VI Jornadas de Jóvenes Investigadores.
Instituto Gino Germani Universidad de Buenos Aires
10, 11 y 12 de noviembre de 2011
Eje Temático 7: Políticas sobre el Cuerpo

Se Dice de mi. Candombe de Mujeres en la Ciudad de Buenos Aires

María Macarena Sáenz Valenzuela (UBA-FCS) saenzmacarena@gmail.com

1. Introducción

El presente artículo está basado en los desarrollos expuestos en la ponencia *"Tambores en Boca de Mujer. Mujeres Blancas tocando candombe en la Ciudad de Buenos Aires"* (Jornadas de Sociología de la Universidad de La Plata 2010). En esta ocasión en particular se entiende el candombe como Tambor y Baile. En este marco, se propone como matriz de análisis como tambor- hombre- masculino y su contra cara cuerpo de baile- mujeres- femenino y se realiza la siguiente pregunta ¿Qué relación existe entre cuerpo de tambores y cuerpo de baile? Específicamente ¿Qué lugar ocupa el cuerpo de baile – considerado el lugar femenino- en una comparsa de candombe donde sólo pueden tocar mujeres?

Para poder contestar la pregunta, se introducirá el concepto de coreografía política como las relaciones espaciales que se dan entre cuerpos mediados por objetos siguiendo un rito político, ordenado partir de relaciones de poder (Valdés, 2003) en relación con los videos de presentación y las placas de un programa televisivo sobre la lucha por los derechos de las mujeres titulado *Se dice de mi* emitido por Canal Encuentro durante el año 2010. Los videos fueron observados en la página de Internet del Canal Encuentro y en videos que fueron colgados en la página de Internet You Tube.

En un primer momento, se realizará un apartado metodológico. En segundo lugar, se desarrollará la llegada del candombe afro uruguayo a la ciudad de Buenos aires, para en un tercer momento poder proponer una matriz de análisis del candombe como Tambor y Baile. En un cuarto momento, se realizará el análisis de la comparsa IyàKereré Leli kelén en base a la matriz de análisis, el concepto de coreografía política y los videos del programa televisivo. Por último, se esbozaran las reflexiones finales.

2. Apartado Metodológico

En la actualidad se hace inexorable no reconocer que el desarrollo y la expansión de las tecnologías digitales permiten realizar investigación social. Puede decirse que a pesar de la propagación de estas

tecnologías, su utilización como herramienta de indagación social es todavía limitada en comparación con el masivo uso de portales en línea de investigación académica -sobre todo de Google Libros y Académico- (Murthy, 2008). Sin embargo, Internet puede considerarse como un espacio de observación haciéndose los recaudos necesarios de no ser considerado como un espacio "neutral" de observación ya que sigue constituyendo un trabajo de campo y, como tal, la construcción de los datos por parte de un investigador y el análisis siempre se encuentran “sesgados” por las agendas, historias personales y las normas sociales.

Una de las ventajas que posee utilizar Internet como espacio y medio de observación es que la diversidad de páginas, redes sociales, blog, entre otros, incluyen una gran reserva de material multimedia perteneciente a grandes movimientos sociales o grupos marginales. Así, los observadores pueden ser “Invisibles” para observar interacciones sociales, videos, audio, imágenes, etcétera. Si bien esta condición de invisibilidad que toma el observador puede traer aparejadas cuestionamientos éticos, pueden observarse materiales audiovisuales que de otra manera el acceso a los mismos hubiera sido limitado. Por lo tanto, puede decirse que el uso de Internet permite observar información útil para diferentes tipos de investigación.

Este artículo es parte de un proceso de trabajo que comenzó con el artículo “Tambores en Boca de Mujer: Mujeres Blancas Tocando Candombe en la Ciudad de Buenos Aires” presentado en las Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata en el año 2010. En ese momento, se trabajó con observaciones no participantes, ya que las observaciones se realizaron desde un posicionamiento externo a la situación, es decir, no hubo por parte del observador un compromiso en la acción del grupo (Scribano, 2008), también, la observación fue articulada con el trabajo de fuentes. Estas, 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 como puede ser sus perfiles en las Redes Sociales Facebook y My Space.

En esta ocasión, las observaciones fueron realizadas a partir del video de presentación del programa televisivo *Se dice de mí* emitido por el Canal Encuentro, las placas de presentación del tema de cada programa en particular y la placa que se presentaba entre tandas. Se tomó la decisión de trabajar con estos videos como material de análisis ya que es la Comparsa de Mujeres IyàKereré Leli kelén la protagonista. Se accedió a los materiales por medio de la página del Canal Encuentro, como así también, por fragmentos que fueron colgados en el sitio de Internet You Tube.

