complementarios? ¿Hay una división jerárquica entre baile y tambor?

Antes de proceder a desarrollar posibles líneas de respuestas cabe aclarar que al tomar el candombe afro-uruguayo como modelo de análisis, no se toma como universal del candombe. Como sostienen varios autores (Cirio: 1997; Frigerio: 1993) el uso de el concepto candombe *rioplatense* como el candombe de ambas orillas del Río de La Plata, ha invisibilizado la producción argentina de candombe. Esta invisibilización fue posible debido a la reducción del candombe rioplatense a las características del candombe afro-uruguayo.

Por lo tanto, cuando se toman trabajos desarrollados en base al candombe afro-uruguayo como antecedentes para poder abordar nuestro objeto, se toman los recaudos necesarios para evitar invisibilizar la producción de candombe argentino. La razón por la cual se utiliza es debido a que el candombe que practica *Iyakereré*, es candombe afro-uruguayo que fue traído a Buenos Aires por afrodescendientes uruguayos que migraron hacia nuestro país.

En el estado de la cuestión existen diferentes posturas, hay autores que sostienen que con una cuerda de tambores – chico, repique y piano- es suficiente para el candombe o cuando se refieren al candombe sólo refieren al tambor sin prestar atención al cuerpo de baile (Ferreira 1999; Silva, 2006), mientras que otros autores proponen una división interna hacia dentro, donde el candombe sería un cuerpo de baile y un cuerpo de tamborileros (López, 2004; Rodríguez, 2007).

Laura López cuando se refiere al estilo de candombe que se practica en Buenos Aires sostiene que las comparsas mantienen un estilo similar a las “llamadas de Montevideo” es decir, que están conformadas por un cuerpo de tamborileros, un cuerpo de baile y los personajes típicos como la ‘*mamá vieja*’, el ‘*gramillero*’ o médico brujo y el ‘*escobero*’ (López, 2004). En consecuencia, se puede leer una estructura de candombe compuesta por un cuerpo de tamborileros y un cuerpo de baile que posee los personajes típicos.

Por otra parte, Luis Ferreira centra su análisis del candombe en los “*tambores*”. Para el autor existe una frontera que separa quien puede tocar y quien no lo puede hacer.

De esta manera, operan criterios de inclusión-exclusión, contruidos socialmente, relacionados a la identidad negra y la masculinidad. Por lo tanto, en la capacidad de “*colgar un tambor*” se permite la construcción de identidad de género y de etnia. Un ejemplo ilustrativo es la característica del ethos “*guerrero*” del tocador (Ferreira, 1999).

Además, asocia la práctica del candombe con la “barra de muchachos”, de esta manera al asociar el candombe a un grupo etéreo, masculino, poseedores de tambores y apropiadores del espacio público configura las coordenadas necesarias para la construcción de masculinidad, como así también para probarse a sí mismos ante otros en función de su capacidad de tocar el tambor.

Manuela Rodríguez le hace un llamado de atención al análisis de Ferreira. Le objeta que el autor trabaja la cuestión de género pero que sin embargo no hace referencia a las mujeres, como contracara del género masculino que investiga. Continuando con su desarrollo, afirma que en la actualidad el candombe se asocia a hombres, donde la relación a la que se le presta atención es: candombe- tambor- masculinidad. Esta preponderancia aparece tanto en los practicantes como en los que se han dedicado a su estudio. A modo de ejemplo, la autora propone la idea de “*sin tambores no hay candombe*” produciéndose así un fuerte descuido con respecto a la danza, y por lo tanto, a las mujeres que la practican (Rodríguez, 2007)

Mientras Ferreira al referirse al candombe sólo toma en cuenta los tambores haciendo fuerte hincapié en la relación candombe-tambor-masculinidad, Rodríguez lo cuestiona incorporando al esquema un elemento femenino, el cuerpo de baile (y por lo tanto, las mujeres que forman parte de el).

De esta manera, centra su objeto de estudio en el cuerpo de baile de las comparsas de Montevideo, otorgándoles relevante importancia a las mujeres que lo conforman. A diferencia del cuerpo de tambores donde “saber tocar” es un requisito necesario para poder ser un “tambor”, en el cuerpo de baile no es un requisito explícito que las mujeres que lo conformen sepan bailar. En sus observaciones ella puede distinguir cuatro tipos de grupos dentro del cuerpo de baile de una comparsa. Las bailarinas, la vedette, las mamás viejas y las bailarinas afro. Cada uno de los modelos están asociados a diferentes rasgos, algunos vinculados a marcas raciales, a roles femeninos tradicionales y –recientemente- a la fetichización del cuerpo femenino.

