

MATERIALIZANDO LO INMATERIAL:

EL CANDOMBE COMO ARTEFACTO PATRIMONIAL

RICARDO AMIGO DÜRRE

Candidato a Máster en Estudios Latinoamericanos Interdisciplinarios, mención Antropología Cultural - Universidad Libre de Berlín, Alemania. Contacto: ricardo.amigo@fu-berlin.de



RESUMEN

ABSTRACT

Este artículo analiza el proceso de patrimonialización del candombe afromontevideano desde la perspectiva de los estudios críticos del patrimonio. Para ello, se centra en la idea del patrimonio cultural inmaterial como un artefacto cultural que es producto de ciertas políticas propagadas globalmente por la unesco y puestas en práctica con la ayuda de saberes expertos. Los artefactos patrimoniales resultantes son tomados por los actores locales identificados como portadores del patrimonio y expresados en prácticas culturales asociadas a las iniciativas de salvaguardia. Así, en primer lugar se describe la trayectoria que llevó a la inscripción del candombe en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2009. Luego, se contextualiza la apropiación del contenido de la nominación por parte de los referentes del candombe, que constituyen un Grupo Asesor del Candombe en la órbita del Ministerio de Educación y Cultura. Finalmente, se analiza una nueva performance candombera creada como parte del proceso de salvaguardia del candombe.

Palabras clave: políticas culturales; unesco; patrimonio cultural inmaterial; Uruguay; candombe

This article analyzes the process of heritagization of Afro-Montevidean candombe from the perspective of critical heritage studies. In order to do so, it focuses on the idea of intangible cultural heritage as a cultural artifact produced by certain policies which are globally promoted by UNESCO and put in practice with the aid of expert knowledges. The resulting heritage artifacts are appropriated by local actors identified as heritage bearers and expressed in cultural practices associated to safeguarding initiatives. Thus, in the first place the trajectory leading to the inscription of candombe on the Representative List of Intangible Cultural Heritage in 2009 is described. Then, the appropriation of the contents of the nomination by candombe representatives, who constitute an Advisory Group on Candombe within the Ministry for Education and Culture, is contextualized. Finally, a new candombe performance created as part of the safeguarding process is analyzed.

Key words: cultural policies; UNESCO; intangible cultural heritage; Uruguay; candombe

Desde hace varias décadas se ha popularizado globalmente la noción de «patrimonio cultural», originada principalmente en los discursos intelectuales de la Europa decimonónica (cf. Prats, 1997: 22-26). Durante la segunda mitad del siglo xx la noción de patrimonio cultural cobró cada vez mayor importancia, siendo codificada en documentos como la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (unesco, 1972) o la más reciente Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (unesco, 2003). Estas convenciones expresan un «discurso patrimonial autorizado» (Smith, 2011: 42-46) de acuerdo con cuyos preceptos los estados desarrollan políticas patrimoniales, clasificando las expresiones culturales presentes en sus territorios y reconociéndolas en cuanto patrimonio. En el Uruguay, tal «cruzada» del patrimonio (Lowenthal, 1998) se ha reflejado, principalmente, en la creación de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación (cpcn) en 1972, en la inscripción del casco antiguo de la ciudad de Colonia del Sacramento en la Lista del Patrimonio Mundial en 1995 y en las inscripciones del candombe afroporteño y del tango, este último en conjunto con Argentina, en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en 2009.

Además de su relevancia en las políticas culturales, el concepto de «patrimonio cultural» también ha despertado un creciente interés científico en una gran variedad de disciplinas, desde la geografía, la historia y el derecho hasta la antropología, la arqueología y los estudios culturales. En este contexto, en el presente artículo me propongo aplicar algunos enfoques tomados de los estudios críticos del patrimonio a un ejemplo relevante para las políticas del patrimonio en el Uruguay: la patrimonialización del candombe¹.

Durante mucho tiempo, el Uruguay se definió a sí mismo como una nación «blanca», minimizando el papel que en su historia jugaron afrodescendientes e indígenas (cf. Andrews, 2011). Esto comenzó a cambiar desde la década del ochenta, con una creciente visibilización y valoración de la herencia cultural identificada con la población afrodescendiente, especialmente. El punto culminante de este proceso fue, precisamente, la inclusión del candombe por

iniciativa del estado uruguayo, en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. Un análisis del proceso que llevó a la inscripción del candombe en la Lista Representativa, así como de las características y consecuencias de esta inscripción, puede echar luces tanto sobre las implicancias de las políticas culturales derivadas del concepto de «patrimonio cultural inmaterial» como también sobre la forma que tiene la sociedad uruguaya en general de relacionarse con los afrodescendientes y su legado cultural. Para cumplir con tal objetivo, en el presente artículo propongo analizar el candombe en cuanto «artefacto patrimonial», es decir como un artefacto cultural sui generis que resulta de la aplicación en el contexto local de la noción global de patrimonio cultural inmaterial. Desarrollo este enfoque a partir del aporte de la antropóloga estadounidense Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2006), quien acuñó el concepto de «artefacto metacultural» para referirse a los artefactos producidos por las operaciones culturales implicadas en el concepto de salvaguardia. Estas operaciones, al igual que los artefactos que producen, serían metaculturales en el sentido de que se encontrarían «más allá» de la cultura y por tanto transformarían las relaciones de los actores, ahora identificados como «portadores» de un cierto elemento cultural, con ese mismo elemento. Parafraseando a Kirshenblatt-Gimblett, lo que analizo en este artículo no es el candombe en cuanto práctica, sino su producción como artefacto patrimonial. Para ello, en el siguiente apartado introduzco algunos conceptos fundamentales de los estudios críticos del patrimonio. Luego, analizo la trayectoria del proceso de patrimonialización del candombe, los actores sociales involucrados, sus apropiaciones discursivas de los términos de la patrimonialización y, finalmente, las prácticas culturales asociadas a la idea de «salvaguardia» del patrimonio cultural inmaterial.