En suma, la investigación social digital aparece como una nueva forma de investigación social donde los investigadores sociales mantienen su mirada sociológica y personal, sólo que lo realiza en forma digital. Por ejemplo, cuando se observan videos, salas de chat, páginas, blogs, entre otros. Si bien

pueden hacerse objeciones éticas a la condición de invisibilidad que toma el observador, Internet facilita el acceso a materiales audiovisuales de diferentes movimientos sociales o grupos marginales. Se añade que, el presente artículo es la continuación de un artículo anterior y que en esta ocasión, se trabajó con videos de la comparsa IyàKereré Leli kelén que fueron encontrados en la Página de Internet del Canal Encuentro y el sitio de Internet You Tube.

3. 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 espació público para refugiarse en clubs o casas de familia (Frigerio, 1993), contrariamente, en el caso montevideano fue ganando más 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.

A finales de la década de 1980 comienza el traspaso del candombe desde la población uruguaya migrante en el país a porteños. El proceso funcionó de la siguiente manera, un grupo de uruguayos "jóvenes" comenzaron a enseñar abiertamente candombe a 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 rótulo "*homenaje a la memoria*" que toma las calles en el año 1998, donde la comparsa a cargo del candombe fue *Kalakangüé*, aquí se pudo vislumbrar una fuerte proporción de tamborileros blancos argentinos (Frigerio, 2003).

Siguiendo a Laura López (2004), podemos colocar a *Kalakángüé* como generadora de un ámbito novedoso de candombe en la Cuidad de Buenos Aires debido a la manera en que se transmite el tocar y el bailar candombe. Es decir, con la creación de la comparsa emerge un espacio que permite la difusión a otros grupos sociales. En este sentido, 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 adquieran 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 Afrocultural"*. 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*" (Domínguez, 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 a los nuevos grupos sociales apropiarse del candombe y resignificarlo. De esta manera, emergió una segunda generación de candombe en la ciudad de Buenos Aires.

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, mas 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

4. 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. Rodríguez (2007) 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. Cabe preguntarse en este punto ¿Qué es el candombe? ¿El candombe se compone del cuerpo de tamborileros y del cuerpo de baile? ¿Qué relación existen entre estos? ¿De qué depende pertenecer a un u otro grupo? ¿Cómo se organizan espacialmente estos?

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, 2007; Frigerio, 2008), 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 afrouruguayo.

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 hacía dentro, donde el candombe sería un cuerpo de baile y un cuerpo de tamborileros (López, 2004; Rodríguez, 2007).

López (2004) 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*'. 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, Ferreira (1999) 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, construidos 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.

Además, asocia la práctica del candombe con la "barra de muchachos", de esta manera al asociar el candombe a un grupo etáreo, 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.

Rodríguez (2007) 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.

En esta instancia se puede advertir que 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 posibilitadotas 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 por lo tanto se propone una matriz de análisis como: tambor- hombre- masculino y cuerpo de baile- mujer- femenino.

Los aportes de Rodríguez son atrayentes 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 IyàKereré Leli kelén?

5. Se dice de mí: La aparición de la Comparsa en la presentación de un programa televisivo.

La Comparsa IyàKereré Leli kelén se conforma en el año 2008 con el objeto de realizar una llamada de candombe por el día Internacional de la Mujer. Tienen como objetivo crear un espacio donde la mujer que quiera tocar los tambores no se sienta violentada ó discriminada por hombres. Así, se caracterizan como la primera cuerda de candombe en Argentina donde los tambores sólo pueden estar en manos de mujeres y su cuerpo de baile es mixto (Sáenz Valenzuela, 2010).

Durante el año 2010 participan de la presentación del programa televisivo *"Se dice de mí"* presentado por Natalia Oreiro en el Canal Encuentro perteneciente al Ministerio de Educación. El programa trata sobre la temática Participación Ciudadana centrandose en particular en la lucha por los derechos de las mujeres y su participación en la vida política, económica, social y cultural del país. El ciclo contó con 13 episodios en formato documental contados por mujeres verdaderas y también se aborda el tema de la violencia de género[1]. A partir de las imágenes que se presentan de la comparsa en la presentación del programa, las placas entre tandas y las placas que presentan el tema de cada programa es que se realizó el análisis.

