



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Facultad de
Psicología

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Universidad de la República

Facultad de Psicología

Trabajo Final de Grado
Proyecto de Intervención

***Estereotipos y Roles de Género en el Candombe:
un abordaje desde el Psicodrama***

Estudiante: Sofía Paolillo

C.I: 4.494.053-9

Tutora: Prof. Adj. Mag. Carmen de los Santos

Revisora: Prof. Asist. Dra. Daniela Osorio

Montevideo, noviembre 2022

Índice

Resumen.....	1
Introducción.....	2
Definición del problema.....	3
Antecedentes y fundamentación.....	4
El candombe y sus inicios.....	4
Personajes típicos: bailarinas de danza candombe asociadas a lo femenino.....	5
Personaje típico: el tocador de tamboril asociado a lo masculino.....	8
Movimientos feministas: renacer en nuevas subjetividades.....	9
Pensar el candombe desde el Análisis Institucional.....	14
El Psicodrama de Jacobo Levi Moreno.....	15
Marco conceptual.....	17
Candombe.....	17
Género.....	17
Teoría de Roles.....	19
Objetivos.....	20
Metodología.....	21
Análisis de la implicación de la estudiante.....	24
Consideraciones Éticas.....	24
Resultados esperados.....	25
Referencias bibliográficas.....	27

Resumen

El presente trabajo se propone dar cuenta acerca de los estereotipos y roles de género en el candombe uruguayo y su relación con los personajes típicos. Se vinculará más específicamente, la figura de la bailarina al género femenino, y, la figura del tocador del tambor al género masculino. Se realizará un recorrido y aproximación al surgimiento del candombe en Uruguay, atravesado por un contexto colonial y esclavista, para posteriormente, delimitar un período teñido por la dictadura cívico militar uruguaya y sus entrecruzamientos con el feminismo de la década de los 80'. Se tomará a esto último, como uno de los ejes centrales de nuevas políticas emancipatorias y construcciones de subjetividad que permitieron la reorganización de las mujeres en la sociedad. En este sentido, se identificará cómo a través de procesos de traducción social, podrían estar operando en la actualidad, otros posibles roles de género en el candombe. Se propone un proyecto de intervención donde se plantea un abordaje desde el Psicodrama a nivel metodológico, para visibilizar cómo aún pueden existir en el presente, determinadas resistencias y prácticas que estereotipan los roles de género en el candombe.

Palabras clave: Candombe, Género, Estereotipos, Psicodrama, Subjetividad

Abstract

This piece is meant to make visible the Roles and Gender Stereotypes in Uruguayan Candombe, and its connection with the typical characters. Specifically the figure of the dancer will be linked to the feminine gender, and the figure of the drum player to the masculine gender. A review and approach to the emergence of Candombe in Uruguay will be carried out, crossed by a colonial and slave-owning context, to later delimit a period of the Uruguayan civic-military dictatorship and its crossing with the feminism of the 80's. Is this to be taken as one of the central axes of new emancipatory policies and constructions of subjectivity that made possible the reorganization of women in society. In this aspect, it will be identified how, through processes of social translation, other possible gender roles in candombe could be operating today. A intervention project is proposed where an approach from Psychodrama at methodological level, to make visible how certain resistances and practices that stereotype gender roles in candombe can still exist in the present.

Keywords: Candombe, Gender, Stereotypes, Psychodrama, Subjectivity

*“Algunas de nosotras tratamos de no perder el
juicio en estos tiempos de armar y desarmar”
Donna Haraway*

Introducción

En los estudios académicos sobre el candombe existe un escaso cuestionamiento acerca de los estereotipos y roles de género instituidos en las comparsas de dicha manifestación, como se muestra en los antecedentes y fundamentación. Estos estereotipos y roles, responden a un sistema binario de género en donde predomina la diada femenino-masculino.

El interés por este tema surge a raíz de mi propio atravesamiento como bailarina en una comparsa de candombe. Luego de mis comienzos e integración en esta actividad, comencé a observar cómo eran las relaciones entre quienes éramos partícipes y, los roles que surgían de ese interjuego. Descubrí un entorno que, si bien se autoproclamaba como generador de pertenencia, en muchas ocasiones, era potenciador de exclusiones y violencias.

Las producciones de subjetividad son entendidas como las formas en las que se construyen los sujetos a través de las prácticas sociales (Giorgi, 2003; Rolnik, 2005). Si reflexionamos acerca de cómo se constituye una persona, a través de una práctica como el candombe, podríamos observar que las elecciones de roles que puede -o no- desempeñar son limitadas, siendo en muchos casos, restringidas al género. En este entendido, se observa en relación a los estereotipos y roles de género en un grupo de candombe, una fuerte tendencia a asociar a la mujer y feminidades, en el rol de bailarina, y al varón, en el rol de tocador.

En la actualidad, las funciones sociales son compartidas por los distintos géneros. Es de esta forma, que las creencias estereotipadas sobre los géneros podrían encontrar un carácter relativo y no absoluto (Barberá, 2004).

¿Cómo son las representaciones que tenemos del mundo? haciéndonos esta pregunta es que podremos intervenir en sus modelos y realidad. Miramos el planeta con lentes de una sociedad masculinista y binaria (Haraway, 1995). En este trabajo se plantea mirarlo desde una perspectiva feminista, en donde poder contemplar formas diversas y diferentes, que en la actualidad se encuentran subalternizadas, en relación a los estereotipos y roles de género en el candombe.

Para Haraway (1995) una visión objetiva será posible, en la medida que podamos construir desde perspectivas parciales. Estas perspectivas son las que permitirán otras

composiciones y sentidos más allá de los órdenes preestablecidos. El conocimiento situado nos hace observar desde la parcialidad, para así poder encontrar visiones más amplias en un sitio particular; nos introduce a una política y epistemología de la localización, posicionamiento y de la situación.

En este entendido, posicionar este trabajo desde mi propia experiencia y atravesamiento, tiene como finalidad poder contribuir a nuevas formas de pensar-nos en el candombe, y sus relaciones de género.

Definición del problema

Los orígenes del candombe en Montevideo, se ubican en un contexto colonial y esclavista del siglo XVIII (Ayestarán, 1978; Cabral, 2019). Se identifica que las primeras figuras y personajes típicos fueron desempeñados sólo por varones, no admitiendo mujeres; las decisiones en relación a los roles de género en el candombe, eran también, mayormente tomadas por la figura masculina (Andrews, 2006).

Siguiendo esta línea, las conservas culturales refieren al orden social establecido, en donde quedan obturadas, nuevas formas de hacer y crear (Menegazzo, 1981; Bello, 2000; Blatner, 2005; Severino, et. al., 2015). Este orden social en el candombe, refiere a la imposibilidad de elegir otros roles vinculados al género. Para desanudar lo anteriormente mencionado, deberíamos de encomendarnos en la tarea y reflexión desde una perspectiva de género.

Por otro lado, en la década de los 80', con los movimientos feministas y nuevas políticas emancipatorias, emergen nuevas construcciones de subjetividad relacionadas a los roles de género, y, el lugar que ocupan las mujeres y disidencias (De Georgi, 2020). El candombe no es ajeno a estas transformaciones, en donde mediante procesos de traducción social, comienzan a observarse vicisitudes.

En la actualidad, existen comparsas de candombe en donde los estereotipos y roles de género no se ven restringidos exclusivamente al sistema binario. Por otra parte, podemos identificar comparsas de carácter más tradicionalista, en las que sí continúan operando resistencias y mecanismos de exclusión atravesados por una fuerte impronta binaria y masculinista. En consecuencia, se observan situaciones de discriminación, exclusión, violencia de género y deserción de la actividad, generando sensaciones de malestar en las personas integrantes de los grupos de comparsas de candombe, con una fuerte predominancia de género binario.

Antecedentes y fundamentación

El candombe y sus inicios

Se documenta que la Ciudad de Montevideo fue fundada entre 1724 y 1730 (Ferreira, 1997; Chagas y Stalla, 2011, Rama, 1968 citados en Ruiz, 2015). El candombe emerge en un contexto colonial y de esclavitud, siendo traídos los primeros esclavos de África, a fines del siglo XVII. El colonialismo dió lugar a una estructura de dominación y explotación denominada colonialidad, que se extiende en la actualidad. Dicha estructura de dominación promueve la racialización de grupos africanos e indígenas y establece determinadas clasificaciones sociales entre superiores-dominantes-europeos e inferiores-dominados-no europeos (Quijano, 2007 citado en Curiel, 2007).

La esclavitud existió hasta el año 1842, fecha en la que se decreta su abolición (Ayestarán, 1953; Chagas y Stalla en Scuro, 2008 citado en Ruiz, 2015). Se pueden identificar las primeras danzas de candombe integradas por varones negros, en el año 1760, caracterizadas por un fuerte significado religioso, lucha y resistencia (Ayestarán, 1953).

Se describen tres etapas bien diferenciadas en relación a las danzas candombes: una primera etapa, correspondiente a la auténtica danza negra en donde los esclavos, comienzan a ejecutar sus músicas y danzas nacionales provenientes de África, en clave de resistencia cultural (Ayestarán, 1978). Para Ferreira (1997) este rito designa las ocasiones en que los africanos ejecutaban sus danzas nacionales y recreaban, espiritual y simbólicamente, sus sociedades de origen. El candombe como intervención, actualizará estas expresiones históricas de lucha (Broquet, 2017).