Lo novedoso de la propuesta de Rodríguez radica en la relación femenino-masculino que observa. Para ella, si bien la alta visibilidad del tambor como eje y representante del candombe desplaza la importancia de las mujeres en esta práctica, son

ellas mismas las que se colocan como “complemento” del tambor posibilitándose resaltar su valor dentro de la estructura del candombe.

Siguiendo con el análisis, lo que les permite posicionarse como complemento es la capacidad de “transmisoras” que se adjudican a si mismas. Incluso, son posibilitadoras de la energía masculina ya que mediante su baile “viabilizan” el toque del tambor, como afirma la siguiente cita: “*El análisis de la experiencia de estas mujeres al bailar muestra que no se sienten un anexo de los tambores, sino muy por el contrario, el complemento que posibilita que los hombres percutan porque son las que “canalizan su energía” (Rodríguez, 2007: 142).*

Hasta este punto tenemos que el candombe tiene dos elementos: el cuerpo de baile y el cuerpo de tambores. El cuerpo de baile se asocia a lo “femenino” y esta compuesto por mujeres. Mientras que los tambores se asocia a lo “masculino” y esta compuesto por hombres.

Los aportes de Rodríguez son atractivos porque incluye a las mujeres dentro del candombe. Sin embargo, la inclusión viene de la mano de un posicionamiento dentro de la estructura: El cuerpo de baile. Bajo este marco de interpretación ¿Qué pasa si una mujer quiere tocar el tambor? ¿Por qué cuando se habla de la mujer como complemento se la posiciona dentro del cuerpo de baile? Si en la estructura interna del candombe los tambores les corresponden a los hombres y el cuerpo de baile a las mujeres ¿Cómo podemos abordar el caso de *Iyakereré*?

Es importante añadir que los trabajos de Ferreira y Rodríguez son trabajos sobre comparsas montevideanas y que *Iyakereré* es una comparsa porteña. Si bien se desarrolló la llegada del candombe afroargentino a la ciudad de Buenos Aires, hay que tener en cuenta que no se puede hacer una traslación mecánica de sus análisis a nuestro caso. No obstante, se trabaja con los autores porque hacen aportes a las representaciones simbólicas de lo que es el candombe en la actualidad en la ciudad porteña, sin embargo, no al contexto. No se puede comprender la conformación de *Iyakereré* sin hacer referencia a la práctica de candombe por jóvenes blancos de clase media.

#### **4. *Iyakereré*: las mujeres que tocan candombe en pollera pantalón.**

“Madre Pequeña Abre Los Ojos”, más conocida como “*Iyakereré Leli kelén*” se conforma el 8 de marzo de 2007. *Iyakereré* es una palabra de origen Yoruba (África)

que significa “Madre Pequeña” mientras que Leli Kelén es una palabra Mapuche que significa “Abre los Ojos”. Bajo este nombre se conforma la primera cuerda de candombe en Argentina compuesta sólo por mujeres.

Iyàkereré no es la única comparsa de candombe de mujeres, también se encuentra en Montevideo “La Melaza” y en la ciudad de La Plata la comparsa Mwanamke-mbe.

Para poder realizar el análisis es pertinente introducir el concepto de género de Joan Scott ya que es propuesto con la intención de que sea utilizado como una categoría de análisis. Con tal fin, denomina género a “*un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias que se perciben entre los sexos y como una manera primaria de resignificar las relaciones de poder*” (Scott, 1993:35). En este sentido, nos permite arribar a Iyakereré porque el objetivo de la cuerda es brindar un espacio a todas aquellas mujeres que tenían el deseo de tocar candombe y que al momento de realizarlo encontraron resistencia por parte de los hombres, y en consecuencia, fueron tratadas violentamente. Por lo tanto, el espacio es para que las mujeres puedan aprender a tocar y no se sientan violentadas o discriminadas por ser mujeres, no sientan que su lugar dentro del candombe es el cuerpo de baile.