EL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL: POLÍTICAS, ACTORES Y PRÁCTICAS

Los estudios críticos del patrimonio lo analizan desde una perspectiva que pone de manifiesto su construcción social y discursiva. En esta perspectiva, el patrimonio no aparece como una calidad asociada a ciertos aspectos esenciales de objetos, edificios o prácticas, sino como el resultado de procesos de negociación cultural entre diferentes actores inmersos en relaciones de poder asimétricas, es decir: el poder

¹ Este artículo resume algunas conclusiones de mi tesis de maestría en la Universidad Libre de Berlín, orientada por la Prof. Dra. I. Kummels y la Dra. C. Rauhut. El trabajo de campo en Montevideo, que incluyó tanto la realización de entrevistas como observaciones participantes en variados eventos candomberos, se llevó a cabo entre octubre de 2013 y febrero de 2014, con el apoyo de una beca de movilidad estudiantil del programa DAAD-PROMOS, gestionado por la Universidad Libre de Berlín. Agradezco a todos/as quienes hicieron posible mi investigación en Montevideo, ya sea concediéndome entrevistas o poniéndome a disposición material. Agradezco especialmente a los/as referentes del candombe J.P. Gularte, F. Núñez, T. Olivera, A. y A. Pintos, I. Ramírez y B. Santos y a L. Rodríguez y G. Goldman.

«genera» el patrimonio (Silva y Mota Santos, 2012: 438). De tal forma, los reconocimientos patrimoniales proferidos por los estados a través de organizaciones como la unesco presuponen la iniciativa del estado respectivo. Por otro lado, los estados actúan dentro del marco de los conceptos de patrimonio imperantes globalmente, los que constituyen un régimen transnacional de gobernanza del patrimonio (Bendix et al., 2013). Este régimen del patrimonio introduce ciertos requisitos para los reconocimientos patrimoniales que los estados deben tener en cuenta. Así, en los procesos de nominación de bienes culturales a las categorías patrimoniales existentes, se hacen necesarias decisiones estratégicas acerca de cómo delimitar un cierto bien cultural para ajustarse a los criterios establecidos en las convenciones internacionales (Kuutma, 2013). En este contexto, es de especial relevancia el papel de expertos y técnicos, que contribuyen con sus saberes especializados a darle forma a los artefactos patrimoniales.

La actualización más reciente en el ámbito de las políticas patrimoniales se dio con la aprobación, en 2003, de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial por parte de la Asamblea General de la unesco. Frente al origen principalmente europeo del concepto de patrimonio cultural, centrado en monumentos y objetos, el concepto de patrimonio cultural inmaterial incorpora aportes no occidentales a las políticas patrimoniales. Por un lado, rescata las experiencias coreanas y japonesas de reconocer a «tesoros humanos vivos» desde la década del cincuenta, en las que se basó el programa de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad de la unesco. Por el otro lado, la noción de patrimonio inmaterial debe mucho a las discusiones sobre la protección de las manifestaciones folclóricas, iniciadas en el seno de la unesco sobre todo por Bolivia. Según la Convención de 2003, el patrimonio cultural inmaterial se define como:

...los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y

continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (unesco, 2003: Art. 2, párr. 1)

A los efectos del presente artículo, vale la pena detenerse en dos aspectos incluidos en la definición citada que son de gran relevancia para el análisis del *candombe* como artefacto patrimonial. En primer lugar, el texto de la convención habla de «las comunidades, los grupos, y en algunos casos los individuos» que reconocen «como parte integrante de su patrimonio» el bien cultural a registrar. Esto implica una relación de definición circular entre una comunidad y su patrimonio, pues son los miembros de esta comunidad los que son consultados por el estado para definir su patrimonio, mientras que el reconocimiento patrimonial permite, a la vez, asegurar la supervivencia del grupo (Maguet, 2011: 49). Dentro de esta lógica, es especialmente relevante analizar el conjunto de personas que son reconocidas como representantes de la comunidad portadora del bien cultural patrimonializado y la forma en que esas personas se apropian del reconocimiento patrimonial. En segundo lugar, en la definición se subraya la importancia de la transmisión intergeneracional y de la constante recreación del patrimonio, que les infunde a sus portadores un «sentimiento de identidad y continuidad». Así, la autenticidad del patrimonio ya no se evalúa a partir de la materialidad –aunque el patrimonio inmaterial tiene sin duda sustratos materiales– sino a partir de ciertas prácticas que son reconocidas como auténticas. Este énfasis en las prácticas ha sido descrito como la «performatividad» del patrimonio cultural inmaterial (cf. Wulf, 2011) y trae aparejada la noción de «salvaguardia», que en la Convención de 2003 reemplaza al anterior concepto de «protección» de bienes culturales. La noción de salvaguardia implica acciones de inventario, preservación, valorización y guía el desarrollo de políticas y acciones en torno al patrimonio inmaterial, como bien ejemplifican para el caso de Uruguay Chagas et al. (2012). En suma, a partir de lo expuesto se puede afirmar que el patrimonio cultural inmaterial es una práctica en el sentido de algo que «se hace» y que existe principalmente en la acción misma. Por consiguiente, un análisis de un patrimonio inmaterial debe considerar las prácticas y las performances o puestas en escena que tienen por objeto una cierta expresión cultural en cuanto patrimonio.

