

"Oye mi tambor ": La imagen del negro en las comparsas *lubolas* del carnaval de Montevideo *

Capítulo 3 de Alejandro Frigerio, *Cultura negra en el Cono Sur: Representaciones en conflicto*. Pags. 93-140. Buenos Aires: EDUCA (Ediciones de la Universidad Católica Argentina) . 2000.

Las llamadas "Comparsas de Negros Lubolos" de Montevideo son agrupaciones con fines recreativos, estéticos y económicos de inmensa importancia para los afrouruguayos . Durante el período de carnaval constituyen un importante medio a través del cual éstos se presentan ante la sociedad . El trabajo analiza la imagen que estas comparsas presentan del negro, y la compara con la que reflejan los diarios y los trabajos de diversos estudiosos que han tratado el tema¹. El análisis se centra en los espectáculos ofrecidos por las comparsas en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, llevado a cabo en el Teatro de Verano del Parque Rodó de Montevideo durante el carnaval de 1990.

De los distintos elementos que componen el espectáculo de las comparsas (canto, música, danza, escenografía, vestimenta) focalizaré mi análisis principalmente en las canciones y la escenografía que provee la ambientación donde éstas se desarrollan. Tal elección resulta del hecho de que son las letras las que mas explícitamente transmiten una imagen del negro y permiten, además, una comparación con otros discursos acerca del mismo tema existentes en la sociedad.

Carnaval e imágenes étnicas

Van Dijk (1993), al estudiar el rol de las élites en la reproducción de la desigualdad étnica y racial, señala que éstas contribuyen a este proceso influyendo en la formulación del consenso dominante sobre temas étnicos. A través de su influencia en el discurso público de la sociedad, logran imponer sus imágenes de otros grupos étnicos, señalando sus supuestas características, las formas de actuar respecto de ellos, así como el lugar que le correspondería a cada grupo en la sociedad. El predominio de un grupo étnico sobre otro(s) tendría, por lo tanto, una dimensión social (la posibilidad desigual de acceder a recursos de poder) y una cognitiva que la legitimaría. El poder imponer la propia definición de la situación étnica en las diversas arenas en las que ésta se construye (medios de comunicación, debates parlamentarios, políticas públicas, programas educativos ,

publicaciones científicas) resultaría tan importante como el acceso a los recursos de poder que posibilitarían la propia posición hegemónica.

Debido al rol primordial de los medios de comunicación en la construcción de la realidad social en general (Alsina 1989, Wolf 1991, Frigerio 1995), el tratamiento que éstos brindan a los grupos étnicos refuerza las nociones mitológicas que la sociedad mayor tiene sobre las minorías (Wilson y Gutiérrez 1985). En su estudio de la imagen de los negros norteamericanos en los medios, Campbell (1995) señala que las imágenes que las noticias y los programas de ficción brindan sobre este grupo étnico estarían reforzando tres mitos. El primero de éstos sería el *mito de la marginalidad*; la escasa cobertura sobre las minorías y su vida refuerza la idea de que la gente de color existe en la periferia de la sociedad y no merece la atención dedicada a los blancos. El segundo *mito* sería el *de la diferencia*: a través de los medios se transmiten principalmente dos estereotipos de cómo serían los negros; uno positivo según el cual serían entretenedores de la sociedad (cantantes, humoristas, bailarines), uno negativo, según el cual serían una amenaza para la misma, confirmado por las crónicas policiales, plagadas de criminales negros. El tercer *mito*, el *de la asimilación*, sostendría que en una sociedad abierta, y en la cual el racismo es una condición del pasado, con apenas algunos condenables vestigios presentes, cualquier integrante de una minoría puede llegar a ascender socialmente (Campbell 1995). Los programas de ficción cuyos protagonistas son familias negras de clase media alta, por ejemplo, así como la presencia de contados conductores o locutores negros en los noticieros contribuirían a esta ilusión de una sociedad igualitaria, abierta.

Tanto esta mitología racial como las imágenes que la sustentan cumplen claras funciones de control social, al situar a los Otros en el lugar (inferior) que les corresponde en el orden social (Mellinger 1992b). Las imágenes reflejan, reproducen y articulan las relaciones sociales históricamente específicas así como las grandes narrativas que legitiman la supremacía blanca (Mellinger 1992b: 18). Por ello, la producción o existencia de imágenes propias producidas por los grupos minoritarios que sirvan para refutar o contestar el régimen de representación dominante -y que eventualmente puedan ser articuladas con movimientos sociales de reivindicación étnica- resultan de fundamental importancia.

Si, como sostiene Gans (1979: 61), los medios "apoyan el orden social de los sectores de clase media alta, blancos, masculinos, de edad media y profesionales o empresarios" las minorías difícilmente puedan tener acceso a una de las más importantes arenas de construcción de la realidad y de las imágenes sociales. En algunos países, como EEUU, los negros han podido, especialmente en los últimos años, desarrollar géneros específicos dentro de la cultura de masas a través de

los cuales pueden articular una lectura opositora -en los términos de Hall (1980)- de la realidad americana ⁱⁱ. Este sería el caso de la música de rap y de las películas de cine realizadas por directores afroamericanos (Campbell 1995, Rose 1994). Estos géneros serían los únicos que, en los medios, brindarían una visión de la realidad social y racial opuesta a la de la clase media blanca, otorgando a los negros la posibilidad de expresar su visión de las relaciones raciales, de sus propias experiencias de vida y de sus valores culturales.

En otros lugares de América, donde los grupos étnicos no tienen acceso a los medios de comunicación ni injerencia en la producción de la cultura de masas, el ámbito de la cultura popular es uno de los pocos en los cuales pueden desarrollar discursos alternativos y realizar lecturas opositoras de la realidad. Para el caso de los afroamericanos, la música se ha convertido siempre en uno de los vehículos predilectos para este fin (Frigerio 1992). Frecuentemente, varios de estos géneros críticos se crean para, y se expresan durante, el carnaval, tanto en la voz de intérpretes individuales (como en el caso del calipso y de la soca) como de grupos que desfilan durante las festividades (Storm Roberts 1978, Courlander 1985, Crowley 1984 , Rodrigues 1984).

Numerosos estudios muestran cómo el carnaval, lejos de ser un acontecimiento meramente recreativo, se transforma en un importante ámbito en el cual distintos grupos sociales buscan imponer no sólo sus pautas estéticas (qué música se tocará, de qué forma se bailará, o cuál es la forma apropiada de vestirse o de comportarse durante el evento) sino también su propia visión de temas históricos (Rodrigues 1984 , Crowley 1984), de la esencia de la nacionalidad (Taylor 1982) o de temas sociales específicos (McLane 1987; Martín 1986,1987; Diverso 1989). Esta disputa se hace más comprensible si consideramos, con Stewart (1986:312) que, "el carnaval pertenece a un tipo de sistemas de comunicación que no sólo refleja sino que también forma las ideas que un pueblo tiene sobre sí mismo y su sociedad". El carnaval resulta una ocasión particularmente apta para ello ya que durante el mismo -al igual que en otros ritos- "las cosas son dichas con mayor vehemencia, con mayor coherencia y con mayor conciencia" (Da Matta 1981: 65).

Las características del carnaval montevideano hacen que éste difícilmente pueda ser considerado un ritual de inversión, como pretende Da Matta (1981) para el de Rio de Janeiro ⁱⁱⁱ. Comparado con éste, la participación popular es más bien pasiva y se da principalmente a través de la asistencia a los diferentes espectáculos que los grupos carnavalescos presentan en los tablados barriales. Carvalho Neto (1967) lo define como un "carnaval de espectáculos". Sin embargo, su atenuado carácter dionisíaco no le impide continuar siendo un poderoso foro

potencial de expresión de lecturas opositoras de la realidad social, ya que la propia *representación* durante los espectáculos posee notables poderes comunicativos y sociales. Como bien afirma Bauman, "es parte esencial de la representación (*performance*) ofrecer a los participantes un cierto enriquecimiento de la experiencia, produciendo así una mayor intensidad de la interacción comunicativa, que sujeta a la audiencia al actor (*performer*) de una manera que es privativa de la representación como una forma de comunicación.... Cuando esto sucede, quien representa gana un cierto prestigio y control sobre la audiencia.... Al obtener control de esta forma, el potencial para la transformación de la estructura social también puede serle accesible." (Bauman 1977: 43-44).

El caso de las murgas montevideanas parece ser un claro ejemplo que confirma la aseveración de Bauman. Varios autores señalan la función de crítica social -o de proveer una lectura opositora de la realidad- que cumplen estas agrupaciones (Diverso 1989, Carvalho Neto 1967). El estudio de esta dimensión para otras agrupaciones carnalescas no ha sido aún encarado. Esto se debe, probablemente al hecho de que los estudios que tratan sobre el carnaval uruguayo son históricos (Plácido 1966, Martínez 1988) o descriptivos (Carvalho Neto 1967), mientras que el trabajo más analítico y reciente de Diverso (1989) centra su atención exclusivamente en las murgas.

Las Comparsas Lubolas^{iv}, pese a ser parte importante en la vida cultural de la comunidad Negra montevideana, no han merecido aún un estudio específico -mas allá del capítulo correspondiente en la monografía de Carvalho Neto (1967) sobre el carnaval. Algunos autores se han ocupado de las comparsas algo tangencialmente, al abordar el tópico más general del Candombe (Carámbula 1952 y 1966, Ayestarán 1953, Ayestarán et. al. 1990, Pereda Valdés 1965, Carvalho Neto 1971). Estos trabajos por lo general se centran en los llamados "personajes tradicionales" del Candombe que se cree sobreviven en la comparsa Lubola (el gramillero, el escobero, la mama vieja). Sin embargo, la relación entre el llamado "Candombe tradicional" y las comparsas Lubolas permanece incierta y la supuesta supervivencia de los personajes de un género en el otro quizás sea más conjeturada que real^v.

El carnaval montevideano

El carnaval montevideano -como ya mencioné- fue definido por Carvalho Neto (1967) como "un carnaval de espectáculos". Efectivamente, las únicas formas de participar en él son como integrante de uno de los grupos que actúan cada noche o como espectador de los mismos. Los grupos carnalescos actúan en

escenarios barriales, denominados *tablados* y también hacen una o dos presentaciones en el Teatro de Verano, un gran auditorio al aire libre donde se realiza el concurso oficial en el cual se premian los mejores grupos de cada categoría. Este concurso consta de dos etapas: una primera rueda, en la cual los grupos muestran sus espectáculos, y una segunda, a la cual avanzan tan sólo algunos de éstos. Al término de la segunda rueda se elegirán los cinco primeros puestos de cada categoría.