En la segunda etapa se da la formación del candombe, caracterizada por un sincretismo africano y europeo. En esta etapa se aprovechan y asimilan todos los elementos blancos y algunas figuras de contradanza (Ayestarán, 1978; Cabral, 2019). En este sentido, el toque de candombe se degenera de lo que era en un principio, transformándose en una fusión entre la cultura africana y europea, al igual que los personajes típicos con los cuales está conformado.

En Montevideo, desde principios del siglo XIX, los africanos de una misma procedencia se agruparon en sociedades a las que llamaron Salas de Naciones. Se trataron de asociaciones que promovieron prestar socorro, ayuda mutua y protección; al mismo tiempo, fue la forma en la que los africanos lograron mantener ritos, prácticas de cantos y danzas que implicaban sus creencias religiosas. Las Salas constituyeron los medios de conservación de tradiciones culturales africanas en la segunda mitad del siglo XIX (Ayestarán, 1953; Ferreira, 1997).

A principios del mismo siglo, el Cabildo de Montevideo prohíbe la presencia de los candombes dentro y fuera de la ciudad, postulando a estos bailes como perjudiciales. Los amos de los esclavos se quejaban amargamente de las Salas de Nación en donde bailaban sus esclavos, insistiendo en que sus criados faltaban al cumplimiento de sus obligaciones. Por otro lado, si no se les permitía concurrir a tal diversión, vivían incómodos y posteriormente solicitaban el papel de venta (Ayestarán, 1978).

Tras la abolición de la esclavitud, las Salas de Nación continuaron realizando sus candombes y ritos, proliferando en abundancia (Ayestarán, 1953; Ferreira, 1997). Alrededor de 1880 la presencia de las Salas se torna cada vez más débil hasta su inminente cese (Goldman, 1997 citado en Ruiz, 2015). Para Ferrerira (1997) esto podría estar relacionado con la muerte de los últimos africanos que ingresaron como esclavos, o con el proyecto de laicización estatal. Pese a esto, en las culturas afrodescendientes, los ritos, festividades e incluso procesiones, fueron muy importantes; así fue que africanos y descendientes criollos encontraron nuevos modos de desarrollar fiestas y cultos públicos en festividades profanas, tomando calles, plazas y esquinas. Posteriormente, esto dará origen a las comparsas callejeras.

En la tercera etapa, alrededor de 1880, se da la degeneración total del candombe de la forma en la que originalmente fue promulgada por los africanos. Este proceso comienza en la segunda etapa anteriormente mencionada. A partir de dicha degeneración, se comienza a instalar el candombe como es conocido en la actualidad (Ayestarán, 1978). Es en esta fusión cultural que se asentará la llamada Cultura Afrouruguaya, también forma de denominar a la cultura del Uruguay.

Personajes típicos: bailarinas de danza candombe asociadas a lo femenino

Para Andrews (2006) una de las figuras típicas es la Mama Vieja, quien cumple la función y el rol de la danza. Simboliza a una mujer y aparece en escena en los primeros años del siglo XX. Hasta 1900 y 1930, el candombe fue conformado sólo por varones, en donde no participaban personas de género femenino. En este sentido, el personaje de la Mama Vieja fue encarnado por varones vestidos como ella; en su vestimenta se destacaba una falda voluminosa por las enaguas, una blusa de mangas anchas, un pañuelo en la cabeza y un abanico en las manos. Estas ropas en donde no se mostraba la piel, promovían tener bajo control la sexualidad y sensualidad de este personaje. En relación a esto, la figura de la Mama Vieja es creada y tomada de la esfera de lo privado, en donde las mujeres negras y esclavizadas, eran cuidadoras y sirvientas en las familias montevidéanas de élite; en ocasiones eran también, las iniciadoras sexuales de los miembros masculinos de dichas familias (Andrews, 2006). La violación y agresión sexual hacia las mujeres negras

esclavizadas, era un arma de dominación y represión cuyo objetivo era desmoralizar a los hombres negros y recordarles a las mujeres su feminidad esencial e inalterable. En la visión machista de la época, todo esto significaba pasividad, obediencia y debilidad (Davis, 1981).

La visión puesta sobre las mujeres esclavizadas en la época colonial ha estado atravesada por una mirada colonialista y occidental, reducidas a roles de reproductoras de esclavos, madres de leche u objetos sexuales. Por otro lado, las producciones feministas muestran diversas formas en las que estas mujeres se resistieron a la esclavitud (Curiel, 2007).

Sin embargo, la colonización creó condiciones para una distribución de roles y posiciones de sujeto, que llevó a las mujeres al sometimiento, formas de relación de subordinación, dependencia y explotación ante los varones colonizadores y colonizados. La subordinación de género permitió la conservación del poder del varón sobre la mujer, y, estas relaciones también encontraron formas de ser representadas en el terreno del candombe (Alvarado, 2016). Este proceso de traducción, se puede identificar en relación al tipo de vestuario que debían usar las mujeres y los roles que debían ocupar; en muchos casos estas decisiones eran difícilmente tomadas por las propias mujeres. Por otro lado, las letras de las músicas que tocaban en esos tiempos, eran escritas mayoritariamente por hombres y en reiteradas ocasiones, hacían alusión a los cuerpos de las mujeres y sus bailes (Andrews, 2006).

Al momento en que la figura de la Mama Vieja comienza a ser interpretada por personas de género femenino, se introduce la figura de la Vedette en el año 1946 (Ferreira, 2011 citado en Broquet, 2017; Rodríguez Taborda, (s/f)) -idea tomada de los cabarets franceses- y la figura de la bailarina que danza coreografías, conformando el llamado cuerpo de baile (Cabral, 2019). Estas figuras se caracterizan por llevar poca vestimenta, en contraposición a la figura de la Mama vieja. Con el surgimiento de la vedette también surge su cosificación y explotación permanente (Ramírez, 2019).

La candombera y directora de una comparsa de candombe, Yenny Rocha, relata con respecto a la figura de la vedette, *“es un personaje que adoptó Marta Gularte (...). Ella quiso salir de esa manera porque sentía que ta, que tenía ganas de pararse frente a una cuerda de tambores (...) ¿Un poco tiene que ver con eso, no? con el atrevimiento de Marta de esa época y la transgresión también, porque en realidad lo que hizo ahí, fue como romper una barrera (...). Esa mujer, representada más tarde por Rosa Luna, era de otro... no sé...de otro nivel artístico para empezar, con determinadas características, porque para estar ahí delante de una cuerda, vos tenes que tener determinadas características, no solamente físicas, sino más que nada, por un tema de actitud. O sea, enfrentar la exposición total, sola...(...) debe haber sido muy, muy, muy fuerte, no? porque ante la mirada de todos(...), de espalda a los tambores, ¿no? o sea, mostrando todo tu cuerpo y las inseguridades y*

todo...eso, tenías que estar muy fuerte para poder llevar eso adelante. Hoy, eso sí ha cambiado (...)” (Comunicación personal, 22 de setiembre de 2022).

Siguiendo a Bourdieu (1998) las construcciones sociales y los hábitos femeninos, configuran un cuerpo femenino sometido a la experiencia universal del cuerpo-para-otro, expuesto a determinada construcción subjetiva de la mirada y el discurso de los otros.

En un periodo en donde los cuerpos femeninos y la vestimenta en la danza de candombe, estuvieron bajo el foco de miradas estigmatizantes y cosificadoras, surge en las mujeres la necesidad de salir de los estados de sometimiento, en los cuales se encontraban: ¿cómo lograrlo? Para Gil (2014) poder cuestionarnos acerca del orden establecido y los marcos instituidos, es fundamental. La transgresión e innovación de las mujeres, con respecto a las vestimentas que comenzaron a elegir por ellas mismas en la danza, permitieron la fractura de ciertas normas, estereotipos de género y construcciones subjetivas; quizá estos fueron solo algunos de los primeros pasos, para comenzar a salir del mencionado estado de sometimiento, al momento de tener decisión sobre sus propios cuerpos.

Al día de hoy, estas figuras representadas por el género femenino, cumplen el rol de la danza dentro del candombe. Sáenz (2010) establece que existe una fuerte asociación a danza- femenino, tambor- masculino, y, en relación a los estereotipos de género, se ha encontrado una tendencia a asociar la danza a lo femenino (Barberá, 2004).