EL RECONOCIMIENTO DEL CANDOMBE COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

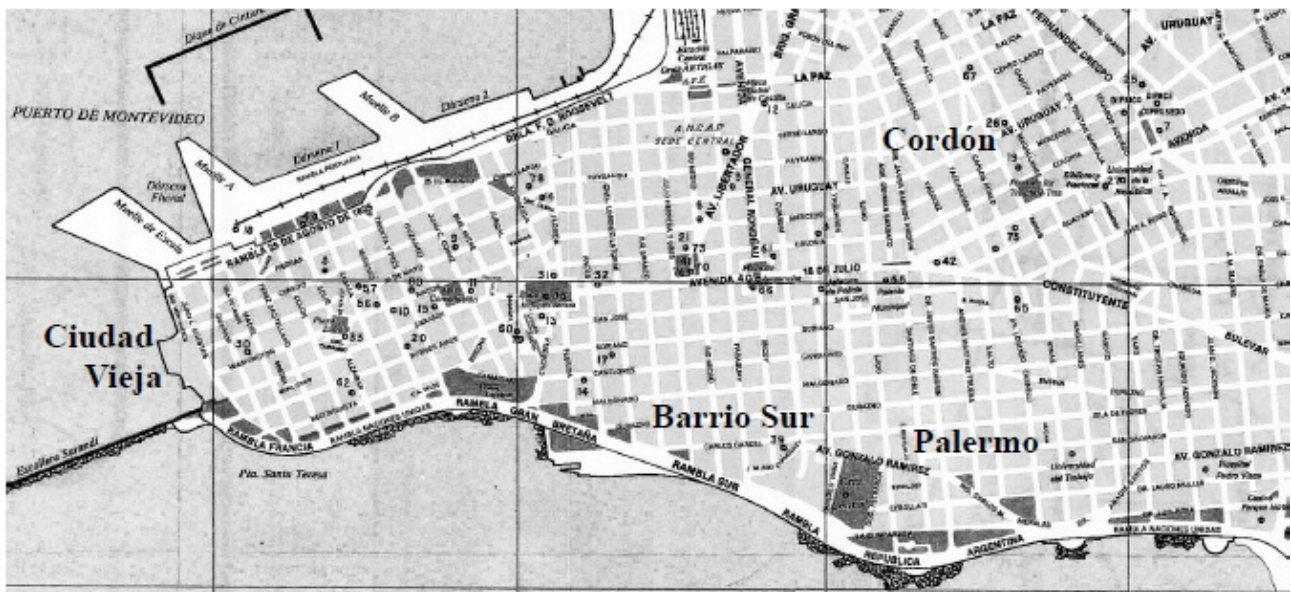
La primera iniciativa de inscribir al candombe en un registro patrimonial data de 2004. En ese año, el Director de Cultura de la Intendencia de Montevideo de la época, Gonzalo Carámbula, encargó al musicólogo Gustavo Goldman la elaboración de un expediente para documentar la factibilidad de incluir al candombe dentro del programa de Obras Maestras de la unesco. Según Carámbula (entrevista, 19.10.13), su iniciativa de patrimonializar el candombe se debió principalmente a dos preocupaciones. Por un lado, quería reivindicar el candombe como una práctica auténticamente uruguaya, frente a crecientes cuestionamientos sobre su origen. Por el otro lado, le preocupaba la posible pérdida de la «esencia» del candombe en el proceso de creciente masificación impulsado por la propia Dirección de Cultura. Sin embargo, la iniciativa de Carámbula no tuvo respuesta por parte del gobierno nacional del momento y por tanto no prosperó.

Otras trayectorias propendientes al reconocimiento del candombe como patrimonio cultural que se desarrollaron en esta fase fueron, por ejemplo, la dedicación del popular Día del Patrimonio al tema «Culturas Afrouuguayas» en 2007 (cf. Chagas et al., 2007) y la aprobación, en 2006, de la Ley 18.059. Esta incorpora la declaración del candombe como patrimonio cultural de la República Oriental del Uruguay a modo de corolario del reconocimiento del aporte histórico de los afrodescendientes a la nación y de la reivindicación de acciones en contra del racismo y la desigualdad racial. Sin embargo, la inclusión de la declaratoria del candombe como patrimonio (Art. 5º) no estaba contemplada en el proyecto de ley original sino que fue incorporada recién en la sesión en que se votó el proyecto (Cámara de Representantes, 2006: 85). De tal forma, la Ley 18.059 no llevó a la formulación de políticas patrimoniales sino solamente, como era su principal cometido, a la institucionalización de la celebración anual del 3 de diciembre como Día Nacional del Candombe, la Cultura Afrouuguayaya y la Equidad Racial.

El trabajo hacia la nominación del candombe a la Lista Representativa se concretizó en 2008. En

marzo de ese año se estableció un equipo de trabajo para la elaboración del expediente de nominación en la Comisión Nacional del Uruguay para la unesco (cominal), nuevamente con la participación de Gustavo Goldman. Goldman no solo era uno de los pocos expertos en candombe que había en Uruguay en ese momento, sino que por su historia personal era especialmente apto para asesorar a la cominal y para facilitar el acercamiento de esta con los representantes de la comunidad involucrada. Goldman creció en el Barrio Sur, donde estuvo involucrado desde su niñez en las mismas redes sociales de vecindad en que se encontraban inmersas también algunas de las familias candomberas más importantes. A raíz de ese conocimiento íntimo de uno de los principales barrios candomberos, Goldman se interesó más tarde por indagar en la historia del candombe, fruto de lo cual son sus libros acerca del tema (Goldman, 2003 y 2008).