Entre estas dos presentaciones en el auditorio oficial, las agrupaciones realizan varias más en los tablados barriales. Los grupos más famosos pueden hacer tres o cuatro shows por noche en distintos escenarios de barrio^{vi}. Además de estas presentaciones, todos los grupos participan del *Desfile de Inauguración* del carnaval, desfilando por la calle principal de Montevideo, ante los millares de espectadores que alquilan sillas en las veredas para verlos pasar. Una semana después que éste tiene lugar se realiza otro desfile, del cual sólo participan las agrupaciones negras, las Comparsas Lubolas. Este desfile se denomina popularmente "*Las Llamadas*" y atrae multitudes de personas que ven desfilan a estas agrupaciones por las calles de los barrios Palermo y Sur.

Los distintos tipos de agrupaciones que intervinieron en el carnaval de 1990 fueron: murgas, humoristas, parodistas, revistas y comparsas lubolas^{vii}. La **murga** es uno de los géneros carnavalescos uruguayos más antiguos, y hoy en día es sin duda el más representativo y popular de este país. Difícilmente descriptible en palabras, es un género original fruto de la conjunción de diversos elementos: mímica, cantos, música, un movimiento corporal propio, maquillaje y lujosas vestimentas. La mezcla de todos estos elementos da por resultado un modo específico de representación en el cual la sátira de los acontecimientos sociales se constituye en una de las características principales (Diverso 1989: 14). Los **parodistas** y **humoristas** se asemejan más a representaciones de teatro convencional. Si bien ambos grupos enfatizan repertorios humorísticos, se diferencian en que los primeros generalmente hacen referencia risueña a algún hecho de la realidad, acontecimiento histórico, libro o película, y gran parte de su repertorio es cantado. Los humoristas casi no cantan y disponen de mayor libertad para elegir los temas (Martínez 1988: 42-43). La categoría parodistas se crea en 1948, y en 1954 humoristas gana un estatus independiente de ésta (Martínez 1988:42-43). La **revista** es un número principalmente musical, donde con un mínimo pretexto argumental se presentan distintos tipos de bailes y canciones.

Algunos datos numéricos sobre el carnaval de 1990, tomados del diario La República (24/3/1990), brindan una idea del predominio de las murgas como género carnavalesco y de la dimensión que esta festividad adquiere en la

sociedad uruguaya. De 51 agrupaciones inscriptas para el concurso oficial, 23 (45%) eran murgas, 9 (18%) eran parodistas, 7 (14%) eran comparsas lubolas, 7 (14%) eran humoristas y 5 (10%) eran revistas. De 3.553 presentaciones realizadas en los 31 *tablados* (escenarios) barriales ^{viii}, 37 % correspondieron a murgas, 15% a parodistas, 11% a humoristas, 6% a revistas y 5% a comparsas lubolas, mientras que 26% fueron efectuadas por agrupaciones que no estaban inscriptas en el concurso (números musicales de distinto tipo, magos, entretenimientos) .

La cantidad de gente que asiste a los espectáculos de carnaval es muy importante, por más que las estimaciones varíen. Diverso (1989: 9) afirma que en 1987 se vendió un total de 2.800.000 entradas para el total de representaciones carnavalescas. Martínez (1988: 10) calcula que asisten unas 2000 personas por noche a cada tablado (recordemos que en 1990 hubo 31 de estos escenarios) y unas 4000 personas cada noche al Teatro de Verano . El carnaval dura un promedio de 40 noches. Según el mismo autor, al desfile de inauguración concurren unas 40.000 personas, y 30.000 al desfile de las Llamadas ^{ix}.

De estos datos se desprende que, pese a que las comparsas lubolas no son - con excepción de la noche de Las Llamadas- el grupo carnavalesco más popular, constituyen un importante vehículo de expresión de los negros uruguayos ante miles de personas cada año.

La comparsa lubola

Aún no se ha realizado una historia coherente de la aparición y características de las primeras comparsas lubolas. En esta sección intentaré reseñar brevemente nuestro conocimiento actual sobre el tema.

Las agrupaciones afrouruguayas participan del carnaval por lo menos desde 1867 ^x, año en que, según Rossi (1958: 96) se presenta "La Raza Africana", la primera de varias asociaciones que este autor denomina "sociedades filarmónicas". Su repertorio consistía en "un paso-doble para sus marchas; varios motivos de bailables sociales de actualidad, que cantaban con versos alusivos a la raza negra y su triste destino, e intercalación de algunos respetuosamente amorosos... Los instrumentos: guitarras y violines; de viento, los que se presentasen... El tambor militar daba la marcha callejera cuando los músicos descansaban". Como novedad, presentaban en su repertorio "un "tango", con honores de único bailable del repertorio.... El candombe, que todavía sacudía sus tamboriles ante varias salas de "reyes", tenía en aquel tango reminiscencias inconfundibles" (1958:98).

Según la historia del carnaval Montevideano de Plácido (1966: 76), los periódicos de la época muestran que en 1870 había tres comparsas de "pardos y morenos": a la ya mencionada "Raza Africana" agrega "Los Pobres Negros Orientales" y "Los Negros" ^{xi}. Estas comparsas parecían gozar de cierta popularidad o estar bien integradas a los festejos, ya que en 1872 tocaron en el baile de máscaras que se realizó en el teatro Solís al finalizar el carnaval, y al cual "asistieron alrededor de tres mil personas, calificadas como de la mejor sociedad" (Plácido 1966: 108).

En 1876 (según Plácido) o 1874 (según Rossi) aparece en Montevideo la primera comparsa de blancos pintados de negros, fundada por dos argentinos, imitando las que ya existían en Buenos Aires (Rossi 1958, Puccia 1974) ^{xii}. Esta agrupación recibe el nombre de "Los Negros Lubolos" . Según Rossi,

".. caminaban y accionaban imitando impecablemente a los negros..... hablaban en el gracioso bozal de nuestros africanos..... No descuidaron la fiel representación de la raza que caracterizaban, y la simbolizaron en un supuesto "tío" o "tata viejo" varias veces centenario, que siempre iba rezagado detrás de la negrada, ofreciendo yuyos medicinales y amena charla bozal en puertas y ventanas....Iba a la cabeza el "bastonero", que llamaban "escobero", por haber adoptado una escoba como bastón de mando...." (1958: 107) ^{xiii}.

" Cantaban en castellano, con música de valeses, mazurkas, pero "volvían súbitamente a su caracterización y a su entusiasmo cuando los tamboriles daban la señal del "tango" que habían tomado de los negros.....Ese tango era el candombe clásico.... se ejercitaron en él tomando lecciones bajo la dirección de negros africanos que aún vivían..." (Rossi 1958: 107).

" Esta comparsa fue un gran éxito, y pronto "fueron imitados en asombroso crescendo anual por agrupaciones con títulos diversos, sin perjuicio de la calificación genérica de "lubolos" que el pueblo les aplicó..." (Rossi 1958: 108)

Según este autor, " tan radicalmente substituyeron a los negros los blancos, que el pueblo no aceptó más la realidad en esa demostración, y observaba con desencanto a los negros legítimos que cayeron en la debilidad de formar algunas agrupaciones lubolas." (1958: 110). Plácido, por su lado, no parece otorgarle tanta importancia a los "Lubolos" en la "africanización" del carnaval Montevideano, puesto que sostiene que en 1876 ya existían 11 comparsas de morenos -de un total de 46 comparsas que salieron ^{xiv}.

De una forma u otra, lo cierto parece ser que ya por el año 1893 "los negros y sus tamboriles constituyen los ingredientes fundamentales que darán tono y

medida" al carnaval (Plácido 1966: 13). Según los cronistas de la época : "Los negros han abundado y han fastidiado a medio Montevideo, después de haber aburrido a la otra mitad. El ruido de los malditos tamboriles y mazacallas ha sido la música que nos ha divertido los tres días, amén de los tambores de algunas sociedades, que más tienen de militares que de carnavalescas" (Plácido 1966: 136) ^{xv}.

Como se puede observar por esta breve reseña de los dos autores que más han escrito sobre el tema, el pasaje de las comparsas de "falsos negros" (la primera de las cuales fue Los Negros Lubolos) a las comparsas de negros lubolos actuales no ha sido aún debidamente explicado ni descripto. Sólo sabemos que las comparsas negras que hoy se consideran las precursoras de las actuales y que aún son recordadas con nostalgia, aparecen a principios de siglo, cuando los tablados barriales ya habían adquirido gran popularidad. En 1900 se funda "Los Esclavos del Nyanza", que dominará el rubro durante las tres primeras décadas del siglo, obteniendo el primer premio durante 16 años consecutivos, desde 1915 hasta 1931 (Martínez 1987: 28). En vista de su monopolio, al año siguiente fueron declarados fuera de concurso . La comparsa rival por excelencia de ésta fue "Lanceros Africanos". En la década del 50 otras dos comparsas monopolizan los concursos carnavaleros: Morenada (nacida en el conventillo Medio Mundo) y Fantasía Negra (fundada por sus rivales de Ansina).

Morenada, fundada en 1953, sobrevive hasta hoy. Las otras comparsas lubolas que salieron en el carnaval de 1990 fueron fundadas más recientemente: Llamada Colonial en 1963, Marabunta en 1976, Concierto Lubolo en 1987, Sarabanda en 1988, Sueños del Buceo en 1989 y Mogambo tuvo una vida breve, ya que salió por única vez en ese año ^{xvi}.

El rol de las comparsas lubolas en el carnaval de nuestros días es similar al de las otras agrupaciones carnavalescas (presentación en el desfile inaugural, en tablados barriales y en el Teatro de Verano), salvo que además cuentan, como ya mencioné, con un día de desfile propio, denominado "Desfile de Llamadas" y popularmente conocido como "las Llamadas". Este desfile fue institucionalizado en 1956 y a partir de esa fecha se realiza anualmente como parte de los festejos oficiales de carnaval.

La cantidad y el tipo de integrantes de la comparsa varía según el escenario donde se presente. Para el desfile de Llamadas tienen una gran cantidad de tamboreros (varias decenas), dos gramilleros, dos escoberos, dos mamás viejas, una vedette, un bailarín, varias bailarinas, y varios miembros llevando los estandartes, banderas, estrellas y medias lunas. Para su presentación en el concurso oficial en el Teatro de Verano mantienen casi todos estos integrantes,

aunque hay menos tamboreros y se le agregan cantantes, un coro masculino e instrumentos musicales eléctricos. Además del toque exclusivo de tambores se presentan canciones de diferentes ritmos (candombe, afro, milongón). Para sus presentaciones en los tablados barriales, el número de participantes se reduce a casi la mitad, aunque todos los personajes principales siguen presentes.