Por otro lado, y en relación a la poca disponibilidad de espacios en donde se pueda vincular al varón asociado a la danza en el candombe, Y. Rocha, agrega, “(...) bueno, tengo el cuento de un bailarín, que es uno de los referentes que tenemos hoy dentro de la danza del candombe, que una vez me contó, y lo ha contado públicamente...que a él siempre le gustó bailar. Le encantaba bailar. Pero no podía hacerlo (...). Entonces él, cuando salía a la calle, tocaba, no bailaba. Cuando salían por el barrio de Cordón, salía tocando, ¿no? muerto de ganas de bailar, porque no se animaba a bailar...hasta que una vez se animó. Y cuando se animó a bailar, bueno, obviamente que lo primero que hicieron fue gritarle de todo (...). Hasta que entendieron (...). ¿Entendes que toda su vida bailó dentro de su casa? ¿veía pasar los tambores y bailaba dentro de la casa y cuando veía que estaban saliendo, salía con el tambor? ta, si. (...) Hoy se ven un poco más igual, eh. Hoy se ven un poco más. Veo, no muchos, pero...conozco (...). Para mí está buenísimo que haya... que integren el cuerpo de baile los hombres. Si tenes ganas de bailar, podes ir en cualquier lado...no tiene por qué ser solamente acompañando a una vedette. Eso pasa también, que no quieren estar en ese lugar, porque pierden protagonismo. No es porque no demos espacio. Si viene un varón a la comparsa, quiere estar bailando atrás. Contra los tambores.

No quiere ir en el cuerpo de baile. Salvo pocos...ahora se está viendo más y yo lo celebro” (Comunicación personal, 22 de setiembre de 2022).

Personaje típico: el tocador de tamboril asociado a lo masculino

En los inicios del candombe, el liderazgo de los tambores fue mayormente ejercido por un jefe de cuerda varón, quien destacó por su personalidad y era también, el encargado de continuar con la tradición de su familia afro-uruguaya ligada al candombe. Si bien hay excepciones, en los tambores la tradición del tamborero fue esencialmente masculina (Ferreira, 1997). Sobre lo anteriormente mencionado, Y. Rocha refiere, *“(...) hace poquitos días que falleció la primera tamborilera (...), era la única que había tocado. No te dejaban tocar. O sea, no existía la posibilidad de que una mujer integrara una cuerda de tambores. No había. De hecho, había determinadas características que tenías que tener como tocador para poder llegar a salir en las llamadas o llegar a tocar (...), tenía que ver con algo de tradición y familiar. No veías a alguien tocando de otro lugar que no fuera de la familia. O sea, todos los que tocaban se conocían. Entonces, los chicos, chicos, no podían tocar un tambor y ni se les ocurría tocar hasta que el grande no los dejaba. No había...no existía eso y para colgar y tocar, solamente para salir en el barrio, (...) era como un bautismo que te tenían que dar los mayores. (...). Tenías que tener determinadas características para tocar. ¿Imaginate lo que eran mujeres? no entraban nunca. Jamás. Por más que tocaran en su casa o por más que en la casa tocaran más que el padre o que el hermano. (...) yo nací con eso”* (Comunicación personal, 22 de setiembre de 2022).

Los Negros Lubolos eran otras de las comparsas afro-uruguayas, conformadas por jóvenes blancos de clase media o alta, en donde no se admitían mujeres y negros. Estos varones se dedicaban a tocar el tambor, y sus primeras presentaciones fueron hechas en 1876. Su propósito era dar a conocer las costumbres de los antiguos negros y naciones africanas (Andrews, 2006).

El varón blanco se apropia del candombe, dejando de lado las identidades originarias que conforman este rito, invisibilizando al hombre negro y a la mujer. Hay una lógica de dominación no sólo del esclavo, sino también, de su música.

Esta dominación es producida por una masculinidad hegemónica, la cual se entiende como la forma en que se legitima la identidad masculina dominante, promoviendo las desigualdades y violencias de género, y estableciendo una supremacía del varón sobre la mujer (Bacete, 2017).

Por otro lado, según ha indicado la tocadora de tambor repique Camila F., *“cuando arranqué a tocar me di cuenta que mi tambor preferido era el repique (...). Eso conlleva pila de cuestiones, ¿no? decidir tocar el repique, que es un tambor al que se le tiene como un*

respeto...a todos se les tiene un respeto ¿no?, pero el repique viene como de algo de ganártelo, ¿no? yo me tengo que ganar el lugar para tocar repique (...). Me compré un repique y a partir de ahí, o en todos los ámbitos en los que he estado tocando, siempre tuve que demostrar, ¿no?, y creo que tuve que demostrar más que lo que tendría que demostrar un hombre también...yo qué sé. Me ha pasado muchas veces de sentir que "ah mira, tocas bien. Ah mira, mira, tocas bien". Tipo, ¿a qué varón le dicen "ah mirá, tocas bien"? a ninguno (risas) (...). Igual sigo sintiendo como esa cuestión de tocar repique. Me pasan cosas con eso. Me genera como esa sensación de sentir miradas. Por ser mujer y tocar repique en un ambiente en el que quizá predominan como valores más de antaño, ¿no? eso que te decía hoy de, ah bueno, el que toca repique tiene que ser un zarpado y tiene que haber entrado tocando Chico y estado tres años tocando Chico y después Piano y...no sé, siempre algo que pienso que valoro de mí misma (risas) es como...convivir con eso. Con que la otra persona me esté capaz mirando o, juzgando de ese lado, y a la vez, hacerlo igual (...). Y nada, la del halago es brutal... (risa incómoda) es brutal. Como es, como halagando que tocas bien. Y yo todo lo comparo con que bueno, todas esas cosas, ¿se las harían a un varón?" (Comunicación personal, 22 de setiembre de 2022).

Para Rodríguez (2008) esta hegemonía del varón blanco, impuso sus propios patrones, fracturando la posibilidad de heterogeneidad y privando a todo lo subalterno de otras posibilidades. Las relaciones de género en el candombe están atravesadas por normas masculinistas instaladas como hegemónicas; el rol femenino queda subordinado y se establece a partir de la relación con lo masculino. Un varón inicia y marca una rítmica del tambor, una mujer responde con su baile. Cuando aparecen otras opciones de roles en el candombe asociados al género, como, por ejemplo, mujeres o feminidades que tocan el tambor, se podrían encontrar dificultades en ser aceptadas o integradas.

Movimientos feministas: renacer en nuevas subjetividades

El Golpe de Estado instaurado en Uruguay en el año 1973, se dedicó a consolidar el neoliberalismo, promoviendo el aburguesamiento y demoliendo masivamente los conventillos en donde vivían los negros (Cabral, 2019). Los conventillos fueron casas de inquilinato de solución habitacional accesible, en donde se nuclearon buena parte de los africanos y afrodescendientes de Montevideo. Surgen a partir de la década de 1870, a raíz de proyectos capitalistas que invirtieron en la construcción de nuevos alojamientos, destinados a sectores de bajos recursos (Adinolfi y Erchini, 2007 citados en Ruiz, 2015). Con la llegada de la democracia al final de la dictadura cívico militar, en el año 1986 se despierta una resistencia y llamada explícita de libertad, ante la opresión sufrida en época de censura y represión (Rodríguez, 2008).

El Feminismo se define como un proyecto de revolución y transformación profunda, que busca la igualdad de género en nuestra sociedad. Como conjunto heterogéneo de movimientos políticos, culturales, económicos y sociales, pretende lograr la liberación de las mujeres, la erradicación de la dominación y la violencia. Es un movimiento que reivindica la libertad sexual de la mujer y el control de su propio cuerpo. Las políticas feministas introducen al género como una variable fundamental, que debe ser iluminada y tenida en cuenta, dado que la ocultación del mismo, supone la invisibilización de los problemas; (Bacete, 2017; Serra, 2019).

Desde una mirada interseccional el concepto de género, en muchas ocasiones, no ha tenido en cuenta la intersección de raza y clase en su estructuración. El feminismo ha sido mayoritariamente blanco y occidental, y el género menciona a “la mujer” pero no aclara que hay diversas formas de ser mujer. El modelo de la mujer que se representa usualmente responde a la mujer blanca, de clase media o alta, del primer mundo y heterosexual (Lozano, 2010).

Uno de los principios ideológicos más fuertes producidos por las feministas negras es la noción de que la raza, clase, género y sexualidad, son variables codependientes que interactúan y no pueden separarse fácilmente (Ransby, 2000 citada en Barriteau, 2007).

Parte de los desafíos a los cuales se enfrenta el feminismo actual es poder realizar un análisis desde la interseccionalidad de raza-etnicidad-clase, entendiendo que no todas las mujeres son iguales y, al mismo tiempo, lograr deconstruir la noción de nosotras/ellas (Hooks, 2000; Barriteau, 2007).

Según De Giorgi (2020) el Feminismo de los 80' en Uruguay, nació dentro de un movimiento de mujeres organizadas en resistencia y lucha contra la dictadura. Fue compuesto principalmente, por organizaciones sociales estrechamente vinculadas al campo de la izquierda. En un periodo de repliegue y cancelación del espacio público, se encontraron disminuidas las oportunidades para la realización de ciertas transgresiones de género. La reflexión sobre la democracia habilitó a las mujeres a pensar sobre sus realidades en relación a la igualdad, figura patriarcal, las jerarquías, el disciplinamiento y la subordinación de género.

En relación a la figura patriarcal, Bacete (2017) define al patriarcado como un sistema jerárquico que se establece entre varones y está constituido por doctrinas, prejuicios, costumbres, controles y prohibiciones en donde se erige un dominio sobre las mujeres, quedando atrapadas en una serie de normas sobre cómo deben comportarse y ser.

Con el retorno de la democracia, se producen ciertas políticas emancipatorias en donde el discurso político establece tópicos raciales en función de la lucha, y postula

representaciones en el marco de la creación de identidades políticas; étnicas, raciales, de género y conceptos de diferencia-desigualdad (Segato (s/f), citada en Rodríguez, 2008).