Teniendo en cuenta la matriz expuesta anteriormente como tambor-hombre-masculino y su contracara, cuerpo de baile-mujer- femenino resulta pertinente articularlo con el concepto de género de Joan Scott[2]. La autora 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 resinificar las relaciones de poder" (Scott, 1993:35). U*no de los elementos principales del concepto son los

[1] Esta información se puede encontrar en la página del Canal Encuentro www.canalencuentro.gov.ar [11/09/2011] y también en el video de presentación del programa donde se la entrevista a Natalia Oreiro y a Ignacio Hernaiz, Director del Canal Encuentro. http://www.youtube.com/watch?v=grZ4PqOEEm8m [11/09/2011]

[2] Se entiende que el concepto puede resultar viejo o anticuado debido al gran desarrollo teórico que se ha realizado dentro del campo de la teoría feminista y la teoría de género, aún así, a los fines de este trabajo resulta útil.

conceptos normativos. Estos definen las interpretaciones de los significados de los símbolos, por lo tanto, limitan y contienen las posibilidades metafóricas. La forma que adquieren es la de oposiciones binarias, afirmando categórica e inequívocamente el significado de lo masculino y lo femenino (Scott; 1993).

En este sentido, se asimila a la matriz expuesta anteriormente normas que establecen que en el candombe el tambor es masculino, por lo tanto, tiene que estar en manos de hombres mientras que el baile femenino se deduce así que es un lugar que corresponde a las mujeres. En consecuencia, las mujeres bailan y los hombres tocan. Lo novedoso de IyàKereré Leli kelén es que no acepta la división de género hacia dentro del candombe poniéndola en tensión y proponen una alternativa a la división sexual que se presenta (Frigerio Lamborgini, 2010; Sáenz Valenzuela, 2010), en otras palabras, se propone que la cuerda de tambores en la comparsa sólo esté integrada por mujeres.

Siguiendo a Williams (1980), puede tomarse su definición de proceso cultural como un "*sistema cultural que determina los rasgos dominantes*" (Williams, 1980). Para reconocer las relaciones dinámicas del proceso el autor define las categorías de dominante, residual y emergente. En este marco y en articulación con la matriz expuesta, puede decirse que el modelo dominante del candombe en la Ciudad de Buenos Aires entra en crisis debido a las transformaciones en los modos de transmisión del candombe que posibilitó a nuevos grupos sociales practicarlo (Frigerio, Lamborgini 2010). En este sentido, los nuevos grupos proponen nuevas formas de organización y de cuestionamiento. Es así que, 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 la comparsas existentes aparecía cierta reticencia a que las mujeres puedan tocar, y por tanto, en cierta manera en excluidas por lo dominante.

Lo emergente de la comparsa es que logra invertir el mecanismo de inclusión-exclusión dominante, ya que sólo se incluyen dentro de los tambores a las mujeres. 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, no obstante, este lugar puede ser considerado al mismo tiempo residual en su propia lógica ya que la exclusión según género sigue operando sólo que esta vez los que no pueden tocar son los hombres (Sáenz Valenzuela, 2010).

Ahora bien y en relación con la matriz propuesta ¿Qué lugar ocupa el cuerpo de baile en una comparsa de candombe donde sólo pueden tocar mujeres? Esta pregunta se re toma de un trabajo anterior dónde

después de observaciones se podía apreciar que existía una preponderancia de las tamborileras sobre el cuerpo de baile en lo que respecta a la toma de decisiones[3] (Sáenz Valenzuela, 2010).

En este marco, los aportes de Valdés (2003) sobre los espacios sociales para una coreografía política resultan atrayentes si se los articula con la matriz expuesta para poder contestar la pregunta en base a los videos que aparecen de la comparsa en el programa *Se dice de mí.*

Valdés (2003) a partir de los conceptos de masque y máscara del arquitecto norteamericano John Hejduk y la relación objeto-sujeto según Juan Borcher propone un análisis de las relaciones espaciales que se dan entre cuerpos mediados por objetos siguiendo un rito político, ordenado partir de relaciones de poder. En su desarrollo enuncia que la disposición de los objetos permite a los participantes recrear las normas pre definidas y ponerlas en acción (Valdés, 2003).