La imagen del negro en los discursos de élite

a) La Imagen del Negro en la Bibliografía Afrouruguaya

En el capítulo anterior, he señalado que existen por lo menos tres ejes temáticos que deben ser críticamente reevaluados en la bibliografía sobre los afrouruguayos: 1) la imagen que se transmite del negro como un ser alegre y simple; 2) la imagen congelada que se brinda del candombe, a partir de la cual varios de los cambios y elementos que caracterizarían a la danza y la música afrouruguaya actual son concebidos como degeneraciones de versiones anteriores más "puras"; y 3) la falta de atención a aspectos actuales de la comunidad negra, especialmente a las conflictivas relaciones interétnicas ^{xvii}.

La imagen del negro como un ser infantil, ingenuo, de una fidelidad absoluta a los "amitos", cuya única particularidad parece ser la de ser capaz de tocar el tambor y bailar para olvidar las penas de la esclavitud y las añoranzas de su tierra natal es ubicua en los primeros trabajos sobre las expresiones culturales negras (De María 1888, Rossi 1958), y también se puede encontrar en trabajos más recientes (Plácido 1966, Carámbula 1952, 1966, 1995).

Por otro lado, estudios más sofisticados teóricamente como los de Ayestarán y Carvalho Neto trabajan dentro de la concepción vigente en su época que considera al hecho folklórico como supervivencia cultural, lo que los lleva a una preocupación excesiva por la reconstrucción de las formas originales, "verdaderas", del candombe y a la identificación de sus elementos supérstites, dejando de lado a los elementos que no formarían parte de estas supervivencias, y que por lo tanto serían "hechos espurios a su misma naturaleza" (Ayestarán 1990: 14) ^{xviii}.

Por ello, Ayestarán se preocupa por reconstruir la forma "tradicional" que habría tenido el candombe para luego identificar los elementos que ésta habría legado al actual. Dentro de estas supervivencias, el tambor ocuparía un lugar central, y por esta razón le dedica especial atención. Le corresponderá a su mujer, Flor María de Ayestarán, estudiar otros elementos supervivientes -los

personajes de la comparsa- e intentar descifrar los significados pantomímicos de su danza.

Carvalho Neto, pese a haber producido una obra más extensa y variada que la de Ayestarán, también revela una preocupación similar por desentrañar los significados originales de la danza de los personajes de la comparsa. Para captar "el lenguaje enmudecido de dicho drama" (Carvalho Neto 1971: 193) les imputa a los personajes una serie de significados derivados de su supuesta función y simbolismo en tiempos de la existencia de naciones africanas en la ciudad.

La concepción del folklore como supervivencia trae aparejadas algunas consecuencias poco afortunadas: 1) conlleva la idea de que el hecho folklórico y sus portadores están, inevitablemente, condenados a desaparecer con el avance de la civilización; 2) remite con frecuencia a la reconstrucción de formas pasadas a partir de las cuales se evalúan las actuales y deja en manos de los estudiosos el poder de decidir cuáles son los rasgos culturales "puros" y cuáles los "espurios"; 3) lleva a ignorar o a no profundizar en muchos aspectos de la cultura afrouruguaya actual, limitándola principalmente al tambor y a algunos personajes de la comparsa, así como a 4) desatender las relaciones (interétnicas y de intercambio cultural) que se establecen entre el grupo y la sociedad mayor.

b) La imagen del Negro en los medios de comunicación escritos.

Una revisión de lo escrito por los periódicos uruguayos acerca del desfile de las comparsas Lubolas durante "las Llamadas" de 1990 servirá para analizar la imagen del negro en los medios de comunicación escritos. La lectura de los diarios del día de las "Llamadas", y del día siguiente a las mismas, muestra la forma uniforme en la cual tratan el tema. Aún considerando la forma poética y algo nostálgica que los cronistas uruguayos suelen emplear con frecuencia para referirse al carnaval, lo primero que llama la atención es que, de hecho, todas las piezas podrían haber sido escritas sin siquiera haber asistido al evento al que hacen referencia. De hecho, los dos diarios más importantes y tradicionales de Montevideo ("El Día" y "El País") le dedicaron más espacio al evento en la edición de la mañana del día que ocurría, que en la del día siguiente. Todas las notas trazan una semblanza atemporal del desfile de comparsas, resaltando su carácter de "fiesta popular que se niega a apagarse en el tiempo" (El País 17/2) y subrayando su cualidad de "hecho ancestral" (El Día 16/2/90). Con este tipo de cobertura, el evento cultural es descontextualizado, atemporalizado, quitado de la realidad de un grupo étnico en un momento específico. Ni siquiera se evalúan los aspectos técnicos de cada comparsa en el desfile ni se comenta si tal o cual

agrupación fue mejor. Parecería que lo importante no fuera esa versión particular del evento (o sea el desfile de Llamadas de 1990), sino la repetición del evento en general, abstracto: "Las Llamadas" atemporales.

Las continuas referencias a "la fiesta de los morenos, la fiesta del tambor" (diario El País, 16/2/90); ; las afirmaciones de que es protagonizada por "una raza que no muere", muestran que el negro y su cultura son concebidos como algo ajeno a la sociedad uruguaya. Como evidencian los numerosos testimonios étnicos y éticos de discriminación (Carvalho Neto 1963, Pereda Valdés 1965, Graceras 1980, Curi y De León 1989) hay una resistencia a considerar la cultura afrouruguaya como patrimonio cultural propio (o a reconocer la vertiente negra de la cultura uruguaya). Pruebas adicionales de ésto se pueden encontrar en las frecuentes alusiones, realizadas por miembros de las comparsas durante su presentación en el Teatro de Verano, de que el candombe es , efectivamente, folklore afrooriental ^{xix} .

En las crónicas los afrouruguayos aparecen como últimos vestigios de una raza destinada a la extinción, pero que sin embargo se empeña en no desaparecer. Las llamadas son entonces "el grito de una raza que no muere" (El Día 17/2), "una fiesta que se niega a morir". Las expresiones y actividades de esta raza en extinción no son producto del presente sino que provienen invariablemente del pasado. Así se afirma que "los tambores convocan a la magia del ancestro" (El Día, 16/2) o se hace referencia a "los ancestros invocados por los tambores". Adicionalmente tales actividades no son propiamente artísticas o culturales sino mágicas. A "la magia del ancestro" se suma en las crónicas "el embrujo de las Llamadas ... el embrujo de una raza" (La Mañana 17/2) que invariablemente llena "la noche de presagios". (La República).

Por la cobertura de los diarios, se puede apreciar que, además de su inminente extinción, la fijación en el pasado y las actividades mágicas, al negro le es concedido el espacio de la sensualidad; gran parte de las fotos de las Llamadas son de las "vedettes", morenas semidesnudas. Según Carvalho Neto, el personaje de "la vedette", lleva al público, a reforzar "sus deformadas prenociones sobre la naturaleza sexual de la raza negra. Al ver una bailarina desnuda... la gente piensa luego que esta raza es, en verdad, intensamente sexual." (Carvalho Neto 1967: 33) . Al igual que en Brasil, "a la cultura negra es concedido el espacio del estereotipo: el imaginario de la sensualidad, de la espontaneidad lúdica y de la ingenuidad" (Luz 1983: 77).

La alienación del evento respecto de la sociedad uruguaya que los periodistas representan es a la vez étnica y temporal. Las continuas referencias a la raza, a la fiesta de los negros y a sus ancestros parece revelar que se considera una fiesta

ajena a la cultura uruguaya, propia exclusivamente de un grupo étnicamente diferenciado. Las frecuentes menciones al pasado y a que tanto la fiesta como el grupo étnico que la protagoniza se niegan a morir, parece connotar que ambos son considerados supervivencias del pasado destinados a desaparecer con el avance del progreso. La sensualidad de la figura femenina negra reafirma la imagen de primitivismo. La cultura uruguaya representada por el hombre intelectual y blanco que redacta la nota se diferencia de la comparsa lubola arquetípicamente representada por el tamborero moreno y la bailarina sensual y negra que muestran las fotos. La imagen de los negros que transmiten los periódicos es entonces la de un grupo étnico diferente de la sociedad uruguaya que combina los rasgos de inminente extinción, fijación en el pasado, magia y sensualidad. Tal imagen corresponde a la de un hombre "primitivo" que se diferencia claramente del uruguayo "civilizado" inmerso en el presente, racional e intelectual.

De esta manera los medios contribuyen al *mito de la marginalidad* al enfatizar el carácter de la comunidad negra y de su cultura como algo fuera de la cultura uruguaya y como una supervivencia del pasado, destinada a desaparecer. La cobertura principalmente evocativa, contribuye a su visualización como algo pintoresco, un mero entretenimiento de la sociedad mayor. Por otro lado, contribuyen al *mito de la diferencia* difundiendo el estereotipo de los negros como entretenedores de la sociedad, los hombres como músicos y malabaristas, y las mujeres como objetos sexuales.

A continuación examinaré cómo el propio repertorio de las comparsas negras reproduce y reafirma esta imagen de los afro-uruguayos.

La imagen del negro en el repertorio de las comparsas lubolas

Más allá de las limitaciones u objetivos delineados por el reglamento que rige la actuación de las comparsas lubolas (que de alguna manera crea el "género lubolo" como manifestación carnavalera actual), la intención declarada por los directivos de estas agrupaciones es brindar un panorama de la historia y situación del negro. Entrevistados por los medios de comunicación, declaran:

" Presentamos toda una gama de situaciones que ilustran el largo camino recorrido por la raza, desde el comienzo en Africa hasta llegar a la epoca actual, mostrando la condicion del negro en nuestro pais hoy a traves de un tema llamado Civilización. El espectáculo tiene un hilo conductor...." [Outorelo, de comparsa Marabunta -diario Ultimas Noticias, 19/1/90].

" Generalmente le cantamos al negro y su vida, desde la esclavitud hasta hoy." [Raul Silva, de comparsa Morenada -diario La República, 26/2/90]

" (los temas de la comparsa)... son temas del candombe. Desde el Africa antigua al Montevideo actual." [De Lima, director de Marabunta -diario La República, 5/2/90]

Si, de acuerdo con estos testimonios, la intención es "trazar el largo camino recorrido por la raza" (negra), desde el Africa hasta nuestros días, y "cantarle al negro y a su vida, desde la esclavitud hasta hoy" podemos considerar al repertorio carnavalesco de las comparsas Lubolas como un discurso realizado por negros sobre su propia historia y su vida. Parafraseando a Geertz, este discurso constituiría una interpretación, una reflexión de los negros acerca de su propia experiencia, en suma, "una historia que ellos se cuentan sobre sí mismos" (Geertz 1973: 448).