Scott propone como marco de análisis que el género como elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias sexuales que se perciben consta de cuatro elementos. Estos son: los símbolos disponibles culturalmente que evocan representaciones múltiples, los conceptos normativos que definen las interpretaciones de los significados de los símbolos, las instituciones sociales y las organizaciones y por último, la identidad subjetiva. Los conceptos normativos definen las interpretaciones de los significados de los símbolos, por lo tanto, limitan y contienen las posibilidades metafóricas. Los conceptos se expresan en las doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas. La forma que adquieren es la de oposiciones binarias, afirmando categóricamente e inequívocamente el significado de lo masculino y lo femenino (Scott; 1993).

En este sentido, dentro de los conceptos normativos del candombe se establece que el candombe es de negros donde el tambor es masculino y que el baile femenino. En consecuencia, las mujeres bailan y los hombres tocan.

Es importante resalta que se define la posición hegemónica como si esta fuera la única posible, donde las posiciones normativas aparecen como el resultado de un consenso social y no del conflicto. Sin embargo, en la particularidad de nuestro caso, las

mujeres no aceptan la división de género hacia dentro del candombe, sino que la ponen en tensión y es desde el conflicto que proponen una alternativa a la división sexual que se presenta como un consenso social. Así opina una tamborilera en una revista on line:

*“Hay mucho pedido de explicación de ¿Por qué? De mujeres, y ¿Por qué? son lesbianas y son no se que”<sup>3</sup>*

De esta manera cuestionan el consenso normativo que define las interpretaciones de los símbolos, donde aparece el tambor asociado a lo masculino proponiendo una alternativa: una cuerda de tambores integrada únicamente por mujeres. En palabras de una de las sujetas:

*“Ni femenino, ni masculino. Como, Nada la cosa musical, lo que tienen los tambores que tienen una cosa de la música de ir muy a la raíz (...) Eso, no se si tanto a lo “femenino”*

Continúa la entrevista:

*“Yo creo que para mí, como que en un punto yo no lo separo tanto como hombres y mujeres. Para mi es una Necesidad, una necesidad en mí, una necesidad tocar el tambor”*

Iyàkereré es, entonces, una cuerda argentina de candombe afro-uruguayo conformada únicamente por mujeres. Su nombre tiene origen africano y su apellido origen mapuche. Tienen como objetivo crear un espacio donde la mujer que quiera tocar los tambores no se sienta violentada ó discriminada por hombres. Se puede decir, a primera vista, que son mujeres blancas y de clase media. Aclaran que no son, ni pertenecen, a ninguna agrupación feminista o de lesbianas y entienden al candombe como una forma de resistencia colocando sus orígenes en el grito de libertad de la población negra. Todo esto es Iyàkereré.

No obstante, arribar el fenómeno de Iyàkereré desde una perspectiva de género resulta insuficiente. En las diferentes observaciones se pudo develar que la estética que propone excede dicha dimensión. La comparsa forma parte de un ámbito novedoso dentro del candombe en Buenos Aires que debido a la enseñanza formal y sistemática del candombe se ha alejado del grupo étnico de origen hacia nuevos grupos sociales. Estos proponen maneras alternativas de manejo de grupo caracterizada por la horizontalidad. Así una de sus directoras en una entrevista de una revista digital comenta:

---

<sup>3</sup> Los fragmentos son partes de una entrevista realizada a Vanesa “La Negra” Aguilar y Agustina Martínez, las directoras de Iyàkereré, publicada en la revista Quilombo en Buenos Aires. Volumen 36. el resaltado en negritas es propio.

“Más la contención fue lo que mas siguió agrupando y sosteniendo. Digamos como que no era un espacio donde sucedía, y sucede mucho, del hombre que te enseña y que te grita, que te habla en un tono bastante más fuerte. Nosotras (...) si tratando de generar una **comunicación diferente, ¿no?, una comunicación de mas escucha, de mas dialogo, de mas comunicación... eh... Creo eso que un poco era lo que venían a buscar las chicas y lo que nosotras queríamos transmitir también, ¿no? No una cosa de “eh, eh, eh... ¡¡¡ baja la mano!!!” ¡No! (...) Enseñar y recibir el candombe”<sup>4</sup>**

En este sentido, se puede entender Iyàkereré como una “figura compleja de diferencia e identidad, de pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión” (Bhabha: 2002, p.17). La intención es no pensar cada dimensión de su complejidad por separado sino que dirigiendo la mirada a la articulación de estas diferencias culturales como un híbrido cultural. En lo que Bhabha denomina espacios “*in between*” es donde estas mujeres podrían estar elaborando estrategias de identidad y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento. (Bhabha: 2002)

El concepto de “*in between*” resulta útil para poder analizar las estrategias de identidad y los sitios de colaboración y cuestionamiento. Permite realizar una caracterización amplia del fenómeno.