En el grupo de trabajo encargado de la elaboración del expediente de nominación participaron también historiadores, antropólogos y un fotógrafo. Sin embargo, desde el punto de vista de los saberes expertos que influyeron en la elaboración del expediente, primó la concepción musicológica aportada por Goldman. En el expediente, que aporta los antecedentes para demostrar la conformidad de la nominación con los criterios establecidos por la unesco, el elemento en cuestión se denomina como «El candombe y su espacio socio-cultural: una práctica comunitaria» (cf. MEC, s.f.) y se define principalmente a partir de las «llamadas de tambores». Estas se realizan, según el expediente, todos los domingos y ciertos días festivos en algunos barrios del sur de Montevideo marcados por la presencia de afrodescendientes, especialmente en Barrio Sur, Palermo y Cordón. En ellos se transmite de forma oral la música del candombe, caracterizada por un complejo sistema de llamadas y respuestas entre grupos de los tres tipos de tambores, chico, repique y piano, que ejecutados por un conjunto de tamborileros conforman una cuerda. La forma de tocar los tambores –especialmente el tambor piano, el más grave de los tres– es distinta según el barrio al que corresponde la llamada. Según el expediente, los barrios y ciertas calles (Gaboto e Isla de Flores) que los unen, por las que se desarrollan las llamadas son los principales marcos de referencia espaciales para la práctica del candombe.



Ubicación de los barrios Sur, Palermo y Cordón en relación a la Ciudad Vieja de Montevideo. (Fuente: Elaboración propia sobre un mapa recuperado de www.mapademontevideo.org, 2014, 06 de Diciembre)

El expediente subraya especialmente el carácter colectivo de las llamadas, el que se expresa tanto a nivel musical, con los grupos de diferentes tambores que interactúan, como también en la organización de las cuerdas. Este carácter colectivo es atribuido a la experiencia histórica de los afromontevideanos, que pudieron mantener sus prácticas a través de la continua transmisión intergeneracional en las llamadas «salas de nación» en el siglo xix y en los conventillos en el siglo xx. Sin embargo, según el expediente esta continuidad se estaría viendo amenazada por la apropiación de la práctica por parte de personas ajenas al contexto comunitario. La concepción tradicional y colectiva del candombe estaría siendo reemplazada por la simple superposición de los toques básicos de los tres tambores, enseñados en novedosos «talleres» de candombe. Igualmente, se estarían introduciendo elementos ajenos a la idea musical del candombe, por ejemplo cortes durante la llamada, ensayados de antemano para mostrar el virtuosismo de los tamborileros. A través de eventos que se realizan en la calle Isla de Flores, estas nuevas formas de entender la práctica estarían invadiendo incluso el espacio sociocultural de los barrios que según el expediente mantienen la tradición del candombe y que sirven de legitimadores de la práctica.

En el expediente de nominación se constatan algunas omisiones desde el punto de vista de los contextos en los que se inserta la práctica y las performances con las que se asocia. Estas se refieren, principalmente, a la inserción de las llamadas de tambores en el carnaval y a la puesta en escena de las

comparsas, que se entienden como portadoras de una herencia africana aunque no sean reconocidas como parte del ámbito de lo estrictamente patrimonial. Por lo tanto, la forma en la que se delimita el candombe como artefacto patrimonial no responde únicamente a características intrínsecas a la práctica, sino que se relaciona tanto con los saberes expertos como con los usos que se le da a estos para cumplir con requisitos prescritos por la unesco:

«...uno de los requisitos que ponía la unesco es que tenía que haber algo en riesgo de extinción... y yo dije, ¿cómo [...] hago? [ríe] El candombe no está en ningún riesgo de extinción, [...] todo el mundo anda tocando candombe, entonces ahí fue que se me ocurrió lo de los estilos Sur, Palermo y Cordón... [...] Entonces elegí esas matrices estilísticas como que esos estilos estaban... al plantearse la diseminación, expansión del candombe por todos lados, se estaban generando desequilibrios muy grandes entre los estilos porque casi todos tocan como Ansina, y bueno, estaban generando mezclas, que no están mal, en realidad yo no soy ningún esencialista, ¿no? ¡Para nada! Pero se me ocurrió eso como una manera de que aceptaran una trampa, ahí, académica» [ríe]. (entrevista a Gustavo Goldman, 04.10.12)

EL GRUPO ASESOR DEL CANDOMBE Y LOS TOQUES MADRES

Luego de que se remitió el expediente de nominación del candombe a la unesco, en setiembre de 2008, el grupo de trabajo dependiente de la cominal comenzó a realizar con mayor frecuencia reuniones con un grupo de personas identificadas como referentes del candombe para preparar las medidas de salvaguardia. Anteriormente, algunas de estas personas habían sido contactadas para la firma de los documentos de consentimiento informado, indispensables para la presentación de una nominación a la Lista Representativa. Ahora se establecían como un Grupo Asesor del Candombe, institucionalizado mediante decreto del Ministerio de Educación y Cultura (mec) en 2010. Con excepción de un antropólogo, quien también fue nombrado por el mec como parte del grupo asesor pero que no participa activamente en él, todos los integrantes del grupo son afrodescendientes y están vinculados a uno de los barrios tradicionales y, específicamente, a uno de los conventillos que en ellos se encontraban: el conventillo Ansina en Palermo, los conventillos Gaboto y Charrúa en Cordón y el conventillo Mediomundo en Barrio Sur. Sin poner en duda la importancia de los conventillos como espacios de sociabilidad y creatividad (cf. da Luz, 2001) ni cuestionar que fueron los afrodescendientes quienes le imprimieron al candombe el sello de su legado cultural, se advierte sin embargo una cierta falacia en la forma en la que se plantea el reconocimiento del candombe como elemento patrimonial y de su «comunidad portadora». Al centrar el reconocimiento en los conventillos como fetiches espacializados de negritud (cf. Sztainbok, 2009), se afirman preconceptos esencializantes que pasan por alto que el desarrollo del candombe es producto de complejos procesos de transculturación y comunicación intercultural.