Cabría preguntarse, de acuerdo con la literatura reseñada al principio de este trabajo, si en este discurso realizan una lectura opositora de la realidad afrouruguaya, cuál es la imagen del negro que se desprende del mismo, y de qué manera se corresponde con la que brindan los estudios afrouruguayos, y los medios de comunicación de masas . Para ello realizaré un análisis del repertorio de las comparsas Lubolas presentado en el Teatro de Verano durante el Carnaval de 1990.

La *escenografía* delante de la cual las comparsas presentan su espectáculo en el Teatro de Verano refleja temas o imágenes relacionados, en el imaginario popular, con el negro. Así, una informante me señalaba que "tiene que ser el clásico conventillo donde vive el negro, o la clásica jungla del Africa". Repasando las escenografías de 1990, vemos que este es, mayormente, el caso. *Marabunta* , al decir de uno de sus miembros, "este año sacó escenas de una jungla. Palmeras al costado, y al medio, grande, la cabeza de una marabunta (hormiga africana). Tenía también un tigre, un cocodrilo, por los costados". *Morenada* reproducía "con asombrosa fidelidad la esquina de Isla de Flores y Cuareim" (diario La República, 26/2/90), donde estaba ubicado el conventillo Mediomundo, local del cual surgió esta comparsa. *Concierto Lubolo* tenía en el centro la cara gigante de un negro, con gruesos labios, y a los costados dos ventanas viejas, una cara de una negra con pañuelo en la cabeza, un cara de negro con galera, un tambor, una máscara de tipo africana. *Llamarada Colonial* ubicó inmensos estandartes, estrellas y medialunas (atributos típicos de las comparsas) detrás de sus integrantes, *Sueño del Buceo* presentó una escenografía con "reminiscencias de plantaciones

algodoneras del sur norteamericano en tiempos del Tío Tom" (diario La República, 2/2/90), ubicando un granero al medio, con una cabaña y campos arados al costado. *Sarabanda* logró mezclar los requisitos tradicionales de presentación con temas actuales, al poner una gigantesca cara de Mandela al medio, entre representaciones de vegetación tropical ^{xx}.

Un análisis de las *letras de las canciones* del repertorio de 1990, muestra, como característica principal, su carácter autoreferencial ^{xxi}. La gran mayoría de las letras describe el paso de la comparsa, retrata a sus personajes, o exalta a sus géneros musicales. Aún cuando tratan otros temas (la hermandad entre los hombres, la nostalgia por los conventillos, el Africa, o la mujer negra) frecuentemente el son del tambor o la alegría de la comparsa tienen un protagonismo especial en el argumento.

a) Los temas de la comparsa

"El tambor es un barrio repicando misterios" (Glosas, Morenada)

El *tambor* ocupa un lugar preponderante en las canciones de las comparsas lubolas. La sola enumeración de los títulos que hacen referencia a este instrumento dará una idea de su ubicuidad dentro del repertorio de las comparsas: "Con la madera y el tambor", "Al influjo del tambor", "Oye mi tambor", "Luz del tambor", "Tambor de paz", "Siga el borocotó", "A ti tambor", "Nos llaman los tambores", "Candombe de Navidad", "Candombe de Montevideo". Tanto las letras de las canciones, como los textos introductorios a las mismas, hacen continua referencia al repique de las lonjas y a los morenos que danzan a su son:

El moreno tamboril va pintando con amor la fogata de ilusión
Ya la lonja está febril, la llamada de un tambor que lo invita al callejón
Baila morena, candombe tienen tus venas, se acercan el chico, repique y piano a sonar
Blancos y negros se olvidan de sus desvelos, y el tambor y repique hacen borocotón chas chas

El moreno tamboril va pintando con amor la fogata de ilusión
Ya la lonja está febril, la llamada de un tambor que lo invita al callejón
Con su escobilla, bailando a mil maravillas, aquel escobero, que tiene fuego al danzar
En su pollera va meneándose la negra, siguen gramilleros al borocotó chas chas
El moreno tamboril va pintando con amor la fogata de ilusión
Ya la lonja está febril, la llamada de un tambor que lo invita al callejón
Siga el borocotó, que suene mi tambor

que siga sonando el borocotó del tambor

["Siga el Borocotó" -comparsa Llamarada Colonial]

Es común que los temas le canten a los personajes de la comparsa, o a sus géneros musicales (el candombe, o el milongón). En éstos se suele evocar nostálgicamente a los famosos conventillos que agrupaban decenas de familias negras (Mediomundo, Ansina) o a candomberos famosos que han muerto^{xxii} :

Yo nací en barrio Palermo, y también en barrio Sur,

Soy conocido en el mundo, y me llaman milongón,

Yo me siento muy contento, cuando llega carnaval,

Junto a todos mis amigos, que vienen a saludar

(Coro: Para alegrar a la gente, todos vienen a recordar
es la noche de llamadas, noche de felicidad)

Todo el mundo me conoce, tengo años por demás

Recuerdo mi conventillo, al que quiero evocar

Qué alegría que yo siento, aquí en mi corazón

Recordando aquel pasado, aquel viejo murallón

Cuando llegan las llamadas, vibran todos con razón

["Mi nombre es Milongón" -comparsa Llamarada Colonial]

Para finalizar su actuación en el Teatro de Verano, y antes de que salgan todos los integrantes de la comparsa a bailar y desfilar al ritmo de la batea de tambores, las agrupaciones lubolas presentan *una canción de despedida* , lamentando el adiós pero augurando el retorno de los tambores:

Se va la Morenada, tambores negros siempre a tocar

Con sus lonjas templadas en las fogatas del carnaval

Las sombrillitas, las escobitas, las melenudas brillando van

los estandartes, la medialuna y las estrellas pronto van

["Despedida" - comparsa Morenada]

También es frecuente que, al despedirse, la comparsa renueve sus votos por un futuro mejor:

Sarabanda será alegría compartida

les quisiera regalar su sueño

que solo sera ante el pulso a lo ancestral

y hacia el futuro caminar

sin olvidarnos del ayer

Coro: Este es un canto de fe, de vida, de alegría y esperanza
 este es un canto de fe y de vida que nos deja Sarabanda
 este es un canto de fe y de vida, con la frescura de la esperanza
 vienen unas lonjas por la avenida, es la pesada de Sarabanda

["Despedida" (fragmento) - comparsa Sarabanda]

b) Cantando por un mundo mejor

"Oh piel, que nos distingues del resto de la humanidad por ser nuestra raza morena" (Glosas,
 Morenada)

El anhelo de que exista una verdadera *hermandad entre los hombres* es un motivo común en el repertorio de las comparsas; casi todas ellas dedican al menos una de sus seis canciones a este tema . Esta aspiración se expresa de una manera muy general, deplorando la injusticia social ("Dame tu mano" -comparsa Concierto Lubolo), la guerra ("Así Pienso" -comparsa Mogambo, "La Humanidad" -comparsa Concierto Lubolo), y exhortando a la solidaridad y la unión de los hombres ("Alza tu voz" -comparsa Sueño del Buceo, "Candombe, responde" -comparsa Llamarada Colonial).

Ven conmigo hermano, vamos a cantar,
 si tú te animas, vendrán muchos más,
 Tú con mi guitarra, yo con mi tambor,
 iremos cantando que ha salido el sol.
 Se acercará el día en que hemos de llegar
 juntos de la mano, en son de amistad.
 Se abrirán las calles al vernos crecer
 y verán una dicha al amanecer
 Y cuando llegue, y cuando llegue ese día viviremos
 Y cuando llegue, y cuando llegue ese día hemos de triunfar
 Alza tu voz, ven a cantar
 Con tu melodía, podremos llegar
 Cántale a tu pueblo, canta a tu ciudad

["Alza tu voz" - comparsa Sueño del Buceo]

En algunos casos, la canción relata un sueño que permite vislumbrar este mundo igualitario que no se hace realidad al despertar.

Quiero luego despertar y saber si alumbra la paz
 Por la vida solo he de transitar, que no murió la amistad
 Y que ya no exista más, diferencia en lo social,
 pobres, ricos, por la vida siempre van
 Yendo todos por igual.
 Dame tu mano, y busquemos la hermandad
 más allá del horizonte, los amigos y unidad
 Dame tu mano y miremos la verdad
 y pensemos que lo bueno, necesita la hermandad
 (.....)
 Y después al despertar, ví la cruda realidad,
 Si sabemos que se puede terminar
 Todo el odio y la maldad.

[Fragmentos de "Dame tu mano"- comparsa Concierto Lubolo]

La omnipresencia en el repertorio de las comparsas de negros del anhelo de una hermandad entre los hombres no puede sino interpretarse como un protesta por la discriminación y marginación social que sufre el negro en el Uruguay (del cual dan cuenta tanto los estudiosos como las quejas de los propios afectados). De la forma en que se expresa en las canciones, sin embargo, esta protesta es menos una reivindicación de derechos ciudadanos de una comunidad específica que un reclamo moral de "una raza"; el sufrimiento y las injusticias sobrellevadas por los negros parecen otorgarles autoridad moral para pedir por un mundo mejor^{xxiii}. Pasado y presente se funden en un clamor reivindicativo, como en el siguiente texto recitado por un locutor entre dos canciones :

Locutora: " Oh, mi hermano negro, el estoicamente flagelado, el estoico guerrero de la vida, cansado y humillado, el hacedor de surcos milenarios y carne de cañon sobre la tierra. El que camina caminando sueños con viejas cicatrices de su guerra. No ha llegado la paz hasta tu sangre, y aún te vives planteando la batalla. Hay un mundo sin pieles que es posible, hay un mundo sin látigos que clama. ¡ Oh, mi hermano negro ! ¡ Ancestros y futuros te reclaman ! Vengan pronto badajos, que tañirán campanas, y nacerán morenos sin cadenas al alma. Desprende las historias. Iré contigo, cortaremos alambre por alambre, socavaremos la tierra hasta la carne y vestiremos de fiesta los sembrados. Daremos el sudor en los talleres y verás

como ríen nuestras manos. Uniremos la piel como artesanos, y callarán los miedos y los látigos. ¡ Salud, mi hermano negro, exige tu derecho a la venganza eterna ! Pregunta, ¿ por qué Dios tu piel habrá olvidado? Y a sus angelitos negros, a sus ángeles esclavos? Salud, mi hermano negro. Salud por estas lonjas que no callan, las que gritan la conciencia de tu raza. ! Las que empuñan candombes y esperanzas sin fronteras de piel que nos dividan !" (muy tímido aplauso del público).