En este sentido, la vestimenta que utilizan las sujetas para desfilan es una propuesta novedosa: las tamborileras utilizan pantalones y por encima polleras y las bailarinas propone una alternativa contrapuesta a la vestimenta tradicional del candombe caracterizada por brillos y por exponer partes del cuerpo femenino. El material utilizado para confeccionar la indumentaria es el modal y no las lentejuelas, el raso u otro tipo de texturas donde predomine el brillo.

En la misma línea de análisis, en la convocatoria abierta por el día de la mujer, utilizaron la palabra “mujer” en los talíes para hacer visibilizar su condición de “mujeres” que tocan tambor.

Sin embargo, ¿son todos los elementos de Iyàkereré sitios “innovadores”? Es pertinente articular el concepto de Bhabha con las categorías de dominante, residual y emergente de Williams para poder realizar un mayor análisis.

Raymon Williams, en Marxismo y Literatura, expone un mecanismo dinámico básico en relación al arte y sus producciones. Considera al proceso cultural como un “*sistema cultural que determina los rasgos dominantes*” (Williams, 1980). Para

---

<sup>4</sup> El resaltado es propio.

reconocer las relaciones dinámicas del proceso define las categorías de dominante, residual y emergente.

Lo residual es lo que ha sido formado en el pasado pero que se mantiene activo en el presente. Puede decirse que es lo remanente de un pasado cultural. Por su parte lo dominante es asimilable a la hegemonía y puede ser entendido como un proceso por el cual se articula de forma organizada un conjunto de prácticas y expectativas en la sociedad. Cabe aclarar que este proceso está en continua transformación (Williams, 1980)

El modelo de análisis propuesto por Williams permite tomar al candombe en Buenos Aires como un proceso cultural y por tanto, como un sistema cultural que determina los rasgos dominantes. Dentro de este sistema nos encontramos con elementos que se posicionan relacionamente. Por un lado tenemos al cuerpo de baile y por otro el cuerpo de tambores donde los rasgos dominantes del proceso están determinados porque la pertenencia a un u otro elemento está asignada según el sexo del sujeto (las mujeres bailan y los hombres tocan), la organización del grupo se establece jerárquicamente y existe una fuerte relación de la práctica con la pertenencia étnica.

El modelo dominante entra en crisis debido a las transformaciones en los modos de transmisión del candombe, donde nuevos grupos sociales comienzan a practicarlo. Se proponen nuevas formas de organización y de cuestionamiento. En este sentido, Williams define a lo emergente como un conjunto de prácticas, de valores, y de relaciones nuevas o alternativas. Esta categoría debe ser pensada desde la perspectiva dominante, es decir que lo emergente es lo que lo dominante excluye. Lo cierto es que lo emergente mantiene un carácter alternativo y transformador.

En este sentido, Iyàkereré propone una forma alternativa y transformadora de las maneras de practicar candombe al proponer la conformación de una cuerda de mujeres debido a que en las comparsas existentes constaba cierta reticencia a que las mujeres puedan tocar, y por tanto, en cierta manera excluidas por lo dominante. La siguiente cita de una entrevista a una revista es ilustrativa:

*“Y nada, hicimos esta convocatoria el 8 de marzo de 2007, abierta a todas las mujeres que quieran tocar el tambor con conocimiento o sin conocimiento previo, sino que tengas ganas, básicamente”*

La alternativa propone que solo las mujeres pueden tocar y que no es necesario saber hacerlo. En este sentido, el mecanismo de inclusión-exclusión es invertido al dominante, ya que solo se incluyen dentro de los tambores a las mujeres y no es necesario poseer los conocimientos necesarios para “colgar un tambor”. Esta

redefinición del mecanismo permite la emergencia de un lugar novedoso para que las mujeres puedan desarrollar sus capacidades de tocar sin ser violentadas por los hombres.

Sin embargo, este aspecto novedoso mantiene rasgos residuales en su propia lógica. En las relaciones de la comparsa sigue operando elementos residuales de inclusión – exclusión en base a las diferencias sexuales que se perciben. Los que no pueden acceder a los tambores en este espacio son los hombres.