Para poder reflexionar sobre estas políticas, debemos primero atender al vínculo que se establece entre el capitalismo contemporáneo y la subjetividad; esta interrelación es productora de un sujeto que cree poseer libre albedrío, cuando tiene en realidad, poca autonomía individual (Ema López, 2009). En este sentido, las personas tienen escaso margen para posibles transformaciones sobre lo instituido. Siguiendo al autor, para que el poder pueda desplegarse y exista una sujeción estructural, debe haber un sujeto con complicidad subjetiva, en donde una determinada situación social sea sostenida en un sujeto cómplice con ella. Este sujeto puede funcionar como el aliado más fiel a aquello que lo somete, o, interrumpirlo y sostenerse en la apuesta de otros posibles diferentes a los que ya están dados. Para que se genere una ruptura emancipadora, debe haber una producción y participación activa por parte del sujeto cómplice de la situación. Hablamos de libertad real cuando nuestras prácticas rompen con las condiciones de lo elegible y realizan una excepción sobre lo que está dado: cuando el sujeto le dice "no" a lo que está definido como lo obligatorio, y produce un acto de ruptura con lo que hay, para fundarlo en otros posibles (Ema López, 2009).

Es de este modo que las políticas emancipatorias, son posibilitadoras de nuevas producciones de subjetividad, en un sentido de transformación del sujeto y su entorno. Es allí cuando se habilita la posibilidad de instituir otros estereotipos y roles de género en el candombe, que no estén restringidos al varón- tocador y mujer- bailarina.

El término estereotipo refiere a la serie de creencias y suposiciones compartidas, acerca de un grupo de personas, que funcionan como modelos comportamentales. Cuando tales suposiciones son vinculadas a varones y mujeres, o características de masculinidad o feminidad, se habla de estereotipos de género. Éstos incluyen roles, características físicas y destrezas cognitivas (Barberá, 2004; Delgado-Álvarez, et. al., 2012).

Estos cambios en la subjetividad y la intención de habitar estructuras menos fijas y estereotipadas, van acompañados de los discursos feministas que comienzan a desarrollarse en la década de los 80', y una revalorización del candombe en sí, asociado generalmente a lo masculino y el tambor (Rodríguez, 2008).

Para De Giorgi (2020) si bien el movimiento feminista de los 80' trae aires esperanzadores de igualdad, a fines de la década, se produce un golpe de realidad en donde el fin del machismo no es más que una utopía. En este sentido, el proyecto del "nuevo hombre nuevo" que auspicia a un varón frágil que sale de la hegemonía, aceptando la renuncia a la supremacía, comienza a resultar decepcionante (Bacete, 2017). En este

sentido, el *candombe* no es ajeno a un contexto, en donde ciertas conservas culturales y construcciones de subjetividad instituidas, en relación a los roles y estereotipos de género, continúan vigentes.

Según Giorgi (2003) las producciones de subjetividad son los procesos por los cuales se construye el ser humano a través de significados, prácticas sociales y modos de percibir, conocer y actuar; se encuentran continuamente atravesadas por la época, cultura y lugar social; según en qué contexto nos situemos, estarán hilvanadas con sus respectivas imágenes, valores, modelos y prohibiciones. Siguiendo al autor “en nuestra sociedad pueden identificarse conjuntos de prácticas sociales especialmente eficientes en la modelación de la subjetividad (...)” (Giorgi, 2003, párr, 9). Una de estas prácticas predominantes a nivel público, son las instituciones, las cuales entiende como grandes productoras de subjetividad. Uno de los mecanismos empleados por la institución es el de asignación, asunción de roles y lugares (Giorgi, 2003).

El principio social de identidad alude a los parámetros por los cuales, una persona será reconocida e identificada por la sociedad, a través de su valoración o rechazo. En este sentido, el principio social de identidad depende de la subjetividad instituida, generando sistemas de exclusión en donde se le impondrán penas a quienes sean rechazadas y rechazados; dichas penas funcionarán como medios eficaces para la constitución de la subjetividad (Lewkowicz, 2000).

La modernidad nos ha enseñado a reflexionar la subjetividad en términos identitarios. Rolnik (2005) entiende que, en la contemporaneidad, ya no alcanza con explicar la noción de subjetividad desde estos regímenes, porque el sujeto está en una permanente transformación identitaria, generando cambios en su subjetividad. Nuestra identidad lejos de permanecer en un estado de reposo, es configurada y desconfigurada permanentemente. En otra dimensión de la subjetividad, nos encontramos con una composición y entramados de universos de carácter políticos, culturales, sexuales, etc. Esos universos existen bajo la forma de sensaciones e interactúan constantemente unos con otros, mutando, permaneciendo o desapareciendo y modificando la subjetividad (Rolnik, 2005). De esta forma, es que comienzan a aflorar en la persona sensaciones de inadecuación y malestar que son, al mismo tiempo, las que presionan a la persona a recrearse en nuevas formas de existencia y relacionamiento. En la contemporaneidad, estos procesos se ven acelerados, y, la cantidad y variabilidad de universos que habitan cada subjetividad hoy es mucho más amplia que hace dos siglos. Cabe preguntarnos, ¿a qué responde esta acelerada proliferación? (Rolnik, 2005).

Para Lewkowicz (2000) podríamos dar respuesta a esta interrogante en un mundo que se encuentra cada vez más interconectado, con redes que se vinculan en todas las direcciones y flujos de información más inmediatos. La multiplicación vertiginosa de la

cantidad de información que se maneja, acarrea consecuencias tales como los juicios de valor que puede hacerse de una misma realidad y sus lecturas. Esto provoca modificaciones en el campo de los lazos sociales y sus soportes subjetivos.

Rolnik (2005) sostiene que cuando el régimen identitario era lo que hacía sentido para pensar a la subjetividad, la extrañeza se interpretaba como una desviación de la normalidad en donde la persona se intentaba reorganizar nuevamente, en aquello que era concebido como normal. En la actualidad, la experiencia en torno a lo anormal es más recurrente y cotidiana; no existe una identidad patrón, porque fue reemplazada por varias identidades flexibles que van transformándose. En la actualidad, las personas viven en una situación de fragilización constante, con temor a no poder organizarse. Es así que la mayoría de las personas harán lo posible para anestesiar los universos de las sensaciones y así poder sostener la ilusión identitaria.

Existen posiciones críticas que estipulan la defensa de la identidad; es allí donde se ubica la cuestión de género. Desde el punto de vista de los procesos subjetivos, reivindicar el género puede funcionar como actitud defensiva ante la sensación de extrañamiento; desde esta mirada, el tema podría caer en manos del régimen de identidad, en donde muchas personas tenderán a reorganizarse alrededor de la cuestión de género y sus parámetros establecidos (Rolnik, 2005). El camino apunta a poder comenzar a soportar el extrañamiento, y crear con los recursos que cada persona o grupo dispone, nuevas formas de ser en el mundo, encontrando nuevas formas de expresarse. En la medida que mantengamos la referencia identitaria, es la vida del colectivo como un todo, la que se bloquea.

Las composiciones y posibilidades son mucho más amplias que pensar y restringirse a los estereotipos y roles de género. Un posible camino para desanudar esto podría ser el inventar nuevos modos de existencia, en donde la vida pueda expandirse creativamente. La clave es poder romper con las referencias identitarias, y la búsqueda de referencia con una y uno mismo (Rolnik, 2005). En las construcciones subjetivas en relación al candombe, el statu quo establece que el varón tocará el tambor y la mujer danzará. De invertir los roles, ¿las identidades podrían verse en la cuerda floja?

Como señala Álvarez (2019) sigue existiendo una tensión entre la masculinidad hegemónica, la danza candombe, el toque del tambor y la diversidad. En la historia del candombe se ha concebido que el rol de la mujer corresponde a la danza, y el rol del varón al toque. Siguiendo al autor, las mujeres han sido estigmatizadas por su participación al expresar su sexualidad en la danza; esto se traduce en prácticas sexistas, machistas y de cosificación.

Bourdieu (1998) sostiene que la dominación masculina, convierte a las mujeres en objetos simbólicos y tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad

corporal y dependencia simbólica. Existen por y para la mirada de los otros, en cuanto son objetos acogedores, atractivos y disponibles.

Pensar el candombe desde el Análisis Institucional

Entendiendo al candombe como Institución, se identifica a un grupo social con un sistema de reglas y roles que determinan su funcionamiento (Lappasade, 1999; Fernández, 1986; Lourau, 1970). Las personas integrantes de una comparsa de candombe, se reúnen un día y un horario en determinado barrio, recorren sus calles para realizar su ensayo y al finalizar, se disgregan, volviendo el lugar a su normalidad.

Las dinámicas que presenta una Institución, dependen de la cultura particular en la que aparecen. Contextualizando al surgimiento del candombe en el período colonial y de esclavitud, se podrían encontrar hoy, dinámicas de relaciones y roles que aún responden a esa época, atravesada por relaciones de desigualdad y sometimiento. Cuando intentamos analizar a los estereotipos y roles de género, en relación al candombe hoy en día, Lourau (1970) plantea que no se deben dejar de lado a los acontecimientos socio-históricos que atraviesan a la Institución.