[comparsa Sarabanda, glosas]

La (con)fusión entre el negro esclavo de ayer y el negro discriminado de hoy, y la forma abstracta y descontextualizada en que los deseos de hermandad y solidaridad humanas son enunciados, conspiran, sin duda, contra la eficacia reivindicativa del reclamo. Las canciones que van más allá del anhelo de hermandad, denunciando el racismo, lo hacen de una forma similarmente vaga. Los únicos tres temas que ubican la protesta contra el racismo geográficamente lo hacen en Sudáfrica ("Sudáfrica" de Morenada; "Africa Libre", de Sarabanda y "Sueño Libre", de Mogambo). Sin embargo, aún cuando se exalta la figura de Nelson Mandela y se denuncia el racismo, este racismo ocurre en la misma Africa estereotipada, atemporal, donde aún resuena el látigo de la esclavitud:

Locutora: " Africa se sacude entre gritos y sueños, el continente negro despierta del letargo, hay antiguas cadenas que laceran la vida, hay látigos infames que torturan la carne. El grito libertario descubre las conciencias y el hombre negro lucha por morir en su tierra. Los tambores resuenan presagiando la guerra, y un nombre se repite : ¡ viva Nelson Mandela ! "

[comparsa Sarabanda, glosas]

O nuevamente se enuncia como una expresión de deseos a través de un sueño:

Un sueño soñaba anoche, que no se hizo realidad
soñaba un Africa libre, para el orgullo mundial
tierra llena de colores, que mi ancestro vio nacer
todos los seres se amaban, no existía el apartheid
Africa mía, a tí te quiero cantar,
para que pronto mi sueño sea realidad
Africa libre, será una tierra de fé,
no habrá rencores ni existirá el apartheid
Cuando las horas pasaban en ese sueño ancestral,
mil amazonas cantaban, un aleluya sin par,

el continente Africano vivía todo feliz,
 desde mi tierra uruguaya, es lo que quiero para tí
 Africa mía, a tí te quiero cantar,
 para que pronto mi sueño sea realidad
 Africa libre, será una tierra de fé, no habrá rencores ni existirá el apartheid.
 ["Sueño Libre" - comparsa Mogambo]

c) Ser Negro

"Tu piel sedienta de fuego al repique del tambor" (Glosas, Morenada)

Además de hablar de la comparsa, o de pregonar la hermandad entre los hombres, algunas canciones abordan otras temáticas: se refieren a Africa, abordan el pasado esclavo o elogian a la mujer negra. Al igual que la escenografía, la imagen del Africa que transmiten las letras es la de una jungla salvaje:

Vida, sueño, realidad.
 El Africa nos invade
 bajo un cielo tropical
 se oyen ecos de tambores
 hay un calor infernal
 el sol calienta los suelos
 llega el terror a la jungla
 es que el momento se acerca
 se vienen las Marabuntas
 ¡ Este es el tiempo de saber
 lo que es Africa!
 es el momento de palpar
 su inmensidad
 y así poder comprenderla
 y entenderla
 Ella es naturaleza y realidad.
 ["Africa" -comparsa Marabunta]

Si el Africa es vista como "una jungla tropical", salvaje, con ecos de tambores reverberando, en otra letra de la misma comparsa (aunque de diferente autor) el negro es visto como parte de esa naturaleza, a la manera del "buen salvaje" :

Bajo la sombra de quién sabe qué ilusión
 cambiaste tu destino libre bajo el sol
 para vivir en la rutina
 de estas calles de hormigón
 donde se pierde día a día la razón.
 Cambiaste cantos de gorriones
 por sonidos de ciudad
 monotonía hasta en tu propia intimidad
 naciste siendo libre como el viento
 creciste libre como el pensamiento
 y te volviste un autómeta
 en una vida de ficción
 en esto que llamas civilización.
 Negro tu eres naturaleza
 eres parte de la creación
 no te sientas dueño de la tierra
 eres parte de ella y sos canción.
 [fragmento de "Civilización" - comparsa Marabunta]

Una atemporalidad similar con respecto a la imagen del negro se muestra en la canción que abre la presentación de una de las comparsas. Delante de la escenografía que brindaba "reminiscencias de plantaciones algodonerías del sur norteamericano en tiempos del Tío Tom" y que según uno de los directivos de la comparsa "representa la vida de los esclavos, y trata sobre un campesino que trabaja la tierra" (Carlos Larraure, de Sueño del Buceo -diario La República 2/2/90), el campesino se refiere de la siguiente forma a su vida cotidiana:

Locutor: "Se hace la mañana, y llega un despertar, un nuevo día comienza. La tierra, la tierra llama a trabajar. El día se asoma titilante, y observa el campo verdecer. En los jardines frutales, adoran el amanecer. El gallo canta con su voz, mientras observa el nuevo sol. Yo me voy para el campo, porque soy, ¡ porque soy un labrador !"

Llega la mañana, y al despertar
 canta tu canción, recoge la flor
 el sol da en el jardín,
 y yo en el campo, luchando por vivir.
 La tierra me espera, soy labrador,
 mi gente me ayuda a cultivar

Pronto llegará la gente de la ciudad
 y que a buen precio comprarán mi fruta
 Tengo mi trigal, tengo mi frutal,
 no te olvides, señora de la ciudad
 que será de mí, mis hijos y el lugar
 tengo el cultivo, hoy debo yo sembrar
 Soy labrador, soy labrador
 ¡ un nuevo sol, pronto llegará !
 Y yo cantaré, y me abrazaré,
 junto a mis hijos y mi linda mujer
 Y surcos abriré, semillas plantaré
 bendita tierra que siempre yo amaré
 ¡ Soy labrador, soy labrador, soy !
 ["Soy Labrador" - comparsa Sueño del Buceo]

Al igual que en el tema anterior, el negro es visto como alguien que vive en armonía con el medio, llevando una vida casi idílica, aún en medio de la esclavitud.

Si la imagen del Africa es una jungla, la del negro un ser que vive en armonía con la naturaleza, la forma en que la mujer negra es presentada es similarmente estereotipante. Las canciones que se refieren a la mujer negra la muestran como un objeto sensual, siempre bailando al compás del tambor:

Locutor: "Calle del solar, vienen pegándole al son un moreno mamorá y una negrita bombón, suave le toca el tambor, para que salga a bailar. Ella, loca de pasión, queda toda alborotada. Es negra habanera, que viene del malecón, moviendo blusa de seda al compás del corazón".

Negra, como te meneas, al son de habanera, al son de habanera
 eres pasional.
 Negra, bajo la palmera, busco la manera, busco la manera de verte bailar.
 Negra, como te meneas, al son de habanera, al son de habanera
 eres pasional.
 Negra habanera que tus caderas me llaman a amar.
 Roja punzón.
 Despacito, negra habanera.
 Mueve esa cintura, negra, ¡ ya !
 Negra, piel de seda, jurame sincera, jurame sincera, allá en el palmar.
 Negra, que me quieras, sigue la vereda, sigue la vereda del son tropical,

Negra, piel de seda, jurame sincera, jurame sincera, allá en el palmar

(Solista recita : " ¡ Ya, negra ! ¡ escucha la música, negra, mueve despacito esas caderas negra, donde esta tu cintura amorosa negra, muéstramela despacito negra ! ¡ Sí! Mira que nos vamos negra habanera ")

["Oye mi tambor" - comparsa Llamarada Colonial]

La letra de otra comparsa que relata el encuentro entre un hombre y una mujer negros revela una visión similar:

Dame mi vida un tambor, para tocar con amor.

Dame un besito mi nena, por Dios que la vida es bella, negrita linda del corazón.

(Solista masculino) Negra, hace mucho rato, que me tienes loco, me vas a matar.

Amo, toda tu sonrisa, tu apariencia, tu forma de andar.

(Solista femenino) Negro, no seas engreído, con esa pintita, ¿a quién le ganás?.

Vamos, no seas sinvergüenza, a mí no me engañas, ni me engañarás.

(Solista masculino) Nena, te quiero mi vida, te daré en mis días cariño y pasión,

Quiero que tú seas mi esposa, y que nuestras vidas las una el Señor.

(Solista femenino) Vamos, no seas farsante, ¿tú crees que es fácil lograr mi querer?

Justo ayer me he enterado que tienes diez hijos, también tu mujer.

(Solista masculino) Eso es toda mentira, cosas de la gente no debes creer.

Sabes que hablan de envidia porque no han podido lograr tu querer.

(Solista femenino) Bueno, dejáme tranquila, que de aguantar pavadas ya estoy hasta acá.

Hoy es noche de llamadas, estoy apurada, no quiero faltar.

(Solista masculino) Justo voy para ese lado, a sentir las lonjas, de Palermo y Sur.

Pronto, tomáme del brazo, vamos a la fiesta, de la negritud

(Solista femenino) Bueno, ya me convenciste, por suerte mi sueño se hizo realidad.

Vamos que ya son las nueve, y la llamada alegre está por pasar.

["Amame" -comparsa Mogambo]

Estas letras confirman la imagen de la mujer negra como objeto sexual, "loca de pasión", que no puede dejar de menear su "cintura amorosa" al ritmo del tambor. El hombre negro, a su vez, es presentado como un pícaro farsante, que, casado y con hijos, igual intenta conquistar otra pareja con falsas promesas "al embrujo del tambor" (como dicen las glosas introductorias a la canción).

Según lo reseñado hasta el momento, la mayor parte de las canciones de las comparsas restringen su temática a describir las emociones que suscita su paso, a describir sus personajes y géneros musicales, y a evocar el barrio y el conventillo perdidos, o a los candomberos que se fueron. Alternativamente, las

letras claman por la igualdad entre los hombres o deploran el racismo, aunque lo hacen de una forma abstracta y descontextualizada. La imagen del negro que presentan es la de un moreno tocando el tambor y de una morena sensual bailando a su compás. Se puede afirmar que, por su temática, y sobre todo por la forma en que es abordada, la mayor parte de las canciones refuerzan, o condicen con, la imagen estereotipada del negro que existe en la sociedad montevideana, un objeto pintoresco condenado a tocar el tambor, bailar, y ser alegre durante el carnaval, para olvidar las penas del pasado y del conventillo perdido. La realidad cotidiana de los afro-uruguayos, que incluye la experiencia del racismo y las privaciones económicas, no se constituye en tema de un repertorio comparsero que sólo parece dar cabida al canto y el baile como actividades propias de este grupo étnico.

Conclusiones

Varios estudiosos han resaltado el rol de las élites en la formulación de determinadas imágenes de los grupos étnicos que contribuyen a la reproducción del régimen de representación dominante, así como del racismo cotidiano (Van Dijk 1993; Campbell 1995; Mellinger 1992a, 1992b; Essed 1991) y han señalado la necesidad de que estos grupos intenten contestarlas en los ámbitos en que puedan hacerlo. A lo largo de este trabajo hemos visto cómo, inadvertidamente o no, tanto los estudiosos de la cultura afrouruguaya como los medios de comunicación contribuyen a reforzar algunas de las *mitologías de exclusión* respecto de los grupos étnicos señaladas por Campbell (1995) para el caso de los EEUU.