Otro aspecto alternativo es el estilo de *candombe* que realizan. A diferencia de la generalidad de las comparsas porteñas que realizan el toque “*Ansina*” por su parte la comparsa realiza “*Cuareim*”, que también es *candombe* afro-uruguayo. Hay dos razones por las cuales este estilo se toca en la comparsa. La primera es que al ser un tipo de toque más “cadencioso” se lo relaciona más con “lo femenino” por exigir un esfuerzo físico menor. La segunda razón es porque es un estilo que ya no se toca y estas mujeres no quieren que se pierda.

En diferentes observaciones se noto la preponderancia de los tambores en relación al cuerpo de baile. Si bien se observaba una discusión horizontal donde la toma de decisiones estaba a cargo del grupo, el cuerpo de baile estaba excluido de este. Se ubicaban hacia un costado y no participaban en el debate. Sólo participaban del *candombe* cuando los tambores tocaban, si los tambores dejaban de tocar, se recluían hacia un costado. Sin embargo la conducta de las tamborileras hacia las bailarinas no era reciproca. Si las bailarinas dejaban de bailar, las tamborileras seguían tocando.

En base a las primeras observaciones se puede identificar que el lugar que ocupa el cuerpo de baile en la estructura del *candombe* de la comparsa sigue siendo secundario. En el sentido de Williams, operan elementos residuales del *candombe* dominante. Lo significativo en este caso particular sería que una vez invertida la matriz (masculino- tambor, femenino-baile), resulta que el lugar femenino sigue teniendo menor importancia. En este punto se me abren infinitud de cuestionamientos que serán resumidos en la siguiente pregunta: Una vez colocado aspectos femeninos en el toque del tambor sería una línea de cuestionamientos futuros ¿Qué lugar ocupa el baile dentro de una comparsa donde solo las mujeres pueden tocar?

La propuesta de Williams con respecto a que la hegemonía se encuentra en un proceso continuo de formación y redefinición y que en la lucha, lo dominante puede despreciar lo emergente, incorporarlo o simplemente excluirlo (Williams, 1980) permite para futuros trabajos analizar *Iyàkereré* en contexto con otras agrupaciones de

candombe con las que comparten un ámbito, o en relación a otras agrupaciones de mujeres, por ejemplo. Si bien estas líneas de indagación exceden al presente trabajo

## **6. Reflexiones finales**

El presente trabajo ha sido el intento de realizar una primera aproximación a la comparsa de mujeres Iyàkereré. Se vuelve a insistir en el carácter exploratorio del mismo debido a los exiguos antecedentes sobre el candombe afroargentino en la ciudad de Buenos Aires y sobre la práctica de este candombe por parte de argentinos, blancos de clase media.

En lo que refiere a trabajos sobre mujeres tocando candombe, los antecedentes fueron inexistentes. Los trabajos disponibles establecían una fuerte relación entre el tambor como el espacio masculino y preponderante del candombe, donde los que podían tocar eran los hombres. En complemento, este espacio se articulaba con su contraparte, el lugar femenino del candombe, el cuerpo de baile, el espacio de la mujer.

Hay que tener en cuenta que esta matriz donde el candombe consta de dos elementos el cuerpo de baile (femenino) y el cuerpo de tambores (masculino), se desarrolla para el candombe en Montevideo, por lo tanto, no se puede hacer una traslación mecánica hacia Buenos Aires para poder abordar Iyàkereré. Si bien el candombe que se practica hoy en día en la ciudad porteña es mayoritariamente afroargentino, han surgido transformaciones en sus prácticas, en los grupos que los practican y en las formas de su organización y cuestionamiento que permitieron las condiciones de emergencia de Iyàkereré.

Con esta tentativa lectura no se pretende alegar que previamente no existieran mujeres que tocaran candombe, si que las había, sin embargo era un espacio hostil para poder realizar la práctica.

Aun así, el abordaje desde una perspectiva de género resulta insuficiente para poder abordar Iyàkereré. La propuesta por parte de estas sujetas excede un mero análisis de género, por lo tanto, se pretendió abordarlas desde un análisis cultural.

Definir a la comparsa Iyàkereré como un inbetween (sensu Bahbah) permitió una caracterización más acabada. Mientras que la articulación con los aportes de residual, dominante y emergente de Williams permite brindarle un dinamismo al fenómeno.

Se vuelve a hacer hincapié en el aspecto exploratorio del trabajo por los alcances y limitaciones que presenta la información con la que se contó. El trabajo con fuentes en convergencia con las observaciones permitió caracterizar y poder, en futuras ocasiones, abordar el caso desde otras perspectivas para poder realizar un mayor análisis.