De los conventillos identificados con los afrodescendientes surgieron, desde fines del siglo xix, importantes comparsas o sociedades de negros y lubolos. A través su participación en el carnaval estas determinaron –tanto en el imaginario como en las estrategias de vinculación política– una gran rivalidad entre los tres barrios. En consecuencia, la novedad del grupo asesor está en que en este trabajan en conjunto representantes de los tres barrios, como expresa

Aníbal Pintos, uno de los integrantes más jóvenes del grupo:

«...cada referente tiene sus contactos, sus vinculaciones, y su relación, tanto con el Ministerio, con el Estado, con actividades, con la Intendencia, pero es diferente cuando un grupo en que están integrantes de los tres barrios hace y arma cosas en conjunto. Eso es lo diferente, porque aparte no es una asociación como las que hay. Viste, vos habrás sentido hablar de daecpu¹, de audeca², son asociaciones de gente que vos armás una comparsa y tenés derecho a ser parte de esa asociación, y tenés voz y voto. El grupo asesor son referentes de los tres barrios que si vos no tenés legitimidad del grupo y conocimiento de lo que estás hablando, de lo que estás haciendo, no podés estar.» (entrevista a Anibal Pintos, integrante del Grupo Asesor del Candombe, 14.12.13).

Estas limitaciones a la participación en el grupo asesor son especialmente relevantes en el contexto de lo que los propios referentes perciben como amenazas al candombe, que a su vez coinciden con las amenazas identificadas en el expediente. Así, para algunos referentes la patrimonialización aparece como una posibilidad de proteger lo que consideran como aspectos esenciales de la práctica frente a cambios recientes:

«...en las últimas décadas del siglo pasado se inventó los cortes y otras formas de tocar que tiene... Tiene validez, porque todo cambia y uno busca nuevas formas de expresarse, ¿no? Pero no a tal punto de que uno llegue a estar pensando 'pero ¿qué es lo que están tocando?' Una persona que no esté avezada que diga qué puede ser, puede ser un ritmo de Ecuador, un ritmo de Venezuela, puede ser un ritmo del Caribe, de cualquiera, pero no [de] Uruguay, mientras que la unesco lo que trató de defender fue esto, es lo que nació en Uruguay, la forma de tocar.» (entrevista a Tomás Olivera, ex integrante del Grupo Asesor del Candombe, 24.10.13)

Otra gran preocupación, conexas con la anterior, es quiénes representan al candombe, tanto en viajes al exterior como en talleres en Montevideo o en el interior del país.

«...no puede ser que sólo vaya en su mayoría gente blanca, ya sea mujer u hombre, a representar un fenómeno cultural que nos corresponde por

1 Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos del Uruguay, asociación que agrupa a los conjuntos que participan del Concurso Oficial de Carnaval.
2 Asociación Uruguaya de Candombes, asociación que agrupa a las comparsas que no pertenecen a DAECPU y que convoca anualmente a las Llamadas de San Baltasar, celebradas el 6 de enero o Día de Reyes.

herencia. Que porque hemos sido bien generosos lo hemos compartido y los recibimos con los brazos abiertos. ¡Pero eso no quiere decir que se apoderen, que se adueñen, que reviertan la historia y parece que nosotros tenemos que ir después a mendigarles a que por favor nos permitan participar de algo que es nuestro!» (entrevista a Beatriz Santos, integrante del Grupo Asesor del Candombe, 27.11.13)

Es en este contexto que adquiere notoriedad la noción de toques madres o ritmos madres, que provee a los referentes y a las instituciones de salvaguardia de un concepto que reduce la complejidad histórica y musical de la práctica y permite definir fácilmente a quienes representan al candombe «auténtico». Patrimonio y toques madres llegan a tener casi el mismo significado y a ser, a su vez, sinónimos de identidad, uno de los valores más importantes para los referentes.

«...nació un término rarísimo que es el término “toques madres”... [...] encontrar la madre de uno es difícil, ¿no? Más en la cultura, pero los toques madres... [...] ...viste que en el documento [el expediente de nominación] nunca habla de toques madres viste, nunca. Se puede hablar de toques referenciales, de referentes estilísticos para algunas cuerdas. La Gozadera que toca como Palermo, como Ansina... [...] Hay como unas referencias que existen. Toco el estilo tal, pero de ahí a madre... [...] ...en realidad lo que está mal es el término porque ellos definen su manera de tocar y tocan de una manera y es más tocan distinto los viejos que los jóvenes de ellos mismos, ¿no? La generación de Aquiles [Pintos] toca distinto que la de Aníbal que es el hijo.» (entrevista a Gustavo Goldman, 04.10.12)

Siguiendo con esta idea, el término «toques madres» es, entonces, reflejo de una realidad social antes que musical. Esto se refleja también en las descripciones de los «ritmos madres» incluidas en un tríptico sobre el Grupo Asesor publicado por el mec y la cpcn. Allí se reproduce una especie de mitos fundacionales de los toques de Barrio Sur, Palermo y Cordón que fundamentarían la preeminencia de estos toques como focos de la salvaguardia. Estas narrativas son repetidas de forma similar en un documental producido por el mec (gac, 2013). A través de narraciones como estas, que ejemplifican la apropiación discursiva del contenido de la nominación del candombe a la Lista Representativa por parte de sus referentes, los toques madres se presentan como emanaciones lógicas y

coherentes del contexto sociocultural del conventillo respectivo y como pertenecientes a una trilogía que define el espectro del candombe correctamente ejecutado. Esta idea se resume en una frase que escuché de parte de uno de los integrantes del Grupo Asesor del Candombe en una situación de campo, al margen de un desfile de llamadas: mientras Ansina es, según él, el más equilibrado de los toques, «el que toca más lento que Cuareim, no toca. El que toca más rápido que Cordón, no toca».