(...) En este sentido -concluye Parsons- las estructuras institucionales son el elemento fundamental dentro de la estructura del sistema social. Ellas constituyen cristalizaciones relativamente estables de las fuerzas del comportamiento, a tal punto que la acción puede regularse de manera de hacerse compatible con las exigencias funcionales de una sociedad (Lourau, 1970, p. 10).

El análisis institucional propone formular hipótesis y cuestionamientos acerca de los funcionamientos, relaciones, reglas y formas establecidos de los discursos hegemónicos dominantes y no cuestionadas en un grupo. Sin prejuizar acerca del sistema institucional existente, apunta a sacar a la luz el nivel oculto de la vida del grupo (Lappasade, 1999; Lourau, 1970). Gurvitch sostiene que lo instituido refiere a lo que está establecido y las normas vigentes. Por el contrario, los movimientos instituyentes responden a conductas efervescentes y revolucionarias (Lourau, 1970).

Por otro lado, Lewin (1969, citado en Fernández, 1986) establece que el grupo y su ambiente constituyen un campo social dinámico, cuyos principales elementos son los miembros, canales de comunicación, barreras y subgrupos. Modificando alguno de estos elementos, se puede modificar la estructura. La dinámica de un grupo dependerá de su funcionamiento interno y la realidad contextual exterior.

Los grupos funcionan de acuerdo a determinados procesos que no son habituales de observar espontáneamente (Lappasade, 1999). En el caso de un grupo de candombe, ciertas dinámicas en relación a los estereotipos y roles de género dentro de dicha actividad, podrían estar invisibilizando otras posibilidades de ser y hacer. La actividad social instituyente concierne a los sujetos o grupos sociales, agentes o usuarios de las Instituciones; en este sentido, los marcos sociales estarán producidos por las prácticas sociales de los sujetos, y podrían ser modificados (Lourau, 1970; Garcia Reinoso, et. al, 2004).

Lappasade (1999) agrega que todos los grupos "parecen funcionar de acuerdo con procesos que les son comunes, pero que no tenemos costumbre de observar espontáneamente. Vivimos en grupos sin tomar conciencia de las leyes de su funcionamiento interno" (p. 69).

La resistencia al cambio y reacciones defensivas ante la modificación de patrones, es propia de los grupos. El Psicodrama funciona como una psicoterapia de grupo; así, Moreno es quien funda este tipo de terapéuticas (Lappasade, 1999).

El Psicodrama de Jacobo Levi Moreno

Menegazzo (1981) hace alusión a que podemos pensar en la danza y la representación dramática como los primeros antecesores del Psicodrama. En los orígenes de la cultura, las personas desarrollaban rituales mágicos en donde utilizaban la danza con fines liberadores, descubriendo su facultad histriónica. En este sentido, el acto dramático emerge del ritual mágico y es el primer paso de la evolución del pensar humano. De este pensamiento mágico, se da un salto en donde se inserta el pensar mítico, pasando de este modo, de lo presimbólico a lo simbólico.

Es en este orden de lo simbólico que comienza a establecerse una comprensión del juego ritual dramático, en donde se logra la simulación a través de la simbolización. De este modo, nace la representación dramática, en donde hay control homeostático del pathos y el dominio de lo imaginario. Esta representación se desarrolla en el "como sí", reviviendo las escenas originales. El término drama quiere decir acción; en este sentido, una representación dramática apuntará a mostrar esencialmente una escena (Menegazzo, 1981).

Jacobo Levi Moreno nace el 20 de mayo de 1892. De origen judío, es médico psiquiatra y uno de los intereses que desarrollará a lo largo de su vida es intentar comprender la idea del alma (Marineau, 1995). En su recorrido, crea una metodología centrada en la filosofía del encuentro y del acto, tomando como fuente de inspiración las ideas de su época con sustento en las bases de sus pensamientos e ideologías. Da

comienzo a la psicoterapia grupal, crea el psicodrama, el sociodrama y da origen a la sociometría. La visión antropológica moreniana considera al hombre como un ser inacabado, el cual accede a una continua transformación de sí (Menegazzo, 1981).

Moreno muestra un particular interés sobre el trabajo comunitario y social, siendo un impulso para aplicar el Psicodrama en ámbitos más amplios que el clínico: por este motivo es que surge el concepto de "encuentro" en lugar del enfoque de "cura" (Campuzano, 2004).

El Psicodrama se define como un método para sondear y explorar la verdad del alma a través de la acción, en una búsqueda de la espontaneidad y creatividad perdidas en nuestra civilización. La espontaneidad refiere a la exploración y reflexión de una respuesta adecuada ante una situación nueva o la respuesta nueva frente a una situación vieja. De la espontaneidad surgirá la creatividad, con nuevas formas de hacer, a través de la acción. (Bello, 2000; Severino, et. al., 2015). Estos dos términos se encuentran estrechamente vinculados al concepto de conserva cultural, en donde no hay movimientos instituyentes posibles, y los papeles sociales se ven petrificados; no existe afinidad a nuevas formas (Lappasade, 1999). Las conservas culturales refieren al orden social establecido (Severino, et. al. 2015).

Moreno acuñó el concepto de conserva cultural para aludir a lo ya creado, incluído elementos intangibles como costumbres o reglas sociales. Esa "conserva" es en gran medida buena y necesaria, pues constituye la base de la técnica, la cortesía, los hábitos positivos y muchos otros aspectos de la civilización. Sin embargo, debemos percatarnos de que no es una realidad fija, sino una construcción social y psicológica en marcha (Blatner, 2005, p.71).

A través del Psicodrama se podrían revisar las conservas culturales y construcciones de subjetividad en relación a los estereotipos y roles de género que habitan en el candombe tradicional desde su creación; en este sentido, poder transformarlas en nuevas formas que contemplen otros roles y estereotipos asociados a los roles en el candombe.

Por otro lado, la sociometría es una técnica psicodramática transformadora de cambio y revolución social. Busca permanentemente la espontaneidad creadora, no permitiendo que las sociedades se estacionen en las mismas estructuras. Está técnica es de utilidad para hacer luz sobre las estructuras aceptadas y rechazadas, cuestionandonos acerca de las conservas culturales como señala Lappasade, (1999).

Moreno posee el sentido de la dimensión institucional dentro de los grupos; (...) muestra con claridad que decide intervenir y situar las

redes y los pequeños grupos, modificándolos, en el nivel total de la comunidad, o sea, del sistema institucional, con la distribución social de funciones y todo cuanto hace la institución interna. La intervención sociométrica en grupos e instituciones se halla, luego, animada por una preocupación análoga a la del psicodrama; siempre se trata de liberar la espontaneidad y la creatividad, la capacidad de inventar una historia personal o una historia colectiva. Se trata, por lo tanto, de conocer los grupos, no con un propósito exclusivo de búsqueda, sino, por el contrario, para facilitar los cambios (p.54).

Marco conceptual

Candombe

El candombe se conforma por tres tamboriles: chico, repique y piano (Guillen, 2008; Cabral, 2019). La cuerda de tambores está integrada por un mínimo de tres tocadores, y llega a tener, hasta más de hasta cincuenta de ellos, emitiendo un asombroso volumen y fundiéndose en una poderosa unidad social y musical (Andrews, 2006). La ceremonia del candombe comienza con la fogata de papel de diario, donde se templan las lonjas de los tamboriles (Grabivker, 2007; Guillen, 2008). A continuación de esto, las comparsas salen a hacer un recorrido preestablecido, y acompañadas de vecinos, amigos y familiares realizan sus llamadas por el barrio (Añon, 2016).

En 1874 se organizó el primer Concurso Oficial de comparsas, realizado el 16 de febrero en un gran escenario levantado en la Plaza Matriz, ubicada en la ciudad de Montevideo (Rodríguez Taborda, s/f). En 1956 se oficializa el Desfile de Llamadas dentro del carnaval tradicional (Grabivker, 2007; Rodríguez Taborda, s/f).

El 1º de octubre del año 2009 la UNESCO declara al candombe “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad” y se establece el día 3 de diciembre como “Día nacional del candombe, la cultura afrouruguaya y la equidad racial” (Añon, 2016; Cabral, 2019).

Las figuras típicas son la Mama Vieja, el Gramillero, el Escobero, los portadores de banderas y estandartes, la Vedette, las bailarinas y el Tamborilero (Andrews, 2006; Grabivker, 2007; Rodríguez, 2008; Cabral, 2019).

Género

Para Bacete (2017) definir el hecho humano a partir de la radicalidad binaria que supone clasificarnos por el sexo con el que nacemos, es limitante y no basta para comprender al individuo en su totalidad. Lo que se entiende por ser hombre o mujer,

masculino o femenino, son construcciones culturales determinadas por los contextos sociohistóricos, que inciden en nuestra biología.

En este entendido, el género es una construcción y la significación social que asume el sexo (Butler, 2002; Bacete, 2017). Este sistema binario es eficaz para la dominación patriarcal, en donde se estereotipa a las personas, dejando por fuera las formas de ser, pensar y actuar diversas (Bacete, 2017).