## 7. Bibliografía

- Balmaceda, María (2008) “*Recreaciones e Identidades: notas sobre Arte Afro en Buenos Aires*” en Emergencia: Cultura, música y política. Ediciones CCC. Buenos Aires.
- Bhabha, Homi (2002) “*El Lugar de la Cultura*”, Buenos Aires, Ed Manantial. “Introducción” y cap. IX “Lo poscolonial y lo posmoderno”.
- Cirio, Pablo. (2007) “*Del sueño de la Argentina Blanca a la realidad de la Argentina americana: la Asunción del componente étnico-cultural afro y nuestro patrimonio musical*”. Ponencia leída en la 6ta edición del Festival Panafricain de Musique (FESPAM). Republica del Congo.
- Cirio, Pablo (...) “*¿Rezan o Bailan? Disputas en torno a la devoción de San Baltazar por los negros en el Buenos Aires Colonial*” artículo publicado en las actas de la IV Reunión Científica: “Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana” Víctor Rondón (ed.) Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, p.88-100.
- Ferreira, Luis (1999). ‘*Los músicos tambores*’. En: Las Llamadas de tambores: Comunidad e identidad de los afro-uruguayos, Capítulo 7, pp. 102-134. Tesis de Maestría en Antropología Social, Universidade de Brasília. Brasília.
- Frigerio, Alejandro (2008) “*De la desaparición de los negros a la reaparición de los afrodescendientes: Comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y su estudio en la Argentina*” Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: Herencia, Presencia y Visiones del Otro. Gladys Lechini, comp. Buenos Aires: CLACSO 2008.

- Frigerio, Alejandro (1993) “*El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada*” Revista de Investigaciones Folclóricas 8: 50-60. Facultad de Filosofía y Letras- Universidad de Buenos Aires.
- Frigerio, Alejandro. Lamborghini, Eva. (2009) “*El Candombe (Uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos Imaginarios urbanos en una ciudad blanca*” Publicado en Cuadernos de Antropología Social 30: 93-118.FFyL, Buenos Aires.
- López, Laura (2004) “*Identidades en juego alrededor del candombe*” en Revista de investigaciones folclóricas. Buenos Aires.
- Rodríguez, Manuela (2007) “*Cuerpos femeninos en la danza del candombe montevideano*” Tesina para Licenciatura en Antropología orientación Sociocultural. Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Escuela de Antropología.
- Scribano, Adrián (2008) “*El proceso de investigación cualitativa*”. Prometeo Libros. Buenos Aires.
- Scott, Joan (1993) “*El Género una categoría útil para el análisis histórico*” en: De Mujer a Género. Teoría, interpretación y práctica feminista en las Ciencias Sociales. Centro Editor de America Latina. Buenos Aires.
- Williams, Raymond (1980) “*Marxismo y Literatura*”, Barcelona, Ed. Península.

## 8. Fuentes

- ANRED. Agencia de Noticias Red Acción. Domingo 9 de marzo de 2008 Día Internacional de la Mujer "Iya Kereré es un espacio para todas aquellas mujeres que siempre quisieron tocar candombe" [http://www.anred.org/article.php3?id\\_article=2494](http://www.anred.org/article.php3?id_article=2494) [9/03/2010]
- La Ciencia del Reggae. Jueves 18 de febrero de 2010 Iyá-Kerere-Leli Kelén y Mwanamke-mbe: con tacto de mujer.-

<http://lacienciadelreggae.blogspot.com/2010/02/iya-kerere-leli-kelen-y-mwanamke-mbe.html> [9/03/2010]

- Pagina 12 SOY Viernes, 21 de noviembre de 2008 X 4 Voz de mujer  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-445-2008-11-22.html>  
[10/03/2010]
- Pagina 12 Sábado, 12 de diciembre de 2009 MUSICA › IYA KERERE LELI KELEN, EN LA PRIMERA LLAMADA DE CANDOMBE INDEPENDIENTE “Deben pensar que estamos desquiciadas”  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-16331-2009-12-12.html>  
[10/03/2010]
- Q! Quilombo Revista Digital de Arte y Cultura Afro en Buenos Aires. Numero 36. Radio “Candombe de Mujeres” Co-producción La Colectiva  
www.lacolectiva.com.ar <http://www.revistaquilombo.com.ar/radio.html> [9/03/2010]