El video de presentación inicia con el sonido de la llamada de candombe y con la imagen del palo pegando a la madera del tamboril y la mano pegando en el parche. No logra distinguirse quién toca. Sólo pueden verse partes de los cuerpos y los tambores en primera plana. Luego, cuando comienza a sonar el toque se vislumbra una formación de tamborileras pero aún no pueden verse sus caras. Ya cuando se le hace un plano desde arriba, se ve la formación completa de hileras de tamborileras mirando a la cámara y el nombre del programa en grandes letras rojas encima de ellas. Se realizan una serie de primeros planos a algunas tamborileras y el toque cierra con la imagen de una mano sobre el parche del tambor que tiene dibujado encima el signo femenino con un signo matemático de igualdad (=) dentro. La apariencia de las tamborileras es similar a la de las llamadas: el uniforme caracterizado por los colores de la comparsa - naranja, amarillo y violeta- un vestido por encima de un pantalón, aros y telas en la cabeza.

Por otra parte, la placa de presentación de cada programa sobre un fondo negro presenta el título del programa sobre dos tamboriles. Sólo aparece el tambor. En la placa entre bloques aparece el parche del tambor con el signo femenino y dentro de este el signo de igualdad. Podría observarse así que las relaciones espaciales de los cuerpos están mediadas por los objetos, en este caso el tamboril. Las relaciones jerárquicas entre los tambores y baile se materializan ya que sólo son las tamborileras las que aparecen en los videos. El cuerpo de baile está ausente. Nuevamente, la disposición de los objetos – el tambor- permite poner en acción las normas pre definidas del candombe, si bien existe una mutación de la matriz tambor- hombre por tambor – mujer, la mujer es visibilizada en el momento que asume un rol masculino, por lo tanto podría observarse la relación tambor- mujer- masculino. Podría decirse que la relación entre sujetos y sus cuerpos esta siendo mediada por los objetos de manera que

[3] Fue desarrollado previamente en "Tambores en Boca de Mujer: Mujeres blancas tocando candombe en la Ciudad de Buenos Aires".

si no hay tambor no hay cuerpo, porque el cuerpo de baile no aparece. El lugar que ocupa cada sujeto dentro del candombe depende del tambor.

Valdés (2003) agrega que cada sujeto participa del espacio público, cívico, político mediante una apariencia dada por el objeto. Es decir, en una relación sujeto-objeto dónde el sujeto es el cuerpo humano, los objetos – en este caso en particular el tambor- son como una acción humana congelada. Así es el caso de las placas de presentación dónde sólo aparece el tambor, los cuerpos de las mujeres están ausentes. El programa termina presentando a las mujeres y sus luchas a partir de un objeto masculino.

Sin embargo, también podría hacerse la lectura de que todo acto que consiste en percibir y actuar, imprime al objeto carente de relaciones sociales su significación y lo transforma en portador de significación con relación con el sujeto en el mundo circundante que le rodea: un círculo funcional une al objeto- portador de significación- con el sujeto – receptor de significación (Valdés, 2003). Aquí podría verse como el acto de inversión de la matriz de candombe y la aparición en la presentación de un programa dedicado a la lucha por los derechos de las mujeres imprime mediante la imagen del parche con el signo femenino con el signo igual dentro de este transforma la significación masculina del tambor a secas. Por lo tanto, el objeto significado toma significación no por sí mismo sino por la práctica que se tiene con él. Los sujetos se relacionan espacialmente a partir de objetos, es necesaria la escenificación del rito aunque en este caso los cuerpos sólo aparecen mediados por el tambor, donde el rol femenino que carece de objeto no tendría relevancia.

6. Reflexiones Finales

El artículo presente ha sido la continuación de una ponencia anterior denominada Tambores en Boca de Mujer: Mujeres Blancas tocando Candombe en la Ciudad de Buenos Aires.

En esta ocasión en particular, entendiendo al candombe como Tambor y Baile, las preguntas que han guiado el trabajo han sido ¿Qué relación existe entre cuerpo de tambores y cuerpo de baile? Específicamente ¿Qué lugar ocupa el cuerpo de baile – considerado el lugar femenino- en una comparsa de candombe donde sólo pueden tocar mujeres?

El trabajo de campo se ha realizado a partir de observaciones en páginas web de los videos de presentación del programa televisivo “Se Dice de Mí” emitido por el Canal Encuentro y conducido por Natalia Oreiro. Los sitios virtuales utilizados han sido La página del Canal Encuentro y el sitio You Tube.

La investigación social digital apareció como una alternativa para el trabajo de campo ya que Internet facilitó el acceso a materiales audiovisuales de la comparsa. También, se tuvo en cuenta los cuestionamientos éticos que pueden aparecer debido a la condición de invisibilidad que toma el observador en este tipo de investigación.