LA SALVAGUARDIA DEL CANDOMBE Y LA LLAMADA MADRE

En el expediente de nominación del candombe a la Lista Representativa se enumeran una serie de medidas de salvaguardia a ejecutarse luego de realizada la inscripción. Estas incluyen acciones de registro, de inventario, de educación y sensibilización, de fortalecimiento de la transmisión intergeneracional y de afianzamiento de la comunidad afrodescendiente del Uruguay (mec, s.f.: 6-9). Sin embargo, luego de concretada la inscripción del candombe en la Lista Representativa, fueron pocas las acciones que se llevaron a cabo. Esto se debió, por un lado, a la falta de recursos, y por el otro lado, a la falta de continuidad en las instituciones competentes. En general, un enfoque importante por parte de las instituciones encargadas de la salvaguardia –principalmente la Dirección de Cooperación Internacional y Proyectos del mec– es generar capacidades de gestión en los referentes, apostando a la consolidación del Grupo Asesor como institución. Los integrantes del grupo, que en su mayoría sobrepasan los 60 años de edad, parecen sin embargo más interesados en la realización de eventos que permitan generar recursos para el funcionamiento de las comparsas a las que se encuentran vinculados, que en aprender a usar las redes sociales para promocionar sus actividades o a llevar una agenda que les permita organizar sus tiempos. En este contexto, apareció como una buena posibilidad para iniciar las actividades de salvaguardia, organizar un desfile de llamadas, que corresponde a la forma performática del candombe por excelencia, financiado con fondos del mec.

Ya en octubre de 2011 se realizó, en el marco de un seminario del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (véase Aharonián, 2013), un desfile de las comparsas y conjuntos vinculados a los

referentes del candombe. Sin embargo, este desfile tuvo muchas de las características de otros desfiles de llamadas recientemente institucionalizados, tales como la Llamada de San Baltasar, a medio camino entre la informalidad característica de los desfiles barriales y ensayos de las comparsas y el espectáculo del Desfile de Llamadas en carnaval. En consecuencia, este desfile, que se llamó Llamadas del Patrimonio, fue juzgado por los integrantes del Grupo Asesor como demasiado parecido a lo que ya se estaba haciendo y no se asociaba con lo patrimonial. Por lo tanto, el Grupo Asesor acordó realizar, al año siguiente, la primera Llamada Madre, como fiel representación de las llamadas espontáneas de los grupos de tamborileros que crearon los toques madres.

La Llamada Madre se realizó por primera vez en noviembre de 2012 con el propósito, según Aníbal Pintos (entrevista, 14.12.13), de «trabajar sobre el propio toque», pues después de la experiencia de las Llamadas del Patrimonio los integrantes del Grupo Asesor habían caído en la cuenta «que eso es lo que hay que hacer». A continuación, describiré brevemente la Llamada Madre en base a mis observaciones en el evento de 2013, para luego realizar una síntesis del contenido del documental del mismo nombre.

La Llamada Madre 2013 se desarrolló por una ruta que iba desde el cruce de las calles Isla de Flores y Minas en dirección hacia el cruce de Isla de Flores y Cuareim (ahora Zelmar Michelini), es decir de este a oeste. Esta ruta, que une dos puntos emblemáticos para los barrios Palermo y Sur, es exactamente opuesta al recorrido de las comparsas en el Desfile de Llamadas en carnaval y en los otros desfiles de llamadas que se desarrollan en Isla de Flores. La definición de este recorrido obedeció, entre otras razones, a las condiciones de luminosidad natural dadas por la posición del sol que a esa hora ya está en el poniente y así era especialmente apto para la filmación que se realizaría en la primera Llamada Madre (entrevista a Aníbal Pintos, 14.12.13). Los grupos de tamborileros –principalmente formados por hombres– que participaron de la llamada eran antecidos, respectivamente, por un estandarte estampado con el nombre del barrio que representaban. La mayor parte estaba vestida de particular, pero tenía talís o chaquetas deportivas con estampados de las comparsas asociadas al Grupo Asesor que corresponden a los distintos toques madres: Sarabanda y Zumbaé por el conventillo Gaboto del barrio Cordón, C 1080 por el Barrio Sur y Sinfonía de Ansina por Palermo. El marco de público era menor que en la mayoría de los desfiles que se realizan en Isla de Flores. Aunque era posible ver a vecinos que venían a sentarse en la vereda con sus sillas plegables, similar a lo que ocurre en la Llamada de San Baltasar, la mayor parte de los espectadores seguía a uno de los grupos por un par de cuadras, como en las llamadas en días festivos o en los ensayos habituales de las comparsas. Los tres grupos de tamborileros iban acompañados de bailarinas y algunos bailarines, todos vestidos de particular, en algunos casos con remeras de las comparsas respectivas. A mitad de camino, se realizó un descanso con un nuevo temple de lonjas. En el lugar donde finalizó el desfile, a pasos del exconventillo Mediomundo, se repartieron bolsas con agua a los participantes para capear el calor.