Según Butler (1990) los argumentos feministas señalan que el género es la interpretación cultural del sexo, y que el género es construido culturalmente, ¿cuál es el mecanismo de esa construcción? ¿existen otras alternativas posibles, o hay cierto determinismo social que niega esa posibilidad de cambio? ciertas intersecciones políticas y sociales hacen que el género se instituya de manera binaria; estos límites son establecidos dentro de un discurso cultural hegemónico, dejando sesgadas a otras posibles formas que no se adecuan a los binarismos.

Son diversos los debates que en las últimas décadas han girado en torno al concepto de género; el uso de esta categoría ha permitido una fructífera elaboración a nivel teórico y ha sido objeto de importantes polémicas, que nos llevan a poder reflexionar y pensarnos tanto a nivel individual, como colectivo (Gil, 2014).

El orden social funciona como máquina simbólica que afirma la dominación masculina en la distribución estricta de las actividades y ocupaciones asignadas a cada uno de los sexos. El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada, y los principios de visión y de división sexuentes (Bourdieu, 1998).

El género aparece en muchas ocasiones como categoría etnocéntrica que solo da cuenta de las relaciones entre hombres y mujeres de la cultura occidental. Existen otras culturas que tienen formas diversas de pensar a sus cuerpos y que van más allá de la asignación del sexo a la naturaleza y del género a la cultura (Lozano, 2010).

Según Segato (2015) las relaciones de género y sus asimetrías que se daban en el período colonial, capturan las formas del patriarcado precedentes y las transforman en una forma mucho más letal de patriarcado, como es el moderno. Esta estructura de género impone un orden jerárquico del mundo, y las relaciones de poder dominadas por el binarismo en la sociedad.

María Lugones sostiene que el sistema moderno y colonial de género se consolidó durante el colonialismo, manifestando un lado visible y otro oculto. El visible responde a la construcción hegemónica del género y sus relaciones, organizando la vida de las mujeres y hombres blancos y burgueses, constituyendo el significado de qué es ser hombre y mujer. El lado oculto, respondería a las personas del tercer género y quienes no se identifican con ningún género (Lugones, 2008 citada en Lozano, 2010).

Así, los géneros masculino y femenino, son condenados a reproducir los papeles y comportamientos que han sido establecidos para ellos, dejando escaso espacio a otras estructuras de relaciones con otros significantes. En este sentido, lo masculino y femenino serían entonces, posiciones relativas posibles a ser modificadas (Segato, 2003).

Teoría de Roles

La teoría de Roles es uno de los pilares del Psicodrama para Moreno. La psicología moreniana se basa en el vínculo humano, y, esta teoría, se propone como un intento de comprensión de los modos de esas relaciones (Menegazzo, 1981; Bello, 2000; Severino, et. al., 2015).

El rol es la forma de funcionamiento y reacción de un individuo ante una situación específica en la que están involucradas otras personas y objetos (Moreno, 1974). El estudio de roles lleva a que Moreno se interese en los conceptos de identidad humana, átomo cultural y átomo social, en los que toda identidad se funda y se sostiene. Para Moreno, la identidad es vista como el resultado de una constante búsqueda de profundas integraciones y tiene, implícitamente, la idea de rol (Menegazzo, 1981).

Para comprender la idea de identidad humana, es necesario entender el concepto de matriz definida como locus, o lugar en donde ocurren los acontecimientos fundantes y se desarrollará la persona. Moreno establece tres universos que denomina matriz de identidad, matriz familiar y matriz social (Menegazzo, 1981). Luego del nacimiento, el niño se encuentra en un primer universo no diferenciado, llamado "matriz de identidad". Con el primer acto respiratorio después del nacimiento, se genera la primera emergencia de un rol psicossomático en el bebé. En conjunto con este rol, surgirán casi en simultáneo, el rol de ingeridor, el de mingitorio y defecador (Menegazzo, 1981; Moreno, 1984; Bello, 2000).

Esta es la primera fase de la matriz de identidad, en donde surgen en complemento, las figuras naturales de los yo-auxiliares o contrarroles. La segunda fase de esta matriz, es la fase diferenciada, en la que emergen nuevos roles y en la que los contrarroles o yo auxiliares, comienzan a distinguirse como figuras parentales. Así el ser se irá instituyendo en un proto-yo y en un proto-no yo, en donde ubicará a todos los roles complementarios (Menegazzo, 1981).

Siguiendo al autor, esta afluencia de roles se irá acumulando en estructuras que confluirán posteriormente, hacia una totalidad integrada. La matriz familiar es un locus que se caracteriza por un modo de relación real con todo lo no-yo. En la medida que exista un verdadero despliegue del ser en libertad y espontaneidad en el locus de matriz familiar, surgirá adecuadamente el advenimiento resuelto y creador del tercer universo en el que se desarrolla la matriz social y la adultez (Menegazzo, 1981).

Esta idea de que los roles son previos a la conformación del yo, va a permitir que no se asuman roles preestablecidos y determinados, que puedan ser dinámicos y cambiantes, transformándose a sí mismos (Menegazzo, 1981; Moreno, 1984).

Los interjuegos dramáticos acontecidos en los climas afectivos y acontecimientos ocurridos con las funciones y los personajes parentales durante el proceso biográfico, condicionarán la emergencia de cada uno de esos roles. Estas formas son las que aparecerán en la vida de la persona en momentos de crisis, elecciones o integraciones. Esto es en síntesis, lo que sustentará la búsqueda y exploraciones psicodramáticas. En este sentido el pensamiento moreniano es profundamente existencial, evolucionista y trascendente. Las poderosas tendencias del ser empujan a toda persona hacia la búsqueda de la totalización, no solo de ella misma, sino para la cultura en la cual está inmersa (Menegazzo, 1981).

La teoría de roles tiene un lenguaje práctico y simple, que se adecua a todo tipo de intervención psicosocial, abordando problemas de distintas disciplinas (Blatner, 2005).

Un elemento fundamental de la sesión psicodramática es la "inversión de roles", que nos muestra que solamente comprenderemos al otro desde su propio lugar. En esta inversión, las personas adoptarán roles diferentes, renunciando a sus puntos de vista y poniéndose en el lugar de la otra persona (Moreno, 1967; Bello, 2000; Blatner, 2005; Severino, et. al. 2015). El saneamiento del rol consiste en entender, en profundidad, la situación del otro y da la posibilidad de desarrollar nuevos roles (Bello, 2000).

Objetivos

Objetivo general

Realizar una intervención a través del Psicodrama, con personas integrantes de comparsas de candombe, en donde transformar los estereotipos y roles de género.

Objetivos específicos

- Identificar las conservas culturales en relación a los roles de género y candombe.
- Experimentar otros modos de habitar el candombe aplicando la teoría de inversión de roles
- Visualizar las construcciones de subjetividad en relación al género y el rol que se ocupa.
- Construir espacios que contemplen nuevas formas de ser y hacer, sin ser condicionados por modos estereotipados de género.

Metodología

Sobre los encuentros y encuadre

A través de un dispositivo grupal de Psicodrama, se propone un proyecto de intervención en un grupo experimental con personas integrantes de una comparsa de candombe -no binarios, mujeres y feminidades, y varones - que se desempeñen en los roles de tocador y tocadora, o, bailarín y bailarina.

Se propiciará un espacio de encuentro en 8 sesiones, de una duración de 2 horas y 30 minutos. La participación a las sesiones será de forma voluntaria para todas y todos los miembros que integran la comparsa, acordando previamente con la coordinación de la misma dichos encuentros. Si bien una comparsa tradicional posee un gran número de personas, se prevé la posibilidad de formar grupos reducidos de entre 30-40 integrantes, para poder trabajar con mayor cercanía entre ellas y ellos.

Para De los Santos (2007) se piensa al acontecimiento de intervención como conexión de paisajes, sistemas semióticos, afección de cuerpos, en donde se dan producciones de sentidos únicos y singulares. La elección del lugar en donde se trabaja con un otro, será promotor de la apertura o clausura de esos sentidos. Reflexionar sobre la arquitectura del espacio clínico será condición para habilitar en los órdenes creativos la búsqueda de nuevas respuestas para situaciones actuales.

En relación a lo anteriormente dicho y la importancia del espacio de intervención, el locus o lugar del tratamiento, se realizará en un entorno diferente al que la comparsa está usualmente habituada (Moreno, 1977). El espacio de encuentro que tiene generalmente una comparsa, son los ensayos en la calle, con un alto grado de interacción con agentes externos. Se promueve generar un entorno diferente, de mayor intimidad y menor grado de interrupciones posibles.

En cuanto al agente de la intervención, el método estará centrado en el grupo (todo miembro del grupo es un agente terapéutico para uno u otro de los miembros restantes). Se tratará al grupo como un todo interactuante (Moreno, 1977).

Sobre el encuadre de trabajo, se explicará a los participantes cómo se trabajará en cada sesión, la duración de las mismas y cómo surge la propuesta e invitación de participación de dicho espacio. Se hará especial hincapié en la puntualidad y compromiso de los encuentros, ya que una vez comenzada la sesión, se atenderá a la concentración en el trabajo. Se dispondrá del espacio para preguntas, dudas e intercambios.