El desarrollo de la llegada del candombe afrouruguayo a Buenos Aires permitió entender cómo por medio de los trabajadores culturales el candombe pasó de manos uruguayas a manos argentinas, estas caracterizadas por ser jóvenes, blancos de clase media. La apropiación del candombe por parte de nuevos grupos sociales permitió un nuevo manejo de grupo y traspaso de los condicionamientos de género, es en este ambiente que surge la comparsa IyàKereré Leli kelén.

En base a los estudios sobre el toque del tambor y el baile se construyó la matriz de candombe, asumiendo que el candombe es Tambor y Baile. En base los estudios anteriores pudo construirse la siguiente matriz: Tambor- Hombre- Masculino y Cuerpo de Baile- Mujer- Femenino. Esta matriz da cuenta que según el sexo es el lugar que se ocupa en la estructura del candombe.

A partir de la articulación de la matriz con el concepto de género se pudo observar como según el sexo se ocupa un lugar dentro del candombe y la relación que se constituye entre ambos polos es jerárquica, donde el lugar del Tambor- Hombre- Masculino es Dominante.

La particularidad que toma IyàKereré Leli kelén se debe a la capacidad de poder invertir la matriz del candombe permitiendo un lugar para que las mujeres puedan tocar sin que sea un lugar hostil para ellas.
Una vez invertida la matriz, la articulación con el concepto de Coreografía Política permitió observar las relaciones espaciales que se dan entre cuerpos mediados por objetos siguiendo un rito político. A partir de la presentación y de las placas del programa Se Dice de Mí, se manifestó como las relaciones en el candombe entre los cuerpos se dan mediados por objetos, es decir, mediante el tamboril materializándose la continuidad de las relaciones jerárquicas entre los tamboriles y baile ya que sólo son las tamborileras las que aparecen en los videos, el cuerpo de baile está ausente. Sin tambor no hay cuerpo, en otras palabras, el cuerpo de las mujeres es visibilizado una vez asumido el rol masculino, la apariencia de los cuerpos la da el objeto. Al punto de llegar a la paradoja que un programa sobre la lucha por los derechos de las mujeres es presentado solamente por un objeto masculino.

No obstante, al objeto vacío de relaciones sociales el significado se le imprime mediante el acto, aquí se puede observar como la placa entre tandas es resignifica al tambor-masculino mediante el símbolo femenino sobre el parche del tambor con el signo igual dentro de este.

Para futuros trabajos las preguntas que surgen por qué el cuerpo de la mujer es visibilizado una vez ocupado el rol masculino. También, cómo los cuerpos toman relevancia sólo a partir e la disrupción – debido a que el cuerpo de baile no aparece el video. Qué acciones son necesarias llevar a cabo por un grupo de mujeres si quieren tocar candombe y que extensión hacia una interpretación social se puede hacer a partir de estos interrogantes.

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.

- 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*" articulo 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-uruguaos, Capitulo 7, pp. 102 134. Tesis de Maestría en Antropologia Social, Universidade de Brasília. Brasília.Ferreira, Luis (1999)

- 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 America 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.

- Murthy, Dhiraj (2008) "Digital Ethnography: An Examination of the Use of New Technologies for Social Research" En soc.sagepub.com at Sage Publications (UK) on [23/7/ 2011]
- 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.

- Sáenz Valenzuela (2010) "Tambores en boca de mujer: Mujeres blancas tocando candombe en la ciudad de Buenos Aires" ponencia presentada en VI Jornadas de Sociología de la Universidad de La Plata "Debates y perspectivas sobre Argentina y América Latina en el marco del Bicentenario. Reflexiones desde las Ciencias Sociales" La Plata.

- Scribano, Adrián (2008*) "El proceso de investigación cualitativa"*. Prometeo Libros. Buenos Aires.

- Silva, Andrea (2006) "El Candombe: Su historia y su toque". Montevideo en http://www.lamelaza.com/archivos/articulos/articulo_andrea.pdf [19/09/2011]

- 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.

- Valdés, Bernardo (2003) La Corte del juez itinerante: espacio para una coreografía política. ARQ (Santiago) [online], n.53 [citado 2011-09-19], pp. 44-47.

- Williams, Raymond (1980) "*Marxismo y Literatura"*, Barcelona, Ed. Península.

8. Fuentes

Se dice de mí. Canal Encuentro en: http://descargas.encuentro.gov.ar/ [19/092011]

Videos de You Tube en: http://www.youtube.com/watch?v=grZ4PqOEEm8m [19/09/2011]