Afiche de la Llamada Madre 2013. (Fuente: mec, 2013)



Grupo de tamborileros representando al Barrio Sur en la Llamada Madre 2013. (Fuente: el autor, 2013)

El documental sobre la Llamada Madre 2012 (gac, 2013) se centra, por un lado, en la historia de los conventillos. De tal forma, lo primero que se ve en el documental son filmaciones en blanco y negro de escenas de la vida cotidiana en el conventillo Mediomundo, además de fotos que lo muestran en los años 70, aproximadamente, y filmaciones de un desfile de carnaval en la céntrica Av. 18 de Julio. Todas estas imágenes son acompañadas de una música que les da un carácter pacífico e idílico. Luego, los mayores entre los referentes del Grupo Asesor hablan sobre los sacrificios de sus ancestros que mantuvieron la música del candombe en circunstancias adversas, y sobre el deseo de reproducir las llamadas barriales espontáneas, en que se salía «sin ser comparsa». Por el otro lado, el documental presenta los distintos toques madres. Así, los referentes hablan sobre su surgimiento y una segunda generación, que corresponde en algunos casos a hijos de los referentes mayores, describe las características actuales de los toques. Gran parte del documental muestra la preparación y el desarrollo del desfile de los grupos que representaban a cada barrio, mediante recursos estéticos como escenas en cámara lenta o divisiones de la pantalla que permiten mostrar varias imágenes al mismo tiempo. Aunque en algunos

casos se ve a personas bailando, las imágenes están casi siempre centradas en los tamborileros: las manos tocando los tambores –algunas incluso sangrando por la fuerza de los golpes sobre la lonja–, los pies caminando con pasos cortos o las caras marcadas por el esfuerzo y la concentración. El documental finaliza con declaraciones de los protagonistas sobre la necesidad de proteger al candombe en el contexto de la gran expansión que ha sufrido su práctica y con imágenes de los cortes finales de los tres grupos frente al exconventillo Mediomundo.



Fotograma del documental Llamada Madre. (Fuente: gac, 2013)

Como es posible apreciar en las descripciones anteriores, la Llamada Madre como forma performática lleva a la práctica la noción de toques madres, tratando de construir una continuidad inmediata con los conventillos y las llamadas espontáneas de antaño. Así, para Aníbal Pintos la novedad en la Llamada Madre frente a estas últimas radica principalmente en el grado de organización que ella requiere.

«Lo que tiene de nuevo y de único la Llamada Madre es que los tres barrios van hacia el mismo lado. Que está organizada. Es la única diferencia. ¿Entendés? Porque para que sea más así, improvisada, tendría que agarrar y salir Ansina de donde sale, Cuareim de donde sale, y Gaboto de Gaboto y Paysandú, y bueno, ir pa' Isla de Flores y encontrarse... Eso era antes. [...] La diferencia es... que nunca se hizo que los tres barrios desfilaran uno antes de otro y del mismo lado p'al otro. ¿Tá? Y que vos lo avises, lo difundas, ¿no?» (entrevista a Aníbal Pintos, integrante del Grupo Asesor del Candombe, 14.12.13)

Por consiguiente, la Llamada Madre no es, en la percepción de los referentes, uno más de los nuevos desfiles de llamadas que han surgido en los últimos años sino una representación de lo auténtico.

«...si vas más atrás, lo que no tenías era un 3 de diciembre. Lo que no tenías era un 6 de enero, con un montón de comparsas, y por Isla de Flores. Y lo que no tenías, bueno, una Llamada del Patrimonio¹ con un montón de... ¿entendés? Así sean las del barrio, eso no tenías. Lo que tenías era la cuerda de Cuareim, que tocaba en Isla de Flores, tenías Ansina, que salía los feriados, y el Cordón, que iba de Gaboto a Isla de Flores. ¿Tá? Hace 30 años atrás era lo que teníamos. Y eso era lo verdadero. Los toques madres del barrio, y no existía otra cosa.»(ibíd.)

Todavía queda por ver si la Llamada Madre se va a consolidar en el tiempo, pues después de haberse realizado dos años seguidos en fechas similares, en noviembre de 2014 no se realizó. Sin embargo, ella representa, hasta la fecha, la principal forma performática desarrollada a raíz de la inscripción del candombe en la Lista Representativa. Como tal, marca una importante diferencia en comparación a los demás desfiles de llamadas: en la Llamada Madre lo que se encuentra en el centro de la performance no son las comparsas, como depositarias históricas de la práctica pública del candombe, ni sus puestas en escena de africanidad y otredad «negra», sino los toques madres y la pertenencia a los espacios barriales de Sur, Palermo y Cordón como entidades que definen al candombe auténtico. Así, en la performance patrimonial que implica la Llamada Madre se reafirma la centralidad de los toques madres como una noción que operacionaliza la definición del candombe en cuanto artefacto patrimonial. De tal forma, la complejidad histórica y musical de la práctica y la densidad de sus significados son reducidas a una versión depurada del candombe que evita abordar los legados problemáticos de la identificación de candombe y «negros».

¹ Anibal Pintos se refiere aquí a un desfile de llamadas homónimo pero distinto de las Llamadas del Patrimonio anteriormente citadas. Este desfile se realiza hace aproximadamente una década con motivo del Día del Patrimonio en el Barrio Sur y es convocado por una organización barrial.