Propuesta de abordaje

A medida que se vayan desarrollando las instancias, se estimulará al encuentro grupal para poder conocerse, habitar desde otros sentires y trabajar de acuerdo a las

demandas que vayan surgiendo en torno a los estereotipos y roles de género establecidos, que se identifican en el candombe. En una primera instancia, se abordará con el grupo sobre la finalidad del espacio propuesto, invitándoles a la reflexión e intercambio.

Las sesiones de Psicodrama se desarrollan en tres etapas: caldeamiento, dramatización y comentarios o sharing. La etapa inicial es la del caldeamiento, en donde el grupo se prepara para la acción (Mercader, 2013). Esta etapa consiste en la realización de diferentes dinámicas y técnicas expresivas como el juego, danza, música o reconocimiento del espacio. Su finalidad es que los integrantes del grupo comiencen a contactar con su mundo emocional, y así, dar paso a la dramatización: en este punto, se recrea lo vivido en el “aquí y ahora” y se hace el “como si” en una escena. Aquí, se revelan deseos y sensaciones inconscientes de cada integrante del grupo, que contribuirán a hacer luz sobre los conflictos a tratar (Severino, et. al., 2015). La etapa final es la de compartir, en la que “se hace referencia a las interpretaciones, a los señalamientos, al protagonista, al grupo, a los afectos expresados, al contexto social y grupal y todo lo que haya resonado durante la sesión” (Severino, et. al. 2015, p.149).

En el transcurso de las sesiones, se irá comentando brevemente sobre qué es el Psicodrama y sus fundamentales técnicas. Dentro de éstas, se utilizará especialmente la Inversión de Roles. Para Moreno (1967) la inversión de roles es necesaria para explorar las relaciones interpersonales y para la investigación de los grupos. Se trabajará sobre diferentes ejercicios de dramatización como intercambio de roles, en donde las personas implicadas, logren transitar por distintos personajes y figuras que hay en el candombe, independientemente de los estereotipos y roles de género en dicha actividad.

Una de las herramientas que se desprende de la Teoría de Roles es el átomo social o el diagrama de red social. Se basa en representar a las personas significativas en una red colectiva como un grupo, club u organización (Blatner, 2005). Siguiendo al autor, se elaborará una suerte de “mapa” en el que se examinarán los asuntos o conflictos más importantes a tratar para el colectivo. Se les solicitará a las/os participantes que describan a las personas más significativas para ellos, ya que el interés en sus relaciones serán claves para poder abordar ciertas vulnerabilidades en relación a los estereotipos y género. El diagrama también es útil para destacar las áreas positivas que emergen de relaciones de roles no problemáticas, para así transformar a las que sí lo son. Se promueve en este sentido, la transferencia de roles positivos para contribuir a enfrentar las relaciones problemáticas (Blatner, 2005).

Moreno creó el Test sociométrico en donde se mide la calidad de los vínculos grupales (positivos, negativos o neutros), elección y percepción de vínculos (mutualidad o incongruencia), configuraciones (aceptación, rechazo y neutralidad). La “tele” del grupo, a través de la mutualidad o incongruencia, orientará la intervención psicoterapéutica de un

grupo. La sociometría es la rama de las ciencias humanas que tiene por objeto el estudio de las relaciones entre individuos (Severino, et. al., 2015). A través de la sociometría se buscará identificar las relaciones entre los miembros del grupo de una comparsa de candombe y si los roles que ocupan vinculados al género, prefiguran dichas relaciones; se buscará problematizar sobre tipos de conflictos y violencias que subyacen de esto y la relación mujer-varón en torno al toque y la danza. Una vez identificadas estas relaciones, se invitará al grupo a llevar adelante una dramatización a través de la acción, en donde se represente en escena una experiencia que demarque una situación a trabajar y abordar entre dichas relaciones para la búsqueda de una posible solución.

Habilitar espacios de escucha e intercambio entre los miembros, guiado por una coordinadora o terapeuta, facilitará a visibilizar determinados aspectos que generan conflicto en una comparsa en relación a los roles y estereotipos de género establecidos en la actividad del candombe.

Cronograma

TAREAS	MES 01	MES 02	MES 03	MES 04	MES 05	MES 06	MES 07	MES 08	MES 09	MES 10
Actualización antecedentes										
Elaboración de materiales de difusión y contacto institucional con comparsa de Candombe										
Captación de participantes										
Intervención										
Análisis de resultados de la intervención										
Encuentro con comparsa de Candombe para compartir experiencias y evaluación de la intervención.										

Análisis de la implicación de la estudiante

En relación a la implicación, en el periodo de elaboración y escritura del Trabajo Final de Grado, decidí tomar distancia en la integración de una comparsa como bailarina de candombe. Entendí que el distanciamiento era necesario, para poder observar y evitar el menor grado de sesgos posibles. En el proceso, atravesé diferentes estados emocionales que, articulando con la experiencia como bailarina y las lecturas realizadas, pude ir elaborando.

Mis inicios en el trabajo social y comunitario se dieron en el mismo período que comencé a incursionar sobre la danza candombe; esto ayudó a interpelar y preguntarme acerca de determinadas situaciones de orden social que se encuentran invisibilizadas y requieren atención. Por otro lado, en el año 2021 transité por la práctica de Psicodrama en la Universidad, en donde descubrí a esta "terapia de acción", como gran potenciadora de encuentro y transformación, tanto a nivel individual, como grupal. Los intereses en el proceso de formación en las optativas referidas a los temas de género, masculinidades y feminismos también fueron grandes propulsoras a decidirme por integrar mis atravesamientos sobre el candombe, género y Psicodrama.

Según Lourau (1991) la Implicación nace en el marco de la contratransferencia institucional y la psiquiatría, bajo el efecto de la intervención socioanalítica. Se la tiende a asociar a palabras como compromiso, participación, investidura afectiva, motivación, etc. El estar implicadas o no, constituirá un juicio de valor sobre una misma o sobre los demás; constituirá el grado de activismo, de identificación con una tarea o institución.

La implicación tiene que ver con un juego sobre tomar distancia y acercarnos; aquellas líneas que nos atraviesan y nos envuelven, que nos pliegan y nos hacen ocupar tal o cual punto de vista ante un determinado problema. Es el punto de partida de todo análisis, de toda pregunta. Cada persona lee y analiza un problema según las líneas que la envuelven, o sea, según su implicación; en qué medida un acontecimiento implica o no al sujeto y qué resonancia le deja (Granese, 2018).

La implicación y sobreimplicación son dignas de análisis en nuestro rol profesional. La implicación que tengamos dependerá de nuestras experiencias y atravesamientos; a todas y todos, nos moverán diferentes hilos. La vigilancia epistémica debe estar en constante revisión, para alertarnos sobre posibles sesgos, y así, poder revisarlos.

Consideraciones Éticas

Conforme al Código de Ética Profesional del Psicólogo/a, se promoverá en todo momento una actitud de responsabilidad, compromiso y confidencialidad. Al momento de

realizar las entrevistas y en caso de existir la posibilidad de identificación del sujeto, será necesario su Consentimiento Informado.

En relación a la metodología, las técnicas e instrumentos del Psicodrama que serán utilizadas, se seleccionarán conociendo la validez y pertinencia de dichos instrumentos para la relevancia del proyecto. Se tendrá un exhaustivo conocimiento sobre las técnicas a emplear y serán aplicadas por personas que cuenten con formación y experiencia en el tema.

Se explicará el propósito del proyecto, definiendo el periodo en el que las personas participarán; de existir dudas o preguntas, las mismas serán respondidas (Cano, 2005).

Se ejercerá un compromiso social a través del estudio de la realidad que contribuya al bienestar, desarrollo del individuo y de la comunidad. Se aportarán conocimientos, técnicas y procedimientos. (Salomone, 2011).

Resultados esperados

Según Barberá (2004) el cambio en una conducta no genera por sí mismo un cambio en la creencia; no obstante, la permanente negación y deconstrucción de la creencia suele generar transformaciones adaptativas. En este sentido, una intervención a través del Psicodrama, nos podría abrir una puerta en donde los estereotipos y roles de género en el interior de una comparsa de candombe, sí podrían ser susceptibles al cambio y la transformación.

Las diferentes consignas en la intervención propuesta, propiciarán la reflexión de los grupos. Se crearán las condiciones para que las palabras y cuerpos puedan ponerse en movimiento, afectarse en otras formas sociales y abrir nuevos sentidos para las prácticas colectivas (Fernández, 1986).

Es fundamental que las y los integrantes de las comparsas del candombe, puedan pensar en las experiencias cotidianas y compartidas, creando articulaciones y redes entre sus diferencias, para así poder construir una política de lo común. Para Lopez Gil (2014) la política de lo común implica la necesidad de una política de la escucha, atención y aprendizaje. Por otro lado, crear las condiciones para una política imaginativa; en este sentido, apuntar en la trascendencia una mirada simplista y reduccionista en donde las identidades permanecen en subjetividades fijas e inamovibles, para calar más profundo y poder generar otros sentidos en el interior de las relaciones sociales; vivir en condiciones igualitarias para todas y todos. La vulnerabilidad como motor de transformación, puede propiciar una herramienta para el cambio en la medida que cuestione las bases profundas de las situaciones, contextos y personas.