Los medios contribuyen al *mito de la marginalidad* al enfatizar el carácter de la comunidad negra y de su cultura como algo fuera de la cultura uruguaya y como una supervivencia del pasado, destinada a desaparecer. Hemos visto cómo la cobertura periodística de Las Llamadas, principalmente evocativa, contribuye a su visualización como algo pintoresco, un mero entretenimiento de la sociedad mayor. Por otro lado, los medios contribuyen al *mito de la diferencia* difundiendo el estereotipo de los negros como entretenedores de la sociedad, los hombres como músicos y malabaristas, y las mujeres como objetos sexuales.

Los estudiosos de la cultura afrouruguaya, a su vez, también contribuyen a este mito transmitiendo la imagen del negro como un ser infantil, ingenuo, de fidelidad absoluta a los "amitos", cuya única particularidad parece ser la de ser capaz de tocar el tambor y bailar para olvidar las penas de la esclavitud y las

añoranzas de su tierra natal. Aunque esta imagen se encuentra principalmente en estudios antiguos, su carácter de "clásicos" hace que aún hoy sean utilizados como bibliografía obligatoria del tema (De María 1888; Rossi, Carámbula 1952, 1966, 1995; Plácido 1966). Los estudios más rigurosos (Ayestarán, Carvalho Neto), por otro lado, contribuyen al *mito de la marginalidad*, al tratar a la cultura negra como una supervivencia y evaluando las manifestaciones actuales en términos de otras, más antiguas y supuestamente más puras. El énfasis excesivo en la cultura carnavalesca afrouruguaya y la desatención a las relaciones (interétnicas y de intercambio cultural) que se establecen entre la comunidad negra y la sociedad mayor refuerzan la idea de que éste es un grupo aparte, marginal.

El repertorio carnavalesco de las comparsas Lubolas, en vez de presentar una imagen o un discurso diferente de los de la élite blanca, parece constituir una continuación de los mismos. La comunidad afrouruguaya -o, *por lo menos, la porción de la misma que se expresa a través de las comparsas* - pierde así la oportunidad de presentar una lectura opositora de su historia y situación actual, *en un momento en el que la atención de la sociedad uruguaya está volcada hacia las representaciones que brindan las distintas agrupaciones carnavalescas*. Por más que el objetivo declarado de los directivos de la comparsa sea, como vimos, el de "cantarle al negro y a su historia", el análisis de las letras de las canciones ha mostrado que, lejos de negar los estereotipos vigentes, la mayor parte de las letras parecerían confirmarlos.

Así, ya desde la escenografía utilizada para la representación, al negro se le otorga la jungla o el conventillo como hábitats naturales. Africa, continente de diversos perfiles y sede de culturas notables, queda reducida a una jungla salvaje y tórrida, con fieras amenazantes y el tam-tam de tambores lejanos. Si no es ese medio salvaje, el negro sólo parece merecer el conventillo como nuevo hábitat. Aunque aún resta realizar un estudio sobre el papel de ciertos conventillos como *quilombos urbanos* y repositorios de cultura negra (Rolnik 1989)^{xxiv} para la sociedad uruguaya en general la palabra conventillo está asociada a significados peyorativos como poca cultura, crudeza y hacinamiento.

El negro al cual hacen referencia las letras de las comparsas es un negro atemporal, ubicado fuera del tiempo y del espacio. Proviene del Africa selvática y salvaje, añora su conventillo (tan sólo uno o dos temas afirman que estos *quilombos urbanos* fueron destruidos) y sólo parece poder manifestar sus sentimientos a través del tambor y el baile. Para la mujer negra queda el lugar de la sensualidad y la danza. Cuando el tema del racismo o la discriminación aparece en el repertorio, sólo parece existir en Sudáfrica. Las continuas quejas de los

afrouuguayos sobre el "racismo solapado" que padecen parecen no poder expresarse en los tablados barriales o en el escenario del Teatro de Verano ^{xxv}.

Esta evaluación del repertorio no implica un juicio acerca del valor literario de las composiciones, ni tampoco una crítica a la exactitud del conocimiento de la realidad africana que puedan tener las comparsas -como hace Crowley (1984) al referirse a los *blocos afros* del carnaval de Bahía. Sí apunta a señalar que, el discurso de los afrouuguayos sobre su propia historia, cultura y experiencias de vida *tal como es expresado a través del repertorio de las comparsas carnavalescas* parece ser una continuación (o repetición) del de los blancos. En vez de producir un discurso propio, los negros hacen suyo el del grupo hegemónico reflejando y reforzando así, un estereotipo de sí mismos y de su cultura ^{xxvi}. En términos Geertzianos, en vez de contar una historia propia sobre sí mismos, cuentan una historia contada por otros ^{xxvii}.

Esta adecuación a un discurso hegemónico seguramente no es conciente ni intencionada. Un buen ejemplo de la dualidad que caracteriza al discurso de las comparsas y sus integrantes es el de Mogambo, comparsa que debutó en 1990. En un reportaje para un diario, su director afirmaba que había elegido el nombre de la comparsa inspirándose en el film homónimo protagonizado por Ava Gardner y Grace Kelly en tierras africanas. A la vez, escogió los colores amarillo y negro para su agrupación por ser éstos los del Congreso Nacional Africano, la institución liderada por Mandela que luchaba contra el apartheid. El director se confesó un ferviente admirador de Mandela, y manifestó que estaban esperando su liberación para festejar con los tambores, exhortando a la comunidad negra para volcarse masivamente a la calle para festejar con sus tambores el día que esto ocurriese (diario La Hora Popular, 7/2/1990). Pese a estas opiniones reivindicativas, el repertorio de su comparsa fue uno de los más estereotipantes. De manera similar, varias de las estrellas femeninas más conocidas de las comparsas, no vacilan en testimoniar en forma individual la discriminación que sufre el negro uruguayo - como Rosa Luna en su libro (1989), o Lágrima Ríos en el informe de Curi y De León (1989). Estas denuncias, sin embargo, nunca se expresan en el repertorio carnavalesco.

El contenido estereotipante de las letras puede ser explicado, en una proporción aún no determinada, por la necesidad de adaptación a un género carnavalesco que ya ha sido definido con anterioridad y en cuya tipificación no han intervenido los afrouuguayos ^{xxviii}. En una entrevista periodística, un director de comparsa afirmaba:

"Nosotros no podemos hablar en candombe de política , sí de lo que sentimos nosotros " (Raúl Silva, de Morenada -diario La República, 26/2/90).

Adicionalmente, de acuerdo con algunos testimonios, el ajustarse a los temas estereotípicos -considerados "típicos" de la comparsa lubola- resulta premiado en los concursos mientras el apartarse de ellos es negativamente sancionado:

" si vos por ahí la modernizás demasiado a la comparsa, se pasa de categoría, se va al género revista y puede quedar descalificada y perder el premio " (entrevista a integrante de una de las comparsas).

" Yo considero que al negro no se le permite criticar de la forma en que se le permite criticar a la murga....(...)... El reglamento no dice demasiado, pero cuando vos te salís... digamos de la tradición, de cantar de la pastelera, del yuyero, de la esclavitud, cuando vos querés incorporar a los grupos lubolos cosas que condicen con la época.... como que muchas veces pierden puntaje... y ¿por qué? No hay nada escrito, no hay una ley que obligue....pero subyacentemente....(...)... es como que cada vez que el negro trata de modernizarse, de adoptar elementos que están aconteciendo... pierden puntaje.... y quienes ganan siempre son los grupos más tradicionales. " (entrevista a intelectual y cantante afro-uruguayo).

Una evaluación exacta de las limitaciones que implica la adecuación al género carnavalesco de "comparsa lubola" resulta difícil de realizar, ya que, como bien señala esta informante, las especificaciones del reglamento son lo suficientemente vagas como para dar lugar a una interpretación basada principalmente en lo que ciertos sectores sociales consideran es específico del negro. El reglamento para agrupaciones carnavalescas -en el capítulo de "Definición y características de las categorías"- especifica que :

" La categoría de Sociedades de Negros y Lubolos constituye una recreación en sus orígenes en la época colonial con sus trajes, cantos y bailes típicos, pudiendo recrear los orígenes africanos **y una evolución natural y acompañada a la actualidad** en vestimenta, coreografía, escenografía y temática, **sin perder la esencia conceptual** de la categoría" (cap. XIII, Artículo 67, p.37; mi énfasis).

Con respecto a las letras, señala que

"Las letras y músicas de los temas interpretados serán inéditas, autóctonas, ***pudiendo transmitir la evolución necesaria, natural y acompañada*** en cuanto a las letras, músicas y a su entorno actual" (cap. XIII, artículo 67, p.38; mi énfasis).

De acuerdo con esta formulación vaga, quien tenga el poder para imponer su definición de cuál es la "esencia conceptual de la categoría", y cuál la "evolución natural y acompañada a la actualidad" que pueden reflejar las letras, la escenografía y la temática controla -implícitamente- el tipo de representación que puedan desarrollar las comparsas. Las imágenes que sobre la historia, cultura y rol actual de los afrouruguayos tienen los integrantes de la Comisión de Calificación y otros jurados -en su gran mayoría blancos- condiciona los temas que puedan ser considerados "típicos" y por lo tanto adecuados para la categoría. De la misma manera que en los otros ámbitos de la sociedad analizados (medios de comunicación, estudios académicos) aquí los afrouruguayos tampoco tienen el poder para contestar el régimen de representación dominante.

Los problemas de las comparsas no se agotan en su sujeción a la opinión de un jurado para el Concurso Oficial. Su supervivencia económica depende también de su repercusión en el público que paga por asistir a los tablados barriales. Una breve comparación con las murgas uruguayas permitirá entender mejor sus dificultades. Al igual que a sus pares porteñas (ver Martín 1986, 1987) uno de los rasgos que caracteriza a las murgas uruguayas es la revisión crítica que efectúan respecto de los acontecimientos sociales y políticos del año (Carvalho Neto 1967, Diverso 1989). Para realizar esto intentan que sus propuestas se encuentren "cercanas a la opinión generalizada de ciertos sectores de la sociedad, específicamente de aquellos que conforman la mayoría del público habitual de las murgas" (Diverso 1989: 90). Se intenta lograr una complicidad que permita afirmar que la murga habla en nombre del pueblo^{xxix}. Esta identificación entre el discurso de la murga y el de su público resulta de fundamental importancia para lograr la mayor cantidad de contratos para presentarse en los tablados barriales. En el caso de las comparsas lubolas, un mensaje demasiado contestatario conspiraría contra la identificación que se podría lograr con el público. Un repertorio que hablara de, por ejemplo, las conflictivas relaciones interétnicas que rigen en todos los niveles sociales o que se saliera de la imagen estereotipada que sobre este grupo tienen gran parte de los blancos -de todos los estratos socioeconómicos - no sólo afectaría su puntaje en el concurso oficial sino que vería afectada su participación en los tablados barriales, en la medida en que su discurso sería rechazado por el público que no compartiría sus vivencias (Essed 1991)^{xxx}.

Aunque no caben dudas de que las comparsas Lubolas cumplen el importante rol de congregar a la comunidad afrouruguaya -o por lo menos a una porción importante de la misma- y por lo tanto de preservar su cultura (Graceras 1980: 29), la necesidad de ajustarse a un género carnalesco cuyas pautas son delimitadas por miembros del grupo dominante hace que difícilmente puedan presentar una imagen del negro demasiado diferente de la propuesta por los discursos de élite. Tanto las interpretaciones de los estudiosos como la cobertura de los medios de comunicación, y hasta el propio repertorio de la comparsa lubola contribuye a un proceso de "pintoresquización" de la cultura negra. De esta forma, y como sugiere Borges Pereira (1983: 97), la cultura negra y el grupo étnico que la produce son considerados como algo marginal, pintoresco, un mero entretenimiento de la sociedad mayor. Se construye así una imagen del negro que influye en las relaciones interétnicas y que provee los elementos a través de los cuales los afrouruguayos son evaluados por el resto de la sociedad -y a través de las cuales ellos mismos se evaluán (Borges Pereira 1983: 97). Algunos miembros de la comunidad negra son concientes de este problema, e intentan superarlo. En palabras de un cantante afrouruguayo:

"hay que salir de esa imagen que se da del candombe, porque el candombe no es una postal" (Néstor Silva, diario La Hora Popular, 15/2/90).

• **Publicado originalmente en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* . Número 17, págs. 41-68. Buenos Aires. 1997.**

ⁱ La redacción de este artículo se hizo posible gracias a un subsidio para la investigación de la Fundación Antorchas. Agradezco a María Julia Carozzi por la lectura crítica de este trabajo y a Nelly Salinas, evaluadora del trabajo que apareció originalmente en los *Cuadernos del INAPLA* , por sus sugerencias. Deseo agradecer, asimismo, a los miembros del Grupo Cultural Afro (Charo Delgado, Angel Acosta Martínez, Jorge Peralta, Diego Bonga y José Delfín Acosta) por haberme interesado en el candombe uruguayo y por haberme enseñado mucho acerca del mismo. También a Julio Olivera (artista), Beatriz Santos (cantante), Esther Arrascaeta (Mama Vieja) y a Javier Santa Cruz (escobero) por la hospitalidad y amistad que me brindaron en mis visitas a Montevideo, así como por compartir conmigo parte de su profundo conocimiento sobre la cultura afrouruguaya . Ninguno de ellos es responsable por la lectura que aquí realizo del repertorio de las comparsas.

Dedico este trabajo a la memoria de José Delfín Acosta, uno de los promotores del candombe uruguayo en nuestro país, muerto a manos de policías racistas argentinos en abril de 1996.

ⁱⁱ Stuart Hall distingue entre lecturas "preferidas" (*preferred readings*) y lecturas "opositoras" (*oppositional readings*). Las primeras reflejarían los valores dominantes, las segundas "detotalizarían el mensaje en el código preferido para retotalizarlo dentro de otro marco de referencia alternativo" (1980: 138).

ⁱⁱⁱ El carnaval ha sido frecuentemente considerado (especialmente a partir de los trabajos de da Matta) como un ritual de inversión, un momento aparte de la realidad cotidiana. No todos los estudiosos, sin embargo concuerdan en el grado en que los valores y las jerarquías sociales serían invertidas. Para Ortiz (1980), por ejemplo, resulta más acertado considerar a esta celebración como una verdadera arena donde entran en

conflicto distintos valores y símbolos y donde, lejos de invertirse o verse momentáneamente suspendida, la estratificación social y la hegemonía de un sector social sobre otro se continua expresando. Según este autor, " el campo del carnaval no existe independientemente del campo del orden cotidiano, subsiste dentro de éste y es penetrado por el mismo" (1980b: 32), y al ser sus límites espaciales y temporales fijados por las autoridades políticas (que en las últimas décadas pasan a, además, administrarlo), en ningún momento deja el orden cotidiano de existir (1980b: 41).

^{iv} "Sociedades de Negros y Lubolos" es el nombre oficial (la categoría) bajo el cual concursan en el Concurso de Agrupaciones Carnavalescas que se efectúa todos los años en el Teatro de Verano (sito en Parque Rodó). Como bien señala Martínez (1988: 39), este es un nombre polémico ya que "Los Negros Lubolos" era en realidad una comparsa de blancos pintados de negros.

^v Ver mi trabajo "Estudios sobre los afrouruaguayos: una evaluación crítica" en la sección "Notas" de este volumen.

^{vi} En los shows que realizan en los tablados barriales las agrupaciones muestran tan sólo parte de su repertorio, generalmente la mitad (realizan presentaciones de media hora cada una).

^{vii} El número de categorías o géneros carnavalescos varía con el correr del tiempo. Carvalho Neto, en su monografía sobre el carnaval de 1954 (1967: 124-125), detalla las agrupaciones que se anotaron por categorías para el concurso oficial: 8 conjuntos revisteriles, 4 de negros lubolos, 16 murgas, 14 parodistas, 5 masas corales y 17 cuadros internacionales.

^{viii} El número de tablados disminuyó en los últimos años. En 1960 había 160 (diario La Hora Popular del 1/2/90).

^{ix} El Desfile de Inauguración del carnaval de 1990 se realizó el sábado 10 de febrero. Ese fue el segundo intento, ya que la semana anterior hubo que suspenderlo apenas comenzado, debido a una fuerte lluvia que azotó la ciudad. El concurso oficial de agrupaciones Carnavalescas en el Teatro de Verano del Parque Rodó empezó cuatro días más tarde, el 14 de febrero. Las Llamadas se realizaron el viernes 16 de febrero. El período de carnaval duró, ese año, 37 días.

^x La participación de los afrouruaguayos con su música en el carnaval es muy anterior -aunque no sabemos si en agrupaciones formales. Una crónica carnavalesca de un diario de 1832 señala "... todos buscan mascara y todos hallan entretenimiento..... Aquí un turco, allí un soldado de la marina; el mamarracho de los Diablos, el cartel de la comedia. Por acá la policía, *por allá los negros con el tango*" (Plácido 1966: 57, mi énfasis).

^{xi} Sin embargo, los propios diarios que Plácido menciona no hacen referencia a que "Los Negros" sea una comparsa de morenos (1966: 73-74). Por otro lado, la canción que este autor transcribe como perteneciente a la agrupación "Los Pobres Negros Orientales" (Plácido 1966:96) fue cantada en Buenos Aires por la sociedad de "falsos negros" "Los Negros" (Puccia 1974: 44).

^{xii} La primera sociedad de "falsos negros" se denominó "Los Negros", estaba compuesta por blancos de la élite porteña y debutó en el Carnaval porteño de 1869 (Bilbao 1962: 165).

^{xiii} Esta afirmación de Rossi parece sugerir que los personajes de la comparsa actual no serían supervivencias del candombe "clásico", como se ha sostenido habitualmente, sino *reapropriaciones* por parte de las comparsas negras de *imitaciones* que los grupos de "falsos negros" habrían hecho de algunos tipos populares negros. Esta es una hipótesis que merece profundizarse.

^{xiv} Las 11 comparsas de morenos eran: Raza Africana (45), Pobres Negros Orientales (45), Negros Anza (44), Negros Lubolos (26), Negros Argentinos (40), El Candombe (25), Negros Sudamericanos (51), Negros Bayanos (18), Los Negros Esclavos (15), Negros Mozambiques (32), Los Negros Enamorados (14). La cifra entre paréntesis da el número de componentes de cada comparsa. (fuente: Plácido 1966: 124).

^{xv} Plácido afirma que en 1893 se inscribieron en el registro policial cincuenta comparsas. Siete eran de negros y pardos: Hijos de la Selva, Negros Malambos, Estrella Lubola, Negros Juiciosos, La Libertad de los Pobres Negros, Hijos de Guinea, Negros Desiguales (1966: 134). Una crónica en un periódico de ese año

nota la presencia de comparsas de "falsos negros" : "Algunas comparsas de negros, falsas en su mayor parte, han hecho oír ya sus tamboriles...." (Plácido 1966: 135). En 1900 había 60 comparsas, de las cuales "ocho de pseudoafricanos, aunque auténticos representantes de la raza: Pobres Negros Orientales, Esclavos del Asia, Negros Humildes, Negros Cubanos, Negros Martinicas, Desertores del Asia, Negros Unidos, Negros Pechadores" (Plácido 1966:148).

^{xvi} Según datos aparecidos en los diarios La República del 6/2/90, 21/2/90, 5/2/90 y 27/2/90; en La Hora Popular del 22/2/90; en La República del 2/2/90; y La Hora Popular del 7/2/90; respectivamente.

^{xvii} Ver "Estudios sobre los afrouruguayos: una evaluación crítica" en sección "Notas" de este volumen.

^{xviii} Según Aharonián, quien fue su alumno, Ayestarán definía al "hecho folklórico" como "supervivencia cultural -espiritual y material- de patrimonios desintegrados que conviven con los patrimonios existentes o vigentes" (Aharonián 1991: 15).

^{xix} En el tema "Tiempo", por ejemplo la comparsa Sarabanda reivindica al Candombe como el género por excelencia del folklore musical uruguayo y se lamenta que no sea así reconocido: " Tiempo, tiempo, tiempo necesitas, de maduración / Tiempo, tiempo, y que reconozcan lo que sos / Si hubiera un concierto musical del mundo / qué ejecutarías sin imitar ? / Mira que el Candombe representaría / el sentir del pueblo, cortés Oriental / Tiempo, tiempo, no te desesperes, que madurarás / Tiempo, tiempo, esa dura creencia cambiará / Que el candombe es cursi, que es un ritmo negro / las mismas raíces tienen samba, rumba y jazz / recorren el mundo, porque lo adoptaron, / músico uruguayo ponte a trabajar ".

^{xx} En la primera rueda (que fue a la cual asistí) la comparsa Mogambo se presentó sin escenografía, ya que hubo problemas con su transporte y no se pudo armarla a tiempo.

^{xxi} De los 62 números musicales presentados por las 7 comparsas, 51 (algo más del 80 %) eran cantados. Los 11 restantes eran interpretados por la batea de tambores exclusivamente.

^{xxii} El tema "Por qué te fuiste?" de Sueño del Buceo, homenajeaba a Tia Coca, una famosa *mama vieja* desaparecida el año anterior en vísperas de carnaval; "Clarineteando Candombes" de Morenada y "Candombe Homenaje", de Llamarada Colonial, recordaban a integrantes de estas comparsas que habían fallecido.

^{xxiii} Una concepción similar se refleja en el prototipo de los "*pretos velhos*" en la Umbanda brasileña: los espíritus de negros que vivieron la esclavitud se redimen por intermedio de este sufrimiento, y ahora vienen a predicar el amor entre los humanos (Lapassade y Luz 1972). La similitud entre ambas imágenes resulta evidente en la canción que la comparsa Sarabanda dedica a los ancestros negros que fueron esclavos. Los "simbolizan en la Mama Vieja", y dicen que ésta "es un canto a la vida, a las virtudes escondidas, al sacrificio y a la comprensión" ("Ser Humano" -comparsa Sarabanda). El estereotipo del "Tio Tom" y de la "Mammy" de las plantaciones norteamericanas proveen un tercer ejemplo de la popularidad de estas imágenes acerca de los negros (Mellinger 1992a).

^{xxiv} Rolnik (1989) analiza la importancia de los "territorios negros" en ciudades brasileñas. Para el caso uruguayo, señala Graceras (1980: 29) : "Existe un razonable grado de consenso entre los entrevistados, respecto de la importancia que, a los efectos de crear y fortalecer vínculos e identidades dentro del grupo, tuvo el factor económico; por razones económicas los negros de Montevideo tendieron a concentrarse en algunas zonas que devinieron comunidades... La tendencia actual a la desaparición de esas zonas de nucleamiento es percibida por los informantes como un factor que coadyuva a la disgregación de la comunidad negra" .

^{xxv} Tanto los estudiosos (Carvalho Neto 1963, Pereda Valdes 1965, Graceras 1980), como numerosos testimonios de los discriminados (Luna 1989, Curi y De León 1989, Porzecanski y Santos 1995) dan cuenta de la discriminación que sufren los afrouruguayos.

^{xxvi} Esto se ve claramente si comparamos las letras de las comparsas Lubolas con las de los *blocos afros* y *afoxés* del Carnaval Bahiano (Crowley 1984, Risério 1981).

^{xxvii} Rodríguez (1984: 61-68) analiza el mismo fenómeno en el carnaval carioca.

^{xxviii} Otro factor a considerar es que algunos de los autores de las letras y/o glosas de las comparsas son blancos. La participación de blancos en distintos roles dentro de las comparsas lubolas es un tema que debe ser estudiado con profundidad pero que excede los límites de este trabajo.

^{xxix} Las murgas han logrado aglutinar en torno de sí porciones cada vez mayores de la sociedad uruguaya. Si históricamente brindaron una visión satírica de la realidad que expresaba valores de los sectores populares, "hacia los años finales de la dictadura (uruguaya) se las vio como aglutinadores de voluntades, y muchos sectores sociales se acercaron por primera vez al carnaval, fundamentalmente capas medias..." (Gustavo Diverso, diario La República, 18/2/1990).

^{xxx} La relación entre el contenido contestatario de las letras de la comparsa y los puntajes que se le otorgan es un tema que debe ser investigado en mayor profundidad. La comparsa Concierto Lubolo, que ganó el concurso oficial de 1990, tenía algunas letras que lograban articular una lectura opositora de la realidad. Afirmaba, por ejemplo, en su primer tema, denominado "Nuestro estilo diferente" que : " Estoy harto de seguir siendo pasivo/ de escribir cosas que no van conmigo/ si supieras cuántas veces fui testigo/ de que usaran el candombe algunos vivos". En uno de los temas finales, denominado "Una sola comparsa", afirmaba: "Cómo desearía se convierta en realidad/ que todas las comparsas se unieran y lograr nuestra identidad / que nos respeten y tener nuestro lugar/ y así al fin lograr nuestros valores, que nos den nuestro sitio...(…)... tengo fé que así, comenzaríamos por fin a combatir/ a toda la gente que ya nos margina, que realmente es el rival".

Referencias Bibliográficas

Aharonián, Coriún

1991 La Música del Tamboril Afro-Uruguayo. *Brecha* , 8 de febrero de 1991.

Alsina, Rodrigo

1989 *La construcción de la noticia* . Barcelona, Paidós.

Ayestarán, Lauro

1953 La Música Negra. Cap. 2 de *La Música en el Uruguay* . Montevideo, SODRE.

Ayestarán, Lauro; Flor de María R. de Ayestarán y Alejandro Ayestarán.

1990 *El Tamboril y la Comparsa* . Montevideo, Arca.

Bauman, Richard

1977 *Verbal art as performance* . Prospect Heights, Illinois, Waveland.

Borges Pereira, João Baptista

1983 Negro e cultura negra no Brasil atual . *Revista de Antropología* (Universidad de São Paulo) 26: 93-105.

Campbell, Christopher

1995 *Race, myth and the news* . Thousand Oaks, CA: Sage.

Carámbula, Rubén

1952 *Negro y Tambor* . Buenos Aires.

1966 *El Candombe* . Buenos Aires, Ediciones Ricordi.

1995 *El Candombe* . Buenos Aires, Ediciones del Sol.

Carvalho Neto, Paulo

1967 *El Carnaval de Montevideo* . Sevilla, Publicaciones del Seminario Antropológico Americano.

1971 El Candombe: una danza dramática del folklore afrouruguayo. En *Estudios Afros* . Paulo Carvalho Neto (recopilación de trabajos del autor). pp 181-194. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Courlander, Harold

1985 *The drum and the hoe: life and lore of the Haitian people* . Berkeley, University of California Press.

Crowley, Daniel

1984 *African Myth and Black Reality in Bahian Carnival* . Los Angeles, Museum of Cultural History Monograph Series, Number 25, UCLA.

Curi, Lidia y Javier De León

1989 Negros: El Blanco de una Interrogante . Montevideo, Informe especial de diario *El Día* , 8/10/1989.

Da Matta, Roberto

1981 *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro* . Rio de Janeiro, Zahar.

De María, Isidoro

1968 El Recinto y los Candombes:1808-1829. En: Cantos y Bailes Negros. *Enciclopedia Uruguay* No. 9. pp 317-321. Montevideo, Arca.

Diverso, Gustavo

1989 *Murgas: La Representación del Carnaval* . Montevideo, Coopren.

Essed, Philomena

1991 *Understanding everyday racism: an interdisciplinary theory*. Newbury Park, Sage.

Frigerio, Alejandro

1992 Artes negras: una perspectiva afrocéntrica. *Estudios Afro-Asiáticos* 23: 175-190.

1995 La construcción de los problemas sociales: cultura, política y movilización. *Lecturas Sociales y Económicas* 6: 10-16.

Gans, Herbert

1979 *Deciding what's news* . New York, Pantheon.

Geertz, Clifford

1973 *The interpretation of cultures* . New York, Basic Books.

Graceras, Ulises

1980 *Informe preliminar sobre la situación de la comunidad negra en el Uruguay* . Universidad de la República, Instituto de Estudios Sociales.

Hall, Stuart

1980 Encoding/decoding . En Hall, S. , D. Hobson, A. Lowe y P. Wills (Eds.). *Culture, media, language* , pp.128-138. London, Hutchinson.

Lapassade, George y Marco Aurélio Luz

1972 *O segredo da macumba* . Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Luna, Rosa

1989 *Sin tanga y sin tongo* . Montevideo, Proyección/Del Taller.

Luz, Marco Aurélio

1983 *Cultura negra e ideologia do recalque* . Rio de Janeiro, Achiamé.

Martín, Alicia

1986 Las murgas como manifestación del carnaval porteño. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 1: 16-19.

1987 Notas para un folklore de la ciudad de Buenos Aires: las murgas de carnaval. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 2: 20-25.

Martínez, Julio

- 1988 *Historia del Carnaval* . Montevideo, Suplemento especial de revista Mate Amargo.
- Mellinger, Wayne
 1992a Representing Blackness in the White imagination: Images of "Happy Darkeys" in Popular Culture, 1893-1917. *Visual Sociology* 7(2): 3-21.
 1992b Postcards from the edge of the color line: Images of African Americans in Popular Culture, 1893-1917. *Symbolic Interaction* 15(4): 413-433.
- McLane, Daisanne
 1987 Contemporary Music in Trinidad. *Review: Latin American Literature and Arts* 37: 48-51.
- Ortiz, Renato
 1980 *A Consciência Fragmentada* . Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Pereda Valdes, Ildelfonso
 1965 *El Negro en el Uruguay: Pasado y Presente* . Montevideo, Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay No. 25.
- Plácido, Antonio D.
 1966 *Carnaval: Evocación de Montevideo en la Historia y la Tradición* . Montevideo, Letras.
- Porzecanski, Teresa y Beatriz Santos
 1994 *Historias de vida: negros en el Uruguay* . Montevideo, EPPAL.
- Puccia, Enrique
 1974 *Breve historia del carnaval porteño* . Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad .
- Risério, Antonio
 1981 *Carnaval Ijexá* . Salvador, Corrupio.
- Rodríguez, Ana Maria
 1984 *Samba Negro, Espoliação Branca* . São Paulo, Hucitec.
- Rolnik, Raquel
 1989 Territórios negros nas cidades brasileiras (etnicidade e cidade em São Paulo e no Rio de Janeiro). *Estudos Afro-Asiáticos* 17: 29-41.
- Rose, Tricia
 1994 *Black noise: rap music and Black culture in contemporary America* . Hanover, New Hampshire, Wesleyan University Press.
- Rossi, Vicente
 1958 *Cosas de negros* . Buenos Aires, Hachette.
- Stewart, John
 1986 Patronage and Control in the Trinidadian Carnival. En *The Anthropology of Experience* . Victor Turner y Edward Bruner, eds. pp. 289-315. Urbana, University of Illinois Press.
- Storm Roberts, John
 1978 *La música negra afroamericana* . Buenos Aires, Victor Lerú.
- Taylor, Julia
 1982 The Politics of Aesthetic Debate: The Case of Brazilian Carnival. *Ethnology* 21(4): 301-311.
- Van Dijk, Teun
 1993 *Elite discourse and racism* . Newbury Park, Sage.
- Wilson, C. C. y Gutiérrez,
 1985 *Minorities and media: Diversity and the end of mass communication* . Beverly Hills, Sage.

Wolf, Mauro

1991 *La investigación de la comunicación de masas: crítica y perspectivas* . Barcelona, Paidós.