En el presente artículo he propuesto un recorrido analítico que traza las conexiones entre un régimen de políticas patrimoniales que circulan transnacionalmente y el efecto que tienen a nivel local en las formas de performance asociadas a un cierto bien cultural patrimonializado. Para ello, en primer lugar he descrito el proceso que llevó a la inscripción del candombe en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y los saberes expertos que influyeron en la definición del candombe como artefacto patrimonial. Luego, contextualicé al grupo de personas definidas como portadoras de la práctica e incluidas en el Grupo Asesor del Candombe, así como su apropiación discursiva de la declaratoria. Finalmente, presenté una performance del candombe en cuanto patrimonio creada a iniciativa de los propios referentes. Sin duda, es posible advertir una tendencia esencializante en el artefacto patrimonial y en su apropiación tanto discursiva como práctica. Esta se caracteriza por centrar la atención del reconocimiento exclusivamente en los afroportevidanos y adscribirle así al candombe la categoría de una música no sólo culturalmente «negra» sino también asociada únicamente a aquellas personas racializadas como «negras». Esta concepción es llevada a la práctica, luego, a través de la noción de toques madres, los que sirven de metonimia para ciertos espacios –los conventillos– que a su vez funcionan como contenedores de una diferencia racial y cultural que de otra forma amenazaría la idea predominante del Uruguay como una nación «blanca». De tal forma, a pesar de la intención reivindicatoria que subyace al reconocimiento del candombe como parte del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, este adolece de la falta de un abordaje que incluya cuestiones como la discriminación racial y las persistentes desigualdades sociales y económicas que se basan en ella. Sin embargo, a mi modo de ver sólo incluyendo en las políticas patrimoniales una reflexión más acabada sobre tales problemas se podría lograr que el patrimonio inmaterial llegue a ser, en realidad, un «factor de acercamiento, intercambio y entendimiento entre los seres humanos» (unesco, 2003: 2), como pretende la unesco.

BIBLIOGRAFÍA

- Aharonián, C. comp. (2013). *La música entre África y América*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Andrews, G.R. (2011). *Negros en la nación blanca. Historia de los afro-uruguayos*. Montevideo: Linardi y Risso.
- Bendix, R., Eggert, A. y Peselmann, A. (eds.) (2013). *Heritage Regimes and the State*. Gotinga: Göttinger Universitätsverlag.
- Cámara de Representantes (2006). *Diario de Sesiones 3356*. 2006, 2 de Agosto.
- Chagas, K.; Montañó, Ó.D. y Stalla, N. (2007). *Culturas Afrouuguayas. Día del Patrimonio 2007*. Montevideo: Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.
- Chagas, K., Georgiadis, R. y Pascual, C. (2012). *Patrimonio Inmaterial en la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación. Presentación y enfoques*. *Trama* 2(4), 25-32. Recuperado: 2015, 13 de Abril, Disponible en: https://tramarevista.files.wordpress.com/2011/08/trama_4.pdf
- da Luz, A. (2001). *Los Conventillos de barrio Sur y Palermo: mucho más que casas de inquilinato*. Montevideo: Odos.
- GAC [Grupo Asesor del Candombe] (2013). *Llamada Madre. Documental*, 29 minutos. Montevideo: Centros mec.
- Goldman, G. (2003). *Candombe. ¡Salve Baltasar! La fiesta de reyes en el barrio sur de Montevideo*. Montevideo: Perro Andaluz.
- Goldman, G. (2008). *Lucamba. Herencia africana en el tango. 1870-1890*. Montevideo: Perro Andaluz.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). «World Heritage and Cultural Economics». En: Karp, I.; Kratz, C.A.; Szwaja, L. y Ybarra-Frausto, T. (eds.). *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. (pp. 161-202). Durham y Londres: Duke Univ. Press.
- Kuutma, K. (2013). «Between Arbitration and Engineering: Concepts and Contingencies in the Shaping of Heritage Regimes». En: Bendix, R., Eggert, A. y Peselmann, A. (eds.) *Heritage Regimes and the State*. (pp. 21-36). Gotinga: Göttinger Universitätsverlag.
- Lowenthal, D. (1998). *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge et al.: Cambridge Univ. Press.
- Maguet, F. (2011). «L'image des communautés dans l'espace public». En: Bortolotto, C. (ed.). *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*. (pp. 47-73). París: Éditions de la Maison de Sciences de l'Homme.
- mec [Ministerio de Educación y Cultura] (s.f.). *Nomination for inscription on the Representative List in 2009 (Reference No. 00182)*. Recuperado: 2014, 3 de Diciembre, Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/01614-EN.doc>
- mec (2013). *Llamada Madre 2013*. Recuperado: 2013, 1 de Noviembre, Disponible en: http://www.mec.gub.uy/innovaportal/file/42524/1/afiche_2dallamadamadre_2013.jpg
- Prats, Ll. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Silva, L. y Mota Santos, P. (2012). *Ethnographies of heritage and power*. *International Journal of Heritage Studies* 18(5), 437-443.
- Smith, L. (2011). *El espejo patrimonial. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?*. *Antípoda* 12, 39-63. Recuperado: 2015, 13 de Abril, Disponible en: http://antipoda.uniandes.edu.co/datos/pdf/descargar.php?f=. /data/Revista_No_12/04_Meridianos_02.pdf
- Sztainbok, V. (2009). *Imagining the Afro-Uruguayan Conventillo: Belonging and the Fetish of Place and Blackness*. Tesis de doctorado en la Universidad de Toronto. Recuperado: 2014, 14 de Noviembre, Disponible en: <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/26479>
- unesco [United Nations Education, Science and Culture Organization (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura)] (1972). *Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural*. En: UNESCO. *Actas de la Conferencia General. 17a reunión. Vol. 1: Resoluciones. Recomendaciones*. (pp. 140-151). Recuperado: 2014, 3 de Diciembre, Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114044s.pdf>
- unesco (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Recuperado: 2014, 29 de Setiembre, Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>
- Wulf, C. (2011). *Performativity and Dynamics of Intangible Cultural Heritage*. En: Brosius, C. y Polit, K. M. (eds.). *Ritual, Heritage and Identity. The Politics of Culture and Performance in a Globalised World*. (pp. 76-96). Londres et al.: Routledge.