Uno de los factores terapéuticos del Psicodrama es poder sanear el rol, habilitando la posibilidad de habitar nuevos roles e identidades en el candombe, construyendo nuevas ópticas y sentidos (Bello, 2000). El Psicodrama como método de abordaje , crea espacios y lugares alternativos desde los cuales reflexionar y pensar acerca de la Institución y sus conservas culturales (Bello, 2004).

Se prevé salir del continuum histórico: sin negar el pasado, hacerle lugar a observarlo diferente en la actualidad. Poder romper con el modo estereotipado y repetitivo de ver y decir para así despotenciar el sufrimiento (De Los Santos, 2019). Siguiendo a la autora, es preciso preguntarnos acerca de cómo es pensada la resistencia social en el campo de estudios sociales; la resistencia es desplegada frente a un poder autoritario por poblaciones con menos poder (De Los Santos, 2019). Es en esta supremacía masculina que en el terreno del candombe, surge la necesidad de enunciación por parte de voces subalternas. Las palabras masculinidad y dominación, ya no resuenan en un mundo contemporáneo, igualitario y divergente, en donde las miradas feministas, son potenciadoras de otras formas de ser y hacer.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, Mariana (2016). Epistemologías feministas latinoamericanas: un cruce en el camino junto-a-otras pero no-junta-a- todas. *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Vol. 1 no. 3. Quito, Ecuador.
- Álvarez, Carlos (2019). Cultura afrouruguaya: “El candombe y la comparsa como espacios de resistencia”. *En Afrodescendencias y contrahegemonías*. CLACSO. Buenos Aires, Argentina. (pp. 359-374). Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D14688.dir/Afrodescendencias.pdf>
- Añón, Andrea (2016). El candombe en el Río de la Plata: Evolución y espectacularización en ambos lados. *En Revista Estudios Históricos*. Año VIII, N°16. Uruguay. Recuperado de: <https://estudioshistoricos.org/16/eh1613.pdf>
- Ayestarán, Lauro (1953). *La música en el Uruguay. Vol.1*. Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (Sodre). Montevideo, Uruguay.
- Ayestarán, Lauro (1978). *El folklore musical uruguayo*. Arca Editorial S.R.L. Montevideo, Uruguay.
- Bacete, Rixtar (2017). *Nuevos Hombres Nuevos*. Ediciones Península. Barcelona.
- Barberá, Ester (2004). *Perspectiva socio- cognitiva: estereotipos de género y esquemas de género*. En Psicología y género. Pearson Educación S.A., Madrid.
- Barriteau, Violet (2017). Aportaciones del feminismo negro al pensamiento feminista: una perspectiva caribeña. *En Mujeres intelectuales: feminismos y liberación en América Latina y el Caribe* CLACSO. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170728011718/Antologia_Mujeres_Intelectuales.pdf
- Bello, María Carmen (2000). *Introducción al Psicodrama. Guía para leer a Moreno*. Edit. Colibrí. México.
- Bello, María Carmen (2002). *Jugando en serio. El Psicodrama en la enseñanza, el trabajo y la comunidad*. Editorial Pax. México.
- Bello, María Carmen (2004). El psicodrama en las instituciones. En *La psicoterapia de grupo en las instituciones. Psicoanálisis y psicodrama: alternativas complementarias*. Editorial Plaza y Valdes. México.
- Blatner, Adam (2005). *Bases del Psicodrama*. Editorial Pax. México.
- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Editorial anagrama S.A. Barcelona.
- Broquet, Julia (2017). Mujeres, negras y argentinas. Articulaciones identitarias entre mujeres afrodescendientes de la ciudad de Santa Fe, Argentina. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XXIII, núm. 46*. Universidad de Colima, México. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31653529006>

- Butler, Judith (2007). *El género en disputa*. Paidós, Barcelona.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan*. Paidós, Buenos Aires.
- Cabral, Cristina (2019). Candombe: aproximación sociológica afro centrista al Candombe uruguayo. *Revista Matraca*. v.26, n.48, (pp. 536-551). Rio de Janeiro, Brasil. Disponible en: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/44449/32127>
- Campuzano, Mario (2004). El grupo de admisión: ¿grupo operativo para análisis institucional, grupo terapéutico o grupo de encuentro?. En *La psicoterapia de grupo en las instituciones. Psicoanálisis y psicodrama: alternativas complementarias*. Editorial Plaza y Valdes. México.
- Cano Valle, Fernando (2005). *El consentimiento bajo información. Un documento o un proceso?*. En Bioética. México: UNAM.
- Código de Ética de los Psicólogos del Uruguay (2000). Recuperado de https://www.bps.gub.uy/bps/file/8120/1/codigo_de_etica_profesional_del_psicologo.pdf
- Curiel, Ochy (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. En *Nómadas | Núm. 26*. (pp. 92-101). Universidad Central de Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105115241010>
- Davis, Angela (1981). *Mujeres, raza y clase*. Akal S.A. Madrid.
- De Giorgi, Ana Laura (2020). *Historia de un amor no correspondido. Feminismo e izquierda en los 80*. Montevideo. Editorial Sujetos Editores.
- Delgado-Álvarez, María., Sánchez Gómez, María & Fernández-Dávila, Paula (2012). Atributos y estereotipos de género asociados al ciclo de la violencia contra la mujer. *Universitas Psychologica*, 11 (3), 769-777. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64724634007>
- De Los Santos, Carmen (2007). Instalaciones clínicas. Entrevista con el arquitecto. *En Cuerpo y Subjetividad en la Sociedad Contemporánea*. Robert Pérez Fernández, compilador. Montevideo: Psicolibros.
- De Los Santos, Carmen (2019). Singularidades, las de las imágenes comunes... y alumbran el mundo. Montevideo. Disponible en https://www.psicologos.org.uy/revistas/Contextos_Setiembre_2019.pdf
- Ema López, José (2009). Capitalismo y subjetividad. ¿Qué sujeto, qué vínculo y qué libertad?. *Psicoperspectivas*, VIII (2), 224-247. Recuperado de <https://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/viewFile/61/78>
- Fernández, Ana María (1986). La demanda por los grupos (pp. 61- 81). Hacia una clínica grupal (pp. 83- 100). El nudo grupal (pp.135- 170). *El campo grupal: notas para una genealogía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ferreira, Luis (1997). *Los Tambores del Candombe*. Editorial Colihue Sepe, Montevideo.

- García Reinoso, Gilou & Scornik, Horacio (2004). La dimensión institucional en una tarea clínica: los grupos de admisión. En *La psicoterapia de grupo en las instituciones. Psicoanálisis y psicodrama: alternativas complementarias*. Editorial Plaza y Valdes. México.
- Gil, Silvia (2014). Debates en la teoría feminista contemporánea: sujeto, ética y vida común. *Quaderns de Psicologia | 2014, Vol. 16, No 1, 45-53*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Giorgi, Victor (2003). La construcción de la subjetividad en la exclusión. *Seminario: Drogas y exclusión social*. Montevideo. Encare RIOD Nodo Sur Ed. Atlántica.
- Granese, A. (2018). Análisis de la implicación. s/p. Recuperado de: <https://www.scribd.com/document/494182226/Analisis-de-la-implicacion-Andres-Granese>
- Guillén, María Isabel (2007). El Candombe Uruguayo. En *IC. Revista Científica de Información y Comunicación. N° 4. (pp. 88-107)*. Universidad de Sevilla, España. Recuperado de: <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/178>
- Haraway, Donna (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid. Ediciones Cátedra S.A.
- Hooks, Bell (2000). *El feminismo es para todo el mundo*. Traficante de sueños. Madrid.
- Lapassade, Georges (1999). *Grupos, organizaciones e instituciones. La transformación de la burocracia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Lewkowicz, Ignacio (2000). Subjetividad controlada. Recuperado de http://www.fts.uner.edu.ar/area_tslecturassubjetividad_controlada_lewkowicz.pdf/
- Lourau, René (1991). Implicación y sobreimplicación. Conferencia dictada en *El Espacio Institucional. La dimensión institucional de las prácticas sociales*. encuentro organizado por la Asociación Civil "El Espacio Institucional", en Buenos Aires, del 21 al 24 de noviembre de 1991.
- Lourau, René (1975). *El análisis institucional*. Editorial Amorrortu. Buenos Aires.
- Lozano, Betty (2017). El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas. Aportes a un feminismo negro decolonial desde la experiencia de las mujeres negras del Pacífico colombiano. En *Mujeres intelectuales: feminismos y liberación en América Latina y el Caribe* CLACSO. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170728011718/Antologia_Mujeres_Intelectuales.pdf
- Ramírez, Beatriz (2019). *Memoria "marica": Un tiempo, una marca de identidad, de género y raza*. En *Comparsas y diversidad sexual*. Ministerio de Desarrollo Social.
- Ruiz, Viviana (2015). *Una mirada histórica. Relevamiento bibliográfico, documental y testimonial. Pasado y presente en el Candombe*. En *Relevamiento de Candombe*. Ministerio de Educación y Cultura

Severino, Gabriela., Silva, Walter., Silva, Florencia. (2015). Psicodrama: cuerpo, espacio y tiempo hacia la libertad creadora. *Revista Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*. Vol. 10 (pp.